

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Española II (Literatura Española)**



**EL TRATAMIENTO DEL TIEMPO EN EL CUENTO  
DE LA DÉCADA DEL CINCUENTA EN ESPAÑA:  
ANA MARÍA MATUTE, CARMEN MARTÍN GAITE  
Y CARMEN LAFORET.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Georgette Thioume Ndour**

Bajo la dirección de la doctora

Alicia Redondo Goicoechea

**Madrid, 2011**

**ISBN: 978-84-694-2455-1**

© Georgette Thioume Ndour , 2010

GEORGETTE THIOUME NDOUR

**EL TRATAMIENTO DEL TIEMPO EN EL CUENTO DE  
LA DÉCADA DEL CINCUENTA EN ESPAÑA: ANA MARÍA  
MATUTE, CARMEN MARTÍN GAITE Y CARMEN LAFORET**

Directora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Alicia Redondo Goicoechea  
Catedrática de Literatura Española

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología  
Departamento de Filología Española II

2010

*A mi familia*

## ÍNDICE

<b>Agradecimientos.....</b>	<b>7</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo I. Teorías generales sobre la temporalidad en la narrativa.....</b>	<b>10</b>
<b>I. Tiempo en la vida real.....</b>	<b>10</b>
I.1. Génesis y definiciones del tiempo humano.....	10
I.2. Organización y componentes del tiempo humano.....	14
I.3. Tiempo en el texto literario.....	20
I.3.1. Diferencia entre tiempo humano y tiempo ficticio	20
I.3.2. Tiempo psicológico e intratemporalidad.....	23
I.3.3. Tiempo y muerte.....	26
I.3.4. Tiempo y espacio.....	30
I.3.5. Leyes de la creación literaria y organización del tiempo .narrativo.....	33
I.3.6. Organización del discurso narrativo: tiempos y modos verbales.....	39
<b>Capítulo II. La generación del cincuenta y su época.....</b>	<b>51</b>
<b>II.1. Antecedentes históricos de la generación de 1950.....</b>	<b>51</b>
II.1.1. La Guerra Civil española: orígenes y consecuencias del conflicto.....	51
II.1.1.1. Orígenes.....	51
II.1.1.2. Consecuencias.....	56
II. 1. 2. La vida cultural en la posguerra.....	60
II.1.2.1. La vida cultural y la formación intelectual.....	60
II.1.2.2. Crisis y desarrollo del arte literario en la posguerra.....	80
<b>II.2. Características de los años 50 y de la generación del medio siglo</b>	<b>85</b>
II.2.1. Contexto político y socio- cultural.....	85
II.2.2. Contexto literario.....	88
II.2.2.1. El hecho generacional.....	88
II.2.2.2. Influencias literarias internas y externas.....	94
II.2.2.3. Contenido temático.....	100
II.2.2.4. El tratamiento del tiempo y otros rasgos formales.....	107
<b>Capítulo III.El género literario del cuento y la noción narratológica de tiempo</b>	<b>113</b>
<b>III.1. Noción de género literario.....</b>	<b>113</b>
III.1.1. Algunos aspectos temporales en la noción de género literario.....	113

III.1.1.1. Pensamiento clásico sobre los géneros literarios antes del cuento.....	115
III.1.1.2. Evolución de los géneros literarios.....	124
III.1.1.3. Contenidos y disposición de los géneros Literarios.....	134
III.1. 2. El género cuento y sus características.....	139
III.1.2.1. Definiciones del cuento.....	139
III.1.2.2. El género “cuento” y su relación con otros géneros literarios.....	147
III.1.3. Estructuras del cuento.....	152
III.1.3.1. Contenido temático o acción del cuento.....	153
III.1.3.2. Técnica del cuento: la forma narrativa.....	155
<b>III.2. El tiempo en el cuento.....</b>	<b>156</b>
III.2.1. La función antropológica de la expresión temporal del cuento.....	157
III.2.2. La función estética de la expresión temporal del cuento.....	163
<b>III.3. El tiempo en el cuento español de posguerra.....</b>	<b>170</b>
III.3.1. Relación entre tiempo y contenido temático.....	170
III.3.1.1. Particularidad de los escritores de cuentos....	170
III.3.1.2. La intemporalidad en los escritores de Cuentos.....	172
III.3.1.3. Cómo emergieron los escritores de cuentos en el género del cuento.....	173
III.3.1.4. El contenido de los cuentos.....	178
III.3.2. Relación entre tiempo y estructura estética en el cuento.....	190
III.3.2.1. Estructura de brevedad.....	190
III.3.2.2. Estructura argumental.....	193
<b>Capítulo IV. Análisis de la expresión del tiempo en los cuentos de Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet.....</b>	<b>199</b>
<b>IV.1. Expresión del tiempo en los cuentos de Ana María Matute.....</b>	<b>201</b>
IV.1.1. La escritora y su obra.....	201
VI.1.2. Contenido temático-temporal de los proyectos de vida de los personajes.....	205
IV.1.2.1. Los proyectos vividos dentro de un tiempo presente.....	206
IV.1.2.2. Los proyectos en relación con el tiempo pasado.....	215
IV.1.2.3. Las proyecciones temporales hacia el futuro	226
IV.1.3. Contenido estético-temporal de los proyectos de vida .....	240
IV.1.3.1. Posibles estructuras temporales.....	240

IV.1.3.2. Recursos estéticos de expresión del tiempo.....	262
IV.1.4. Representación simbólico-temporal de los proyectos de vida.....	268
IV.1.4.1. Los símbolos del tiempo y su significación en los cuentos.....	268
IV.1.4.2. Los personajes y las actitudes intemporales.....	294
IV.1.4.3. Las situaciones y los escenarios temporales.....	313
<b>IV.2. Expresión del tiempo en los cuentos de Carmen Martín Gaité...</b>	<b>333</b>
IV.2.1. La escritora y su obra.....	333
IV.2.2. Contenido temático-temporal de los proyectos de vida de los personajes.....	338
IV.2.2.1. Los proyectos vividos dentro de un tiempo presente.....	338
IV.2.2.2. Los proyectos en relación con el tiempo pasado.....	346
IV.2.2.3. Las proyecciones temporales hacia el futuro	352
IV.2.3. Contenido estético-temporal de los proyectos de vida	357
IV.2.3.1. Posibles estructuras temporales.....	
IV.2.3.2. Recursos estéticos de expresión del tiempo	369
IV.2.4. Representación simbólico-temporal de los proyectos de vida.....	379
IV.2.4.1. Los símbolos del tiempo y su significación en los cuentos.....	379
IV.2.4.2. Los personajes y las actitudes intemporales	388
IV.2.4.3. Las situaciones y los escenarios temporales	398
<b>IV.3. Expresión del tiempo en los cuentos de Carmen Laforet.....</b>	<b>404</b>
IV.3.1. La escritora y su obra.....	404
IV.3.2. Contenido temático-temporal de los proyectos de vida de los personajes en <i>La muerta</i> .....	407
IV.3.2.1. Los proyectos vividos dentro de un tiempo presente.....	407
IV.3.2.2. Los proyectos en relación con el tiempo pasado.....	410
IV.3.2.3. Las proyecciones temporales hacia el futuro.....	414
IV.3.3. Contenido estético-temporal de los proyectos de vida en <i>La muerta</i> .....	417
IV.3.3.1. Posibles estructuras temporales.....	417
IV.3.3.2. Recursos estéticos de expresión del tiempo	426
IV.3.4. Representación simbólico-temporal de los proyectos de vida en <i>La muerta</i> .....	431

IV.3.4.1. Los símbolos del tiempo y su significación en los cuentos.....	431
IV.3.4.2. Los personajes y las actitudes intemporales	434
IV.3.4.3. Las situaciones y los escenarios temporales	441
IV.3.5. Contenido temático-temporal de los proyectos de vida de los personajes en <i>La llamada</i> .....	444
IV.3.5.1. Los proyectos vividos dentro de un tiempo presente.....	444
IV.3.5.2. Los proyectos en relación con el tiempo pasado.....	452
IV.3.5.3. Las proyecciones temporales hacia el futuro	461
IV.3.6. Contenido estético-temporal de los proyectos de vida en <i>La llamada</i> .....	468
IV.3.6.1. Posibles estructuras temporales.....	468
IV.3.6.2. Recursos estéticos de expresión del tiempo	473
IV.3.7. Representación simbólico-temporal de los proyectos de vida en <i>La llamada</i> .....	480
IV.3.7.1. Los símbolos del tiempo y su significación en los cuentos.....	480
IV.3.7.2. Los personajes y las actitudes intemporales	486
IV.3.7.3. Las situaciones y los escenarios temporales	493
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>497</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>500</b>

## AGRADECIMIENTO

Este trabajo ha sido posible gracias a la Congregación de las Hermanas de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción de Castres que nos ha otorgado un tiempo de dedicación exclusiva a esta tarea. Agradecemos particularmente a la provincia de Senegal y a la de Europa que nos ha ofrecido la hospitalidad necesaria durante los años de doctorado.

Sin la constante ayuda de la doctora Alicia Redondo Goicoechea en la dirección de este trabajo, no habría sido posible realizarlo. Desde Senegal, hemos mantenido el contacto durante los seis años que nos han separado desde que se inició el proyecto de tesis. No ha cesado de procurarnos con generosa disponibilidad su propia ayuda y en todos los trámites necesarios para la obtención de becas y otras ayudas para el estudio.

Hemos podido cursar los estudios de posgrado gracias también a la beca ofrecida por la Agencia Española de Cooperación Internacional y la ayuda de la Fundación San Pablo. Agradecemos su generosa contribución en la promoción de la lengua española.

Un especial recuerdo queremos reservar para la doctora sor Anne Beatrice Faye que ha creído en el bien y la necesidad de la formación intelectual de las hermanas y sigue empeñada en llevarlo a cabo y al doctor Nzachée Noubissi profesor en la Universidad Cheikh Anta Diop de Dakar cuyo apoyo ha sido constante.

La Providencia puso también en nuestro camino a la familia Palacios-Laloy a quienes manifestamos nuestro reconocimiento sincero por habernos acogido sin reservas y por estar siempre pendientes de todas nuestras necesidades.

Agradecemos a las doctoras Paloma Zancajo Sastre y Araceli Herrera Pedreira por el gran interés que han tenido en este trabajo desde su inicio. Sus excelentes dotes intelectuales y humanas, su disponibilidad y amistad constante a pesar de su gran dedicación a la enseñanza, nos alentaron en todo momento durante esta aventura.

Nuestra gratitud se dirige al personal de las bibliotecas de la Universidad Complutense, así como el de la biblioteca municipal de Torrelaguna y a la secretaria del Departamento de Filología Española II.

## INTRODUCCIÓN

Nuestro interés constante por la realidad antropológica, nos ha acompañado a lo largo de nuestros estudios universitarios y durante nuestra actual experiencia en la docencia. Este interés por lo humano tiene, sin duda, su raíz en nuestra cultura africana, en el “África de los misterios” donde todo gira en torno a la vida humana cuyo conocimiento es el privilegio de unos sabios que la transmiten a las generaciones posteriores de forma completa, por medio de una formación llamada “iniciación” y en un momento determinado de la vida. Así pues, existe desde siempre una evidente indisolubilidad entre tiempo y vida humana en nuestra cultura.

Hemos querido entonces aprovechar nuestra formación intelectual para buscar otro camino de sabiduría de la vida en el tiempo a partir del arte literario. En efecto, tuvimos la suerte de poder disfrutar de una temporada de investigación en España, después de haber cursado la carrera de literatura en la Universidad Cheikh Anta Diop de Dakar. Era inexcusable un baño lingüístico que se prolongó en un posgrado. En las clases recibidas sobre literatura nos interesaron particularmente, la asignatura que abordó El diálogo en Edad Media y Renacimiento, impartida por la profesora Ana Vian; La novela del siglo XX, por la profesora Ángela Ena Bordonada; El cuento español por el profesor Díaz Epicteto Navarro y, sobre todo, La narrativa de mujeres, que la profesora Alicia Redondo Goicoechea impartía con gran talento. A raíz de los numerosos análisis de textos de escritoras muy diversas, nos suscitó un creciente interés la relevancia del tiempo tanto en la vida de los personajes como en la elaboración de la obra de arte verbal. Esto es lo que justifica nuestra elección del factor temporal por encima de cualquier otro objeto de estudio literario. En este afán, partimos del hecho de que el fundamento de cualquier obra narrativa está en su carácter temporal, manifiesto tanto en lo que atañe a la estética, cuanto a la temática. La predominancia del tiempo reside, además, en la eterna relación antropológico-temporal, como realidad universal, perteneciente a todas las ciencias y culturas. Así como el espacio es susceptible de someterse a la dominación del hombre, la aporía del tiempo, a su vez, se le impone. Lejos de querer dar respuesta a la pregunta “¿qué es el tiempo?”, como lo pretendía San Agustín, nuestro discreto trabajo se propone intentar un acercamiento pormenorizado de la función del tiempo en la vida humana

como proyecto en desarrollo, a través del sustento del arte verbal cuyos datos evidentes facilitan dicha empresa.

En el primer capítulo, nos proponemos frecuentar algunas fuentes antiguas y modernas, para tomar conciencia de la experiencia investigadora de nuestros precursores y maestros. Asimismo, intentamos confrontar la relevancia de las definiciones de las nociones de tiempo humano y tiempo ficticio, en el ámbito de la psicología y de la intra-temporalidad del hombre. Además, el cotejo del tiempo con otros componentes de la narrativa, relativos a la temática y al estilo, nos permitirá considerar despacio la primacía del factor temporal en la comprensión de las obras.

En el segundo capítulo, nos apartamos de las consideraciones generales sobre el tema, para limitarnos a una época generacional, los años cincuenta en España. Es la segunda década de la posguerra y, por lo tanto, nos ha parecido imprescindible mencionar la influencia de dicha guerra y sus consecuencias en los escritores de la generación objeto del estudio. A pesar del conflicto bélico y de la crisis político-social, esta época tuvo una vida cultural muy rica, de la que proceden las escritoras que hemos escogido.

Con el capítulo tres dejamos de lado los preámbulos para entrar en el tema del cuento literario y en la noción narratológica del tiempo. Al abordar el asunto del cuento nos era imprescindible esbozar la noción de género literario sin pretender estudiarla a fondo sino, más bien, situar al menos el género cuentístico en la amplia gama de los géneros literarios, y no de forma aislada. Allí se darán razón de por qué hemos preferido estudiar el tiempo dentro de este género, aún cuando en esta época se consideraba de poca relevancia.

Finalmente, el análisis pormenorizado de los cincuenta y siete cuentos que componen las recopilaciones de Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet, escritos entre 1950 y 1959, servirá de ejemplificación en la plasmación de la relación entre el tiempo y los contenidos temáticos, estéticos y simbólicos de los proyectos de búsqueda de vida llevados a cabo por los personajes y narrados con arte por las escritoras.

## Capítulo I. Teorías generales sobre la temporalidad en la narrativa

### I. Tiempo en la vida real

#### I. 1. Génesis y definiciones del tiempo humano

Planteamos primeramente, la noción de tiempo en la vida real antes de entrar en su plasmación en los textos literarios. Entre los pensadores sobre el tema figura Paul Ricoeur quien, en una de sus obras en la que trata del tiempo en diferentes culturas, proporciona algunas definiciones de filósofos como Platón, Aristóteles y San Agustín. Definiciones relacionadas, sobre todo, con la cultura del tiempo de estos pensadores. Observamos, de acuerdo con muchos teóricos, que algunos consideran el tiempo anterior al ser humano, otros lo toman como simultáneo y otros creado por el mismo hombre y, por lo tanto, posterior a él. Las tres podrían ser válidas a nuestro modo de ver, si las tomamos en su conjunto y no por separado.

Los temas que, en general, desarrolla Platón en sus obras, según Paul Ricoeur, se sitúan obviamente en un marco temporal y, por eso, pensamos que es importante acudir a él como una de las referencias importantes del pensamiento griego sobre el tiempo. En su metafísica, o idea sobre la esencia del universo, la noción de tiempo desempeña un papel fundamental. En el *Banquete* y en *Timeo*, aclara las nociones de tiempo y eternidad y parte también de un principio creador:

“El modelo que sirvió para hacer el universo creado es eterno. El universo creado imita el modelo eterno, en cuanto puede, dada su naturaleza corporal; fue, es y será «a través de la totalidad del tiempo.»”<sup>1</sup>

El tiempo aparece en primer lugar aquí, como una unidad global: el soporte de la creación en todas sus dimensiones. Todo lo creado, en efecto, el mundo de los animales, personas y cosas, se mueve dentro de este tiempo global. Algunos consideraron los movimientos de los seres creados como justificación del tiempo en

---

<sup>1</sup> Ricoeur, Paul, C. Larre, R. Panikkar, A. Kagame, G.E.R. Lloy, A. Neher, G. Páttaro, L. Gardel y A.Y. Gurevitch, *Las culturas y el tiempo*, Salamanca, Sígueme, 1979, pág. 157.

la medida en que su sucesión podría marcar el paso del mismo. Sin embargo, Platón yendo más allá de estos, considera rotundamente que este movimiento de cosas existentes es precisamente el tiempo:

“Para Platón, el tiempo no es solamente una cuestión de movimiento en general, sino también de movimiento ordenado y regular, específicamente el movimiento de los astros, con el cual se identifica, en realidad. El tiempo no es simplemente una medida del movimiento de los cuerpos celestes. Tampoco éste mide el tiempo. Ese movimiento es el tiempo.”<sup>2</sup>

Con la pretensión de querer remontarse al principio de todo, el autor admite la existencia de un estado de cosas antes de que se imponga el orden que es relativo al tiempo humano, es decir, antes del nacimiento del cosmos. Este “antes”, Platón lo llama la eternidad y sitúa el tiempo en esta dinámica, aunque reconoce que fue creado pero de forma especial en el sentido de que, como la eternidad, el tiempo dura siempre. Es como el receptáculo que acoge al resto del universo sensible y lo acerca a lo eterno. El tiempo aparece aquí, como lo más grande de la creación, y recibe en su seno a todo lo demás y lo impregna. Es este sentido global, el primer privilegio que le otorgamos. Veremos que ocurre lo mismo en la escritura, puesto que una obra se escribe, se sitúa, se lee siempre en un tiempo determinado y sin embargo tiene un carácter eterno.

Dada la dificultad de plasmar la noción de tiempo del Creador o tiempo en su totalidad, y tiempo humano aceptado por Platón y Aristóteles, y más aún, aplicarlo a la literatura, acudimos a San Agustín, filósofo cristiano, cuya teoría sobre el tiempo nos aporta más luz, aún dentro de sus propias aporías, para definir detalladamente todo el contenido temporal del cosmos, su origen y finalidad.

A San Agustín, la indagación sobre el sentido del tiempo le ocasiona una verdadera dificultad pero llega a una aproximación tal que nos permite avanzar un paso más. El tiempo para él no es la imposición del orden sobre el desorden, como para Platón, y tampoco se confunde con el movimiento de los astros. Como filósofo cristiano, considera que Dios es quien hace el tiempo contemporáneo en el mundo, y,

---

<sup>2</sup> Ricoeur, Paul, *et al*, *Las culturas y el tiempo*, ob. cit., pág. 157.

en este sentido, coincide con los dos filósofos mencionados que aceptaban la existencia de un tiempo total dado por el Creador o movido por Dios.

Sin embargo, San Agustín realiza una diferencia categórica entre lo creado en que el tiempo está incluido y lo no creado, es decir, lo divino que está fuera del tiempo y que él llama, Dios. Entonces, en sus *Confesiones*, sitúa claramente la temporalidad fuera del espacio divino, afirmando que no había tiempo antes de los tiempos que Dios creó, porque Dios se encuentra fuera de cualquier tiempo. No conoce Dios principio ni fin. La concepción del tiempo de San Agustín está íntimamente ligada a su fe cristiana, y como tal, la creencia en la encarnación de Jesús será el punto de referencia para medir el tiempo y situar los acontecimientos en él:

“Tú no eres anterior al tiempo en el tiempo, porque si no, no sería anterior a todo el tiempo. Tú eres anterior a todo el tiempo pasado por la grandeza de tu eternidad siempre presente y estás por encima de todo el tiempo futuro, porque es futuro y cuando llegue ya será pasado.

Tú siempre eres el mismo, y tus años no tienen fin. Tus años ni pasan ni vuelven, al contrario de los nuestros, que pasan y vuelven para que todos existan [...].

Tus años son un día. Y tu día no es un cada día, sino un hoy, porque tu hoy no deja paso al mañana, ni viene después de ayer. Tu hoy es la eternidad; por eso engendraste eterno como tú a aquel a quien dijiste: Hoy te he engendrado. Tú hiciste todos los tiempos y existes antes de todos ellos. No hubo un tiempo en que no había tiempo.”<sup>3</sup>

Lo que pretende San Agustín, es dar una definición del tiempo rechazando su asociación con cualquier movimiento, incluso el de los astros. El tiempo sigue su curso independientemente del sistema del sol y de la luna que nos indican el transcurso del día y que se identifican como cuerpos en movimiento. Propone un

---

<sup>3</sup> San Agustín, *Las confesiones*, Edición de Olegario García de la Fuente, Madrid, Akal, 1986, Libro XI, cap. XIII, nº 16, págs. 296-297.

acercamiento psicológico al tema concibiendo la interrelación entre pasado, presente, futuro de la siguiente forma:

“La manera de abordar el problema es claramente psicológica. El pasado existe ahora, dice, en el sentido de que existe como imagen presente o recuerdo de los hechos pasados y lo mismo ocurre con el futuro, en cuanto anticipación actual de los hechos futuros (XI, 17-18), y así existe un tiempo presente de cosas pasadas, un tiempo presente de cosas presentes, y un tiempo presente de cosas futuras (XI, 20). Por lo tanto, el alma tiene poder para ampliarse en el pasado y en el futuro. Pero no solamente se miden los tiempos en el alma: el tiempo mismo, concluye, es una cierta distentio, expansión o extensión, del alma.”<sup>4</sup>

A diferencia del problema del presente representado por el “ahora” como un tiempo difícil de identificar y concretizar en Aristóteles, San Agustín considera que todo está en torno al presente, como único tiempo existente en definitiva, y visto desde la perspectiva psicológica cuya manifestación se apoya en el alma y espíritu humano.

El tiempo presente parece estar en el centro de su definición, tal vez por la influencia de su fe cristiana que le llama a vivir el presente como el único tiempo real y favorable, el *kairós*, en griego, que significa tiempo de la intención o el deseo en que podemos considerar que actúa Dios. El pasado y el futuro que no son más que una representación imaginada y reconstruida, tienen sentido y existencia en su lectura desde el presente. Por eso, podemos decir que la concepción agustiniana del tiempo nos parece la más cercana a la aproximación temporal en las obras narrativas. Los distintos “ahoras” de los textos narrativos según las diferentes perspectivas, traen al presente de la lectura, de la historia y de la escritura, los distintos tiempos narrados. Y para apoyarlo mejor, San Agustín añade además, otro componente en la investigación sobre el tiempo, que es el de la memoria selectiva:

“Permíteme, Señor, esperanza mía, seguir adelante en mi investigación. Que no se distraiga mi atención. Si las cosas futuras y las cosas

---

<sup>4</sup> San Agustín *Las confesiones*, ob. cit., cap. XIV, n° 17, págs. 309-315.

pasadas existen, quiero saber dónde están. Y si no lo puedo saber todavía, sé al menos que dondequiera que estén, no están allí como futuras o pasadas, sino como presentes. Porque si estuvieran allí como futuras, todavía no están allí, y si estuvieran allí como pasadas, ya no están allí. Dondequiera que estén y sean lo que sean, no estén más que como presentes.

En relación con las cosas que de verdad han pasado y que uno puede contar, hay que decir que no se sacan de la memoria las propias cosas que pasaron, sino las palabras que se originan de sus imágenes, que han dejado impresa en el alma como su huella al pasar por los sentidos. Así, por ejemplo, mi niñez que ya no existe, existe en el pasado que tampoco existe. Pero cuando recuerdo y describo la imagen de mi niñez, la veo en el presente, porque todavía la tengo en la memoria.

Lo que ahora está claro y patente es que no existe ni el futuro ni el pasado, ni se puede decir con propiedad que hay tres tiempos: el pasado, el presente y el futuro. Quizás sería más exacto decir que los tres tiempos son: el presente de las cosas pasadas, el presente de las cosas presentes y el presente de las cosas futuras. Estas son tres cosas que hay dentro del alma y fuera de ella no las veo. El presente de las cosas pasadas es la memoria. El presente de las cosas presentes es la visión. Y el presente de las cosas futuras es la espera.”<sup>5</sup>

Al fin y al cabo, podemos dividir el tiempo en tres momentos fundamentales a los que nos debemos referir constantemente: pasado, presente y futuro. Todos los demás componente se encuentran en estas tres dimensiones.

## **I. 2. Organización y componentes del tiempo humano**

Del tiempo como un fenómeno natural existente en sí mismo pasamos al modo de relacionarse el hombre con él. Nos encontramos con un primer intento de organización temporal humana basada en el funcionamiento natural de la creación. El ser humano toma conciencia del tiempo primero, a través del movimiento de los astros que señalan el paso del tiempo en días, noches, meses, años, etc., con la

---

<sup>5</sup>San Agustín *Las Confesiones*, ob. cit., cap. XVIII, n° 23 y cap. XX, n° 26, págs. 301-303.

posibilidad de dividirlo en unas pequeñas o grandes expresiones temporales. De esta forma, el ser empieza a intervenir a partir del orden natural de la creación, y crea su propio orden temporal, que Platón llama también, “desorden temporal”. Ahora bien, si hay desorden, será en las variedades de organizaciones temporales pero no en el orden temporal, dado desde el origen de las cosas. Veremos que las obras literarias son fuentes de verdadero “desorden temporal” por las varias perspectivas en comparación con el flujo natural del tiempo universal.

Está clara la asociación que hace Platón del tiempo creado con el creador del tiempo. Por tanto, no podemos hablar de desorden propiamente dicho, sino de un pretendido orden humano después del orden natural de la creación. El hombre descubre la existencia de un orden temporal natural regido por los astros y, a su vez, establece su propio orden conforme o no a éste. Empiezan a destacarse los diferentes elementos de la organización temporal humana. A la noción de orden, Platón añade la de duración. Aceptamos de momento que, puesto que el tiempo es creado y eterno, dura siempre. En cambio, el tiempo del resto del universo, siendo contingente, dura mientras dura éste. Del concepto de duración en el pensamiento griego, se añade el de la idea de instante como dimensión temporal, que se puede considerar por primera vez claramente expresada como el paso de un estado o movimiento a otro.

En esta ordenación del tiempo humano en que nos adentramos, ya no hablamos del tiempo en sí, sino en función de su relación con otros elementos del universo creado, y en primera instancia, la persona. Su forma de relacionarse con el tiempo hace intervenir, en primer lugar, su facultad de elección fundada en su libertad. Y vemos que es posible estar en un tiempo no evaluable materialmente, lo que Platón llamó en “ningún tiempo”. El carácter no evaluable de una parte del tiempo es una segunda especificidad que lo define. Este aspecto será una dificultad en las obras, en la medida en que el acercamiento al transcurso del tiempo que se cuenta, será siempre una aproximación limitada. El aspecto no evaluable del tiempo no se refiere al movimiento exterior. Se trata de un tiempo intra-humano (que existe dentro del ser en su totalidad) y también, del ser humano como intra-temporal (incorporado en el tiempo en su totalidad). Esta posibilidad se da por medio de la toma de conciencia de la existencia, y de la integración que la persona hace del tiempo en todas las dimensiones de su vida. Esta integración abarca una parte de libertad y también de dependencia en la medida en que apela a la voluntad humana a situarse en

un marco temporal determinado, muchas veces, por la cultura y la sociedad. La adhesión puede ser superficial, siguiendo el transcurso del tiempo en la misma línea que el grupo social al que pertenece sin una verdadera integración. También se puede aceptar esta determinación temporal consciente y voluntariamente, pero guardando cada hombre su individualidad, no en las grandes divisiones temporales que consideramos evidentes, sino en la organización pormenorizada y psicológica que, pudiendo variar de un grupo social a otro, también lo puede de una persona a otra.

Después de Platón, los aspectos más importantes del pensamiento sobre el tiempo corresponden a su discípulo Aristóteles y se encuentran en su obra *Física*. Más que la idea de instante, apoya el sentido de conciencia del paso del tiempo, otro componente temporal, independientemente de los efectos de los astros, o de la sucesión de los movimientos. Paul Ricoeur lo resume en el siguiente párrafo:

“Aristóteles menciona y rechaza sucesivamente tres concepciones del tiempo, que identifican el tiempo 1) con el movimiento del universo (piensa sobre todo en Platón probablemente), 2) con la misma esfera celeste y 3) con una especie de movimiento o de cambio. Hace observar, a este respecto, que si cambio y movimiento pueden ser rápidos o lentos, el tiempo no puede, puesto que la rapidez y la lentitud se definen por el tiempo. Sin embargo, admite que el tiempo se encuentra estrechamente asociado con el movimiento, cambio y descanso. Subraya que, mientras nuestro estado de espíritu no cambia o mientras que no nos damos cuenta de que cambia, no reconocemos que el tiempo pasa. Efectivamente, se percibe el tiempo al reconocer el antes y el después, en el cambio. Y, aunque el cambio no pueda producirse sin el tiempo, el tiempo no podría ser reconocido sin el cambio.”<sup>6</sup>

El trabajo de reconocimiento del tiempo, según el autor, empieza por una toma de conciencia de la sucesión de las cosas. Quien reconoce el cambio en un antes y un después es, efectivamente, el ser humano y este reconocimiento hace existir el tiempo para él, pero con la reserva de que existe otra faceta oculta del tiempo en sí mismo que él no domina y que ni siquiera tiene necesidad de ser reconocida humanamente.

---

<sup>6</sup> Ricoeur, Paul, *et al*, *Las culturas y el tiempo*, ob. cit., pág. 159.

Las dos teorías coinciden en la existencia de un tiempo global que abarca el reconocido humanamente y el tiempo no considerado por el ser humano por su condición de ente limitado frente a la inmensidad de lo creado. Para Aristóteles, es el tiempo sin posibilidad de cambio y para Platón el dado por el Creador del universo. El tiempo humano es el que Aristóteles considera existente en la medida en que el ser es conciente de ello, y capaz de captarlo en su transcurso. Asocia pues, este filósofo, la actividad física pero también la psíquica. Nuestro estado de ánimo percibe la acción del tiempo.

En este sentido damos un paso más, después de la noción de orden, instante y paso del tiempo, para considerar la percepción del tiempo en el movimiento como una posibilidad de entrar en las nociones de anterioridad y posterioridad convirtiendo en numerables estos movimientos. La definición que se formula en *Física*, 219 s es la siguiente:

“El tiempo es el número del movimiento relativamente a lo anterior y posterior. Es “relativamente a lo anterior y posterior”, ya que no percibimos el tiempo hasta que no hacemos distinciones en el movimiento. Y éstas solamente pueden realizarse reconociendo un antes y un después. Y es el “número” del movimiento no en el sentido de número abstracto (con el que contamos), sino en el sentido de lo que es contado. El tiempo es, pues, lo que en el movimiento es numerado o aquello, en virtud de lo cual, el movimiento es numerable.”<sup>7</sup>

Estos movimientos numerables podrían identificarse con los acontecimientos que se suceden en el orden platónico del tiempo. Movimientos y acontecimientos son relativos a la vida del hombre y allí es desde donde su historia tiene su origen y sigue su transcurso. Si el hombre puede contar y escribir su historia rememorando un tiempo pasado, anterior, también puede programar su futuro mediante acontecimientos posteriores que se pueden experimentar bajo la anticipación mental. En este momento conviene mencionar el estado temporal intermediario entre la anterioridad a la que nos referiremos en adelante con el término de pasado, y la

---

<sup>7</sup> Ricoeur, Paul, *et al*, *Las culturas y el tiempo*, ob. cit., pág. 159.

posterioridad con el de futuro. La determinación de este momento presente ha sido objeto de amplia especulación, sobre todo, por parte de Aristóteles y San Agustín.

Aristóteles, para quien el tiempo es una sucesión y continuidad de movimientos plantea la pregunta del sentido del presente, puesto que sólo menciona el “antes” y el “después” relativos al pasado y futuro de los movimientos, entonces ¿qué significaría el “ahora”? En otras palabras, el filósofo se pregunta la manera cómo el ser considera su relación con el presente.

Para resolver esta dificultad, podemos partir del hecho de que el tiempo sigue siendo un fluir continuo, aunque el individuo social lo fragmenta y mide según el movimiento de los astros en primer lugar, y luego según el transcurso de las horas del reloj. Pues bien, los “ahoras” que fluyen no son idénticos sino diferentes. El “ahora” es el momento en que la persona toma conciencia del tiempo que ha pasado, más o menos cercano al “ahora” actual y del tiempo que sigue más o menos cerca al “ahora” actual. Este momento nos permite dividir el tiempo dentro de su continuidad. Para Aristóteles, el “ahora” es como un tiempo sin extensión ni duración. Es el límite del tiempo.

Comprendemos entonces que, como el tiempo mismo, el movimiento no se detiene nunca, y el “ahora” no es un tiempo concreto, evaluable. Pero contrariamente a lo que dice Aristóteles, sí es tiempo. Arguye que el instante no es más que una transición entre los movimientos, ya que el flujo no se detiene. Identifica el presente con el flujo del movimiento: el momento en que está existiendo un movimiento. A partir de esta teoría, Aristóteles afirma la existencia de un motor que causa el movimiento continuo y lo identifica con Dios. En este aspecto coincide con Platón:

“Por consiguiente, el movimiento dura siempre y Aristóteles demuestra, a continuación, que la causa primera del movimiento es un motor que no se mueve. El tiempo nos conduce, por lo tanto, al centro de su teoría sobre la causalidad y, al fin de cuentas, a su teología, ya que el motor inmóvil es identificado con Dios.”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Ricoeur, Paul, *et al*, *Las culturas y el tiempo*, ob. cit., pág. 161.

El “ahora” de Paul Ricoeur, su presente, se refiere a la medida del tiempo, pero conlleva el problema de la fijación de este “ahora” en el transcurso del tiempo. Hace suyo el pensamiento de Heidegger según el cual, decir “ahora” es la articulación en el discurso de un hacer-presente que se temporaliza en unión de una espera que retiene. Es mirar la hora en el reloj, pero con la dificultad de desentrañar la significación existencial de este momento, lo que hace que el “ahora” se vuelva una realidad temporal abstracta. La interpretación del “ahora” está en relación con la libertad del que interpreta y varía según quién y desde qué perspectiva. A este intérprete de los “ahoras” textuales lo llamamos también autor, imitador o representador de acciones.

A modo de conclusión de esta parte, reconocemos globalmente que el tiempo es un fenómeno creado e implicado en todos los demás componentes del universo, y su carácter eterno le da privilegio sobre ellos. El hombre experimenta la existencia del tiempo en la observación y toma de conciencia de los movimientos de los astros principalmente, y luego, de cualquier otro movimiento. A partir de la realidad del presente vivido la persona tiene capacidad de proyectar su mente hacia el pasado y el futuro. Sin embargo, la problemática de la evaluación del tiempo permanece como un hecho subjetivo y desde esta subjetividad de la temporalidad, consideramos la obra narrativa. En *Mimesis I* Paul Ricoeur señala la centralidad del tiempo en esta tarea:

“Imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella la mimética textual literaria.”<sup>9</sup>

Es el objeto de nuestro siguiente apartado

---

<sup>9</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración I., Configuración del tiempo en el relato histórico*, Barcelona, Siglo XXI editores, sexta edición en español, 2007 Traducción de Agustín Neira, pág. 129.

### **I. 3. Tiempo en el texto literario**

#### **I. 3. 1. Diferencia entre tiempo humano y tiempo ficticio**

Aunque pasado, presente y futuro coinciden en textos literarios, veremos, sin duda, que esta concepción humana del presente no se puede aplicar exactamente al contexto literario. El presente de la escritura o de la historia narrada tiene una multitud de “ahoras” dentro de un amplio contexto temporal: el del escritor, el del momento de la escritura, el del lector y el del momento de la lectura, la representación presente de acontecimientos pasados y futuros creados por el escritor y también por el lector, etc. De entrada, se manifiesta la diferencia entre tiempo humano real y tiempo narrado. En efecto, el tiempo no está considerado sólo en su dimensión “real”, es decir, como componente del universo creado; la estética de la creación literaria que también forma parte del universo de la creación, porque deriva del obrar humano, se sirve de las dimensiones temporales. Esta relación viene del hecho de que la literatura nace fundamentalmente de la observación e imitación de los movimientos del cosmos.

Adentrándonos en el ámbito de la literatura propiamente dicha, en su *Poética*, Aristóteles concede al tiempo una particular importancia, en cuanto a la belleza de la obra, que también depende, entre otros componentes, de los que hemos subrayado: orden, brevedad (del instante), anterioridad o posterioridad de los hechos narrados. Lo bello para el autor, es relativo principalmente a la buena gestión del espacio y del tiempo. Debe haber una correspondencia posible, una gran armonía entre la magnitud y el orden de lo que se describe. Cuando hay una desproporción demasiado grande entre los dos elementos, asegura que no puede resultar hermoso porque la visión se confunde.<sup>10</sup>

Aplicado a la poética, la noción de tiempo conlleva también las dimensiones de orden y duración. En la obra, ocurre con el poeta casi lo mismo que con el Creador con respecto al universo. El poeta interviene con su libertad creadora para imitar lo que existe y añade lo que podría existir pero, en principio, con la exigencia de no alejarse mucho del orden natural de los acontecimientos. Nos enfrentamos aquí con un nuevo límite de la relación imitativa entre lo natural y lo artístico. Aparecerá una

---

<sup>10</sup> Aristóteles, *Poética*, Edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, págs. 153-158.

variedad de posibilidades de distanciamiento entre estas dos realidades. Aristóteles plantea esta diferencia de cara al tiempo, distinguiendo la existencia de dos tipos de narraciones diferentes: la histórica y la poética. La histórica será la imitación más perfecta, y la poética más creativa. Sin embargo, ninguna de las dos posibilidades cuenta la realidad temporal humana con exactitud. El artista ha de procurar que su obra tenga unidad temporal (Principio, medio y fin) como un ser vivo, único y entero. La diferencia que se hace entre los dos relatos, es que el histórico describe no una sola acción, sino un solo tiempo, y en las composiciones, en cambio, se abre el abanico de posibilidades.<sup>11</sup>

Parece existir un problema real en la correlación entre tiempo y narración, y Paul Ricoeur piensa resolverlo estableciendo el papel mediador de la construcción de la trama entre el estadio de la experiencia práctica que la precede y el que la sucede en el proceso mimético. La trama es la imitación de la acción. Y como lo señalábamos anteriormente, se necesita una competencia previa para esta imitación, que consiste en organizar o estructurar la acción. Es San Agustín el que nos ofrece una estructura más antigua del tiempo. Estructura discordante-concordante del tiempo, según desarrolla en el plano del pensamiento reflexivo, algunos rasgos paradójicos, cuyo primer esbozo puede iniciarlo efectivamente la fenomenología de la acción. Al afirmar que no hay un tiempo futuro, un tiempo pasado y un tiempo presente, sino un triple presente –un presente de las cosas futuras, un presente de las cosas pasadas y un presente de las cosas presentes –, San Agustín nos ha encaminado hacia la investigación de la estructura temporal más primitiva de la acción.<sup>12</sup>

El tratado de la *Mimesis* nos interesa aquí en su relación con el tiempo. Así como *Mimesis I* alude a la temporalidad del obrar humano, *Mimesis II* trata de la ficción literaria como configuración del relato, basado en la construcción de la trama sin diferenciar la narración de ficción de la narración histórica. Incluso, hablar de lo histórico lleva un contenido temporal y, por ser imitación de hechos verosímiles, el relato ficticio también contiene tiempo.

“Finalmente, la reconsideración de la historia narrada, regida como totalidad por su manera de acabar, constituye una alternativa a la representación del tiempo como transcurriendo del pasado hacia el futuro,

---

<sup>11</sup> Aristóteles, *Poética*, ob. cit., pág. 215, n° 23.

<sup>12</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración I*, ob. cit., pág. 214.

según la metáfora bien conocida de la “flecha del tiempo”. Es como si la recolección invirtiese el llamado orden “natural” del tiempo. Al leer el final en el comienzo y el comienzo en el final, aprendemos también a leer el tiempo mismo al revés, como la recapitulación de las condiciones iniciales de un curso de acción en sus consecuencias finales.

En una palabra: el acto de narrar, reflejado en el de continuar una historia, hace productivas las paradojas que inquietaron a San Agustín hasta el punto de llevarlo al silencio.”<sup>13</sup>

Este “como si” de la ficción, es el del tiempo que invierte el orden natural, histórico. Nos referimos de nuevo a la libertad del autor de manejar el tiempo a su antojo, en relación con los acontecimientos narrados. Nos podemos encontrar con la posibilidad de cierta fantasía. El ser literario o personaje, puede jugar el papel de relacionarse con el tiempo de forma lineal, circular, en espiral, de principio a fin, o viceversa, del presente hacia el pasado o el futuro o viceversa, etc. Todas las opciones son posibles.

Cuando la temporalidad del texto entra en contacto con la del mundo real del lector, Paul Ricoeur habla de *Mimesis III*. Es la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector. Se trata de una hermenéutica que intenta explicitar el movimiento por el que el texto despliega el mundo que en cierto modo se le presenta.<sup>14</sup> La dificultad que ya había subrayado San Agustín se encuentra en una aprehensión intuitiva de la estructura del tiempo en el relato de ficción, que resulta complicada por la variedad de interpretaciones que a veces aclaran y otras veces confunden al lector sobre el sentido del texto.

“Después de todo, podemos encontrar en Agustín un presentimiento de este tema. En efecto, al interpretar la extensión del tiempo en términos de distensión y al descubrir el tiempo humano como elevado desde el interior por la atracción de su polo de eternidad, San Agustín ha dado solvencia de antemano a la idea de una pluralidad de planos temporales. Los lapsos no encajan simplemente unos en otros según cantidades numéricas, los días en los años, los años en los siglos. En general, los problemas relativos a la extensión

---

<sup>13</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración I*, ob. cit., pág. 135.

<sup>14</sup> *Idem*, pág. 153.

del tiempo no agotan la cuestión del tiempo humano. En la medida en que la extensión del tiempo no tiene solo un aspecto cuantitativo como respuesta a las preguntas ¿desde cuándo?, ¿durante cuánto tiempo?, ¿dentro de cuánto tiempo? Tiene también un aspecto cualitativo de tensión graduada.”<sup>15</sup>

Dicha actividad mental participa de las relaciones entre el ser creado y todo lo creado, por una parte y, por otra entre el ser humano y el Autor de lo creado o sea, la Divinidad. Por lo general, el análisis de la evolución psicológica de los personajes en la obra está estrechamente ligado a su ser en el tiempo que se les ha asignado. Este tiempo comporta distintas facetas, desde la espiritual en relación con Dios o simplemente mental, comportamientos relacionados con los grados de evolución humana, de género, de educación, de relaciones humanas, de trabajo o cualquier otra actividad.

En *Tiempo y narración II*<sup>16</sup>, el autor ahonda en el sentido de ficción y su relación con el tiempo. El escritor puede prescindir y aún negar la cronología de los hechos, pero su relato tiene que adoptar alguna configuración determinada. En efecto, la ley de la ficción consiste en que el tiempo de la novela puede romper con el tiempo real vivido. En la ficción, el tiempo real está configurado según nuevas normas de organización temporal que, desde luego, rompen lógicamente con la cronología temporal. Son, según el autor, los recursos que posee la ficción para inventar sus propias unidades temporales, y son, sin duda, los que podrán encontrar en el lector expectativas respecto al tiempo infinitamente más sutiles que las referidas a la sucesión rectilínea. La libertad del autor creador y la del lector, una vez más, se encuentran en el descubrimiento de esta nueva forma de temporalidad no lineal.

### **I. 3. 2. Tiempo psicológico e intratemporalidad**

La idea de intratemporalidad corresponde a lo que hemos denominado integración del ser humano en el tiempo, el hecho de que el ser siempre se mueve dentro de un tiempo determinado y depende de él. Nadie puede elegir estar o no estar

---

<sup>15</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración I*, ob. cit., pág. 158.

<sup>16</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración II, Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Barcelona, Siglo XXI, 2004, 4ª ed, traducción de Agustín Neira.

en el tiempo. Y, a esta actitud, se añade la de contar con el tiempo o servirse de él. La noción de tiempo estará siempre relacionada con los fenómenos naturales o el movimiento de los astros como lo vimos con los filósofos de la antigüedad. Esto quiere decir que, a pesar del poder creativo del escritor, su obra nunca podrá estar del todo exenta de los fenómenos temporales naturales. Se trata de que el autor sepa reconocer que se cuenta siempre con el tiempo global, en primer lugar, y luego, se lo apropia para utilizarlo como tiempo para tal o cual cosa. En la historia como en el discurso, se utilizan expresiones que permiten hacer el tiempo fechable y público. Pero lo que realmente ocupa la idea del tiempo del autor, es su preocupación literaria, y no sólo el transcurso normal de la vida.

El hecho de contar con el tiempo y hacer cálculos, la preocupación que provoca el tiempo, son aspectos que matizan la libertad del hombre frente al tiempo. Así como el poeta es limitado en su relación con los métodos narrativos, el ser humano también es limitado en su relación con el tiempo, en la medida en que éste sigue su curso sin tener en cuenta sus movimientos. Se ve aquí el carácter público y no privado del tiempo, sobre todo, cuando lo relacionamos con el funcionamiento del conjunto de los astros, por ejemplo, el medio natural formado por la luz del día, las tinieblas de la noche, etc. También hay tiempo público en lo establecido por las leyes sociales, es decir, la distribución del tiempo en momentos para tal o cual actividad, con una adhesión personal libre o con obligación regia.

A continuación, Paul Ricoeur aborda en el volumen tercero de *Tiempo y Narración III*<sup>17</sup> la noción de tiempo psicológico o tiempo del alma, abordada también en el Vol. II. El tiempo del alma está en relación con el tiempo del mundo real y del mundo narrativo, en los que, a veces, es transparente y otras veces, oculto. Se trata, concretamente, de la distensión del alma en el sentido agustiniano dentro del movimiento en el sentido aristotélico. El autor lo desarrolla en esta parte, con las nociones de “tiempo intuitivo” y “tiempo invisible”.

El tiempo objetivo sería el que está más a nuestro alcance, el que aparece casi naturalmente sin que tengamos que ahondar en su estudio. En cambio, el tiempo psicológico está más vedado y necesita, para ser descubierto, una consideración especial. Es un nivel sorprendente que limita los a priori y que exige también una sensibilidad y una disposición a un sentir profundo del mensaje del escritor. Sin

---

<sup>17</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración III, El tiempo narrado*, Barcelona, Siglo XXI, 1996, Traducción de Agustín Neira.

embargo, a pesar de que en su obra Paul Ricoeur señala que Husserl pretende por los análisis fenomenológicos acercarse al tiempo psicológico prescindiendo del objetivo, los dos son inseparables. Como todos los componentes del tiempo, este tiempo intuitivo, sentido o psicológico, se entiende a la luz del tiempo objetivo o percibido, porque ayuda a tomar conciencia de la existencia de éste.

Kant, a su vez, considera la invisibilidad temporal cuando recurre a una fenomenología implícita del tiempo, que nunca se ha formulado como tal, ya que el modo trascendental de la reflexión la oculta. El estudio del tiempo, según él, conlleva un carácter indirecto porque no aparece siempre:

“Lo que opone, del modo más evidente, Kant a Husserl es la afirmación del carácter indirecto de todas las aseveraciones sobre el tiempo. El tiempo no aparece; es una condición del aparecer.”<sup>18</sup>

En este carácter indirecto e indeterminado del tiempo consiste su invisibilidad.

La relación del hombre con el tiempo se hace siguiendo un proceso de aprendizaje evolutivo que sigue el fluir del mismo, desde el nacimiento hasta la muerte. Sabemos que la conducta adulta de un sujeto es la consecuencia de un largo proceso, en el cual intervienen la atención, el amor y las prohibiciones de los padres y de la sociedad, y la forma en que los cuidados y la educación son brindados. En la obra de Fanny Blanck-Cereijido y Marcelino Cereijido, podemos recoger un resumen de una visión psicoanalítica del desarrollo humano frente al tiempo:

“El psicoanálisis ha tratado de desentrañar el modo en que estos factores gravitan en las diversas etapas de la formación del sujeto, y de construir un modelo de la polarización del aparato psíquico en dos regiones: consciente e inconsciente. De entre las observaciones que ha hecho, las que aquí nos interesan son:

1. el inconsciente parece formarse a raíz de ciertas restricciones que se imponen al niño;
2. en ese inconsciente no parece regir la temporalidad “del sentido común”;

---

<sup>18</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración III*, ob. cit., pág. 695.

3. incluso a nivel consciente esta temporalidad no existe en los primeros momentos de la vida, sino que se va instalando paulatinamente, y
4. la adquisición de la temporalidad coincide con la inserción del niño en el lenguaje.”<sup>19</sup>

Podemos decir entonces, con Freud, que el inconsciente es atemporal. Sin embargo, la presencia o no de la consciencia del tiempo, es un índice del carácter razonable de la persona. Perder la temporalidad, dice Fanny Blanck-Cerejido, es perder la razón porque el sentido temporal es tan constituyente, que la pérdida de la temporalidad acaba con la vida psíquica, ya que se pierde la noción del *sí mismo*, la frágil coherencia que sostiene al sujeto.<sup>20</sup>

### **I. 3. 3. Tiempo y muerte**

El carácter pasajero de la temporalidad, incluye en cierto modo, la idea de muerte porque el tiempo pasado ya no existe y el futuro todavía no. La muerte es inasociable con la esencia de la divinidad, siempre existente y presente, inmutable e inalterable por el paso del tiempo. Esta concepción no está en contradicción con la de tiempo eterno, arriba señalada, porque esta eternidad se concebía dentro de las cosas creadas que excluye, claro, la realidad divina. Todo lo humano en cambio, es contingente y efímero y, en cuanto tal, el tiempo humano también muere en la concepción del ser. Esta noción es también ambigua en la medida en que atañe de nuevo, a la libertad y a la dependencia del ser humano frente a los acontecimientos. Una parte del tiempo vive eternamente con él, es el tiempo hecho siempre presente por la memoria según criterios individuales. Del mismo modo que la memoria selecciona, también rechaza cierto tiempo asociado con acontecimientos que no le interesa recordar. Esta memoria selectiva aparece mucho en las obras literarias. Por su carácter limitado, el hombre no puede recordar, y el relato tampoco abarcar la totalidad del tiempo.

---

<sup>19</sup> Blanck-Cerejido, Fanny y Cerejido, Marcelino, *La vida, el tiempo y la muerte*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1988, pág. 59.

<sup>20</sup> *Tiempo y espacio: miradas múltiples*, Coordinado por Guadalupe Valencia García, con la colaboración de María Elena Olivera Córdova, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Coyoacán, 2005, pág. 158.

La asociación del tiempo con la muerte del ser temporal ha sido a su vez, motivo de mucha literatura, revelando puntos de vista que coinciden con una visión a veces, positiva, y otras veces, negativa del tiempo de la muerte. Las elegías de Moseh ibn 'Ezra', el granadino considerado como uno de los más grandes de la historia de la poesía hebrea en al-Andalus y posiblemente de la poesía hebrea de todos los tiempos, desarrolló el motivo del tiempo y de la muerte como lo indica el título de su obra.<sup>21</sup> La multiculturalidad y la antigüedad del autor, quien nació hacia el año 1055 en el seno de una ilustre familia judía, y que estudió hebreo y árabe, nos parece importante como para incluir su pensamiento, como lo hicimos con otros clásicos. Progresivamente, la idea de muerte en los poemas empieza por la asociación del tiempo con la adversidad y la crueldad. El tiempo es responsable de todas las calamidades. El tiempo que está siempre en la mente del poeta, es su cruel y mayor enemigo. Adquiere en los poemas, la categoría de personaje dramático que goza atormentando al poeta. A continuación citamos algunas funciones del tiempo tal como se presentan en los poemas del autor:

“En varios de los poemas elegíacos se habla del tiempo de un modo genérico, como enemigo de todo ser humano, y estas son sus principales características:

- el tiempo es hipócrita y mentiroso
- el tiempo es injusto, pues favorece al malvado y al necio y ataca al justo y al sabio
- el tiempo es traidor
- el tiempo hace el mal intencionadamente
- separa a los que se aman y reúne las desgracias”<sup>22</sup>

Y concluye el autor su visión pesimista sobre el tiempo que desemboca en la muerte:

“Tan solo parece que el tiempo se queda sin fuerza y poder tras la muerte de un ser querido, pues ya no puede hacer más daño.”<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Navarro Peiró, Ángeles, *El tiempo y la muerte. Las elegías de Moseh Ibn 'Ezra'* Universidad de Granada, 1994.

<sup>22</sup> *Idem*, págs. 50-51.

La toma de conciencia de la muerte se puede ver desde la perspectiva de Fanny Blanck-Cereijido y Marcelino Cereijido que parten del hecho de que el hombre se maneja con, por lo menos, dos tipos de tiempo: el sagrado, perpetuamente cíclico y renovable cada vez que el sacerdote realiza ciertos ritos, y el profano, en el que el ser humano ve transcurrir las horas y los años y toma conciencia de los desgastes, de la decrepitud y de la muerte.<sup>24</sup>

Los autores tienen dos visiones distintas de la muerte. La consideran primero, como negativa y afirman que de todos los cambios temporales que puede sufrir un organismo, los más angustiosos y drásticos son el envejecimiento y la muerte. Por otra parte, tienen una visión esperanzadora que consiste en que la pulsión de muerte genera la vida específicamente humana, y el tiempo del hombre, que se apoya en la noción de futuro, de perspectiva, de esperanza de satisfacción de un deseo. El deseo, podría decirse metafóricamente, es la presencia del futuro en el presente, de algo que aun no se realizó, es la presencia de una ausencia.<sup>25</sup>

Así como la vida está relacionada con el tiempo presente, la muerte se considera desde la perspectiva de un tiempo futuro.

Una de las visiones filosóficas de la muerte y del tiempo se podría resumir en las teorías de Emmanuel Levinas que en su obra *Dios, la muerte y el tiempo*<sup>26</sup>, analiza el pensamiento de muchos filósofos y a pesar de la complejidad y ciertas contradicciones, podemos destacar de nuevo la dualidad del tema. Parte de la concepción heideggeriana de la muerte como el final del “estar en el mundo”, “existir para la muerte” que conduce a una inevitable angustia humana. Y Kant es quien, a su vez, piensa que hay que imaginar una extensión del tiempo más allá del tiempo limitado, que no es una prolongación de la vida sino la existencia de un mundo de esperanza, que ocurre en el tiempo y, con el tiempo, va más allá del tiempo. Levinas desarrolló mucho esta esperanza y después de evitar con muchos rodeos mencionar el nombre de Dios, acabó declarando que:

---

<sup>23</sup> Navarro Peiró, Ángeles, *El tiempo y la muerte*, ob. cit., pág. 54.

<sup>24</sup> Blanck-Cereijido, Fanny y Cereijido, Marcelino, *La vida, el tiempo y la muerte*, ob. cit., págs. 40-41.

<sup>25</sup> *Idem*, pág. 115.

<sup>26</sup> Levinas, Emmanuel, *Dios, la muerte y el tiempo*, Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.

“La esperanza tendrá su origen en el carácter racional de una virtud que concuerda con la felicidad. La felicidad es aceptable sólo si armoniza con aquello que nos hace dignos de ser felices, y, por su parte, la moralidad aislada no es tampoco el Bien Soberano. De modo que, ni sólo la felicidad, ni sólo la virtud: ambos hieren a la razón. Para que el Bien sea perfecto, es preciso que quien no se haya conducido de manera que le haga ser indigno de ser feliz pueda confiar en ser partícipe de la felicidad, en la “otra vida” tras la muerte, una esperanza de armonía entre la virtud y la felicidad que sólo es posible gracias a Dios. Hay que comportarse como si el alma fuera inmortal y como si Dios existiese. Es una esperanza contra todo conocimiento y, sin embargo, una esperanza racional. Admitir la existencia de Dios y la inmortalidad del alma es algo exigido por la Razón, pero el Bien supremo sólo puede ser objeto de esperanza.”<sup>27</sup>

La idea de esperanza de cara al futuro no hace la unanimidad en los pensadores. Sin embargo, reconocemos que el transcurso de la vida humana a través del tiempo real o narrado, conlleva el deseo o la esperanza de una felicidad como principal objetivo. Veremos que otra tendencia humana es buscar justamente el medio para escapar de la muerte que es considerado como un obstáculo a la felicidad.

“Nuestra sociedad, mercantil y triunfalista, tiene pocos hábitos y actitudes compartidos. Sin embargo, se ha unificado en una respuesta de vergüenza frente a la muerte. Admitirla parecería ser aceptar un fracaso en el mandato social de ser felices y tener éxito. La muerte, de hecho esencial para la existencia humana, pasa a ser un acontecimiento absurdo; padecido en la ignorancia y la pasividad, es una falla sin justificación, puesto que ya no se cree en la existencia del mal (que le daría sentido) ni en la sobrevivencia del alma (que la anularía). Esta pérdida de sentido hace que el temor a la muerte sea difícilmente manejable, de la misma manera en que es penoso asumir la propia castración y aceptar que sólo podemos sobrevivir en las identificaciones que nuestros hijos tengan con nosotros, en nuestras ideas y recuerdos.”<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Levinas, Emmanuel, *Dios, la muerte y el tiempo*, ob. cit., pág. 81.

<sup>28</sup> *Tiempo y espacio: miradas múltiples*, ob. cit., pág. 169.

El autor aduce que para estos no creyentes en Dios, la literatura puede ser una posible vía para seguir viviendo después de la muerte. De hecho, la muerte es muchas veces al final la solución a muchos conflictos y huidas de las adversidades de este mundo, etc.:

“Más que las cúpulas fulgentes, que las vigilantes pirámides, que la piedra y el bronce y el acero, resiste la palabra el paso de los días. Vibración incorpórea, pareciera condenada a perecer apenas se pronuncia. Sin embargo, la palabra encarna la voluntad de vivir y ha sido siempre – sobre todo escrita – el recurso más eficiente para vencer al tiempo.”<sup>29</sup>

Por medio del arte verbal el escritor intenta escapar de la crueldad de la muerte.

#### **I. 3. 4. Tiempo y espacio**

Podemos decir que, así como la reflexión sobre el tiempo ha existido desde siempre, el espacio es también su fiel aliado. Los separamos por la exigencia del análisis pero el uno no existe sin el otro, en cuanto a su relación con el hombre quien existe en un tiempo y espacio determinados. Por eso, la temporalidad de los individuos será condicionada muchas veces por el espacio en que evolucionan.

Según el escritor Brian Greene, la noción de espacio es concebida como una realidad permanente y, a veces, está asociada a la divinidad:

“Durante milenios, las discusiones filosóficas del espacio surgieron a menudo asociadas a disquisiciones teológicas. Dios, según algunos, es omnipresente, una idea que da al espacio un carácter divino. Esta línea de razonamiento fue adelantada por Henry More, un filósofo teólogo del siglo XVII quien, piensan algunos, pudo haber sido uno de los mentores de Newton. More creía que si el espacio estuviera vacío no existiría, pero también argumentó que ésta es una observación irrelevante porque, incluso cuando está

---

<sup>29</sup> *Tiempo y espacio: miradas múltiples*, ob. cit., pág. 709.

privado de objetos materiales, el espacio está lleno de espíritu, de modo que nunca está verdaderamente vacío.”<sup>30</sup>

Se puede decir que después del tiempo, el espacio es una condición vital. Pero ni el tiempo humano ni el espacio sirven de nada si no es en relación con las personas y todos los elementos creados del universo que están en una continua interrelación. Y el autor expresa la comunicación del espacio con el tiempo a través de la metáfora del río que simboliza este movimiento en el espacio de un tiempo pasado, presente y futuro:

“Nuestras experiencias por consiguiente, nos enseñan dos cosas primordiales. Primero, el tiempo parece fluir. Es como si estuviéramos en la ribera del río del tiempo mientras avanza la poderosa corriente, trayendo el futuro hacia nosotros, convirtiéndose en el ahora en el instante en que nos alcanza y siguiendo su rápido curso cuando se aleja corriente abajo hacia el pasado.”<sup>31</sup>

Así como existe un tiempo social y cultural, la socio-culturalización del espacio se hace evidente en la formación de la persona. El espacio psicológico y físico es asumido en principio sin posibilidad de elección:

“La espacialidad y temporalidad en que el yo cree que vive es una ilusión. Una ilusión en el sentido de ilusorio, ya que el yo necesita, para existir, ordenar el mundo bajo las coordenadas de la temporalidad y espacialidad operantes en la realidad cultural a la que pertenece. Pero, por ello mismo, el yo es también agente y garante de que esa temporalidad y espacialidad existen. Su propia estructura está comprometida en esta especie de pacto. Ahí radica la ilusión: en suponer que la temporalidad y espacialidad en que se habita es compartida por los otros. Para sostener esa ilusión el yo se comporta todo el tiempo como un sacerdote fundador de templos. Vale aquí la

---

<sup>30</sup> Greene, Brian, *El tejido del cosmos, Espacio, tiempo y la textura de la realidad*, Traducción castellana de Javier García Sanz, Barcelona, Crítica, 2004, pág. 50.

<sup>31</sup> *Idem*, pág. 171.

pena recordar la interesante etimología de la palabra templo, cuya raíz *tem* es la misma en latín que la de *tempus*, tiempo.”<sup>32</sup>

El tiempo que analizamos se materializa primero en un espacio bajo forma de soporte de la acción y luego en un espacio interior psicológico, intuitivo. Compartimos con el autor la inspiración que recoge de Kant según la cual sólo podemos representarnos el tiempo (que no es un objeto de intuición externa) con la imagen del trazado de una línea. Sin esta forma de mostrarlo, no seríamos capaces de conocer la unicidad de su dimensión. Se trata siempre de determinación –sea de figuras en el espacio, sea de duración de tiempo o de época.<sup>33</sup> Por tanto, podemos decir en este momento que la mejor forma de aproximarse al tiempo, después de su experimentación psicológica y su manifestación en los movimientos humanos, es bajo el soporte textual.

A nivel de representación espacializada o esquematizada del tiempo se habla, a veces, de linealidad, circularidad y espiral, que son vocablos referidos a un espacio determinado. El acto de trazar la línea temporal en un espacio concreto forma parte de la representación externa, figurada, del tiempo vivido.

“Al construir un espacio determinado, soy consciente del carácter sucesivo de mi actividad de entendimiento. Pero la conozco sólo en la medida en que soy modificado por ella. Así, nos conocemos como objeto – y no como somos – en la medida en que representamos el tiempo mediante una línea. El tiempo y el espacio se engendran mutuamente en el trabajo de la imaginación sintética: Sólo podemos representarnos el tiempo (que no es un objeto de intuición externa) con la imagen de una línea que trazamos. Sin esta forma de mostrar, no seríamos capaces de conocer la unicidad de su dimensión.”<sup>34</sup>

En este sentido podemos decir que el acercamiento al conocimiento del tiempo será relevante en la medida en que se ubique en su estrecha relación con el espacio. Conocer el tiempo supone concretizarlo, materializarlo dentro de un espacio visible ya sea el soporte textual de la acción sea el universo espacial.

---

<sup>32</sup> *Tiempo y espacio: miradas múltiples*, ob. cit., págs. 171-172.

<sup>33</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración III*, ob. cit., pág. 712.

<sup>34</sup> *Idem*, pág. 711.

### I. 3. 5. Leyes de la creación literaria y organización del tiempo narrativo

Resumiendo la teoría agustiniana y, sobre todo, las aporías de la experiencia del tiempo, Paul Ricoeur subraya el abultado enigma de la definición agustiniana del tiempo en un triple presente. La solución cronológica se deja de lado, y la investigación se orienta a buscar sólo en el espíritu, en su capacidad de extensión y de medida. No hay que olvidar la “nada” que rodea el tiempo humano de San Agustín. La nada es como el antes de la creación del tiempo, el estado del mundo antes de Dios.

Del pensamiento de Aristóteles, el autor señala la consideración del tiempo dentro de la obra formada por dos grandes unidades: la unidad temporal que caracteriza “un periodo único con todos los acontecimientos que durante él sucedieron a uno o a varios hombres y que mantienen entre sí relaciones contingentes” (59ª, 23-24); y la unidad dramática que caracteriza a “una única acción” (59ª, 22) es decir, que forma un todo y llega hasta su término, con un comienzo, un medio y un fin.

Después de las pautas establecidas por Aristóteles en el arte de escribir, siguieron muchos otros investigadores contribuyendo también al establecimiento de estas leyes de escritura que no entran necesariamente ni siempre en contradicción con el arte creador libre, sino que regulan la unidad y armonía en el orden narrativo. Recordemos que Platón hablaba ya de orden y desorden temporal en la creación.

Los postulados de Heinrich Lausberg, en quien encontramos de nuevo la distinción entre tiempo histórico y tiempo poético concuerdan con los de Aristóteles. Una de las funciones del tiempo en la obra poética, consiste en dar sentido a la obra con respecto a la distancia temporal, la cual se mide a partir de la perspectiva del “ahora” en que se sitúa el escritor y el lector. Heinrich Lausberg distingue el tiempo histórico, o distancia temporal histórica, del tiempo especial o coyuntura temporal que se presenta periódica o irregularmente (por efecto de la naturaleza o intervención de los hombres).<sup>35</sup>

Pasando del orden de los acontecimientos en la historia de los seres humanos a la ordenación de los elementos de la narración en el tiempo, la narratología va fijando pautas que serán seguidas y, a veces, modificadas por teóricos como Heinrich

---

<sup>35</sup> Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria, Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Versión española de José Pérez Riesgo, Madrid, Gredos, 1975 Vol.I, pág. 327.

Lausberg, Albaladejo Mayordomo, Pozuelo Yvancos, y García Berrio entre otros. Esta ordenación técnicamente llamada *dispositio*, conlleva dos partes distintas que son el *ordo naturalis* y el *ordo artificialis*, que se pueden utilizar según la libre elección del autor y el fin proyectado para la obra.

Todos los componentes de la narración están a disposición del poeta y éste los utiliza en la medida en que le ayuda a llegar a su fin principal, a la utilidad de la obra que es, principalmente, la persuasión del receptor. Así, el tiempo expresado en los *ordo naturalis* y *artificialis* que se explicarán en adelante, también asume esta función. En este sentido, interviene la libertad creadora del poeta que se manifiesta en el *ordo artificialis* del tiempo en que pasa de la imitación propiamente dicha de la naturaleza a la invención o creación.

Dentro de este orden insiste Tomás Albaladejo Mayordomo<sup>36</sup> en la libertad del poeta para organizar su discurso sin ser esclavo de las leyes establecidas en la técnica existente. Se puede encontrar hasta una organización contraria a la lógica del orden natural, lo que merma la verosimilitud buscada en primera instancia. Lo que es importante señalar para una consideración futura en este trabajo, es que el orden en la poética no está en función de un método determinado sino del texto narrativo.

---

<sup>36</sup> Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1993, págs. 109-112: El autor de la *Rhetorica ad Herennium* considera que existe una forma especial de *dispositio* que se aparta del orden normal, establecido por la técnica o arte retórica, al cual llama *ordo artificialis*, orden textual artístico que establece la organización del discurso según ordenación fijada de las partes orationis. Esa disposición especial es resultado de una modificación artificiosamente realizada de la disposición normal. Sin embargo, el planteamiento más fecundo para la distinción de niveles en la macroestructura retórica de acuerdo con la ordenación de los elementos de ésta es el que se basa en la oposición entre *ordo naturalis* y *ordo artificialis* y *ordo artificiosus* a partir de la consideración de que el orden natural es orden normal, que sigue la organización de la naturaleza [...].

También para Marciano Capella y para Fortunaciano, como ha estudiado Lausberg, el orden natural es la ordenación normal de las partes del discurso y el orden artificial – la expresión que emplean es *ordo artificialis* – es la modificación del anterior. En las obras de estos dos retóricos y en la de Sulpicio Víctor, el uso que el orador hace del orden artificial en lugar del orden natural depende de las exigencias de la causa, cuya utilidad puede hacer necesario en algunos casos cambiar el orden normal. Era ésta también la fundamentación que en la *Rhetorica ad Herennium* se daba a la modificación del orden normal, llamado artificioso por su autor. Esa ruptura del orden fijado de las partes del discurso y la consiguiente ordenación especial que se les da responde, por tanto, a una voluntad textual de carácter pragmático por la que en la operación de *dispositio* influye el examen intelectual de la causa y del conjunto del hecho retórico.

Existía en la Poética clásica un excelente tratamiento de la distinción entre el *ordo naturalis* y el *ordo poeticus*, de idéntica condición que el *ordo artificialis* como orden modificado en relación con el correspondiente al normal desarrollo de los hechos: la Epístola ad Pisones de Horacio presenta una sólida teorización sobre la estructuración y presentación artística de los hechos representados en el poema, la cual incluye conceptos teóricos tan importantes como la noción de comienzo *in media res* y el diferir acontecimientos... El *ordo poeticus* u *ordo artificialis* permite la estructuración, con respecto al orden natural o histórico, del tiempo y por tanto de los hechos que están situados en él; se produce de este modo no sólo un cambio de orden sino también una dilatación o una condensación temporal.”

Dicho orden no perjudica de ninguna manera la libertad del poeta en la medida en que atañe más bien a su personalidad creadora que, a priori, depende sólo del sujeto. Las normas de escritura establecidas desde siempre no son inviolables. La esencia de la creación está fundada en su capacidad de innovar dentro de las leyes establecidas:

“Sólo la maestría poética horaciana podría haber dado de un modo tan conciso con la formulación de teoría tan densa y rica en matices. El poeta debe jugar con los acontecimientos recogidos en el orden histórico, debe guardarlos graduando el interés. En su relación dialéctica con el lector, el escritor se sirve del acontecimiento, del mundo y su orden peculiar para variarlos a su capricho, “demorándose con amor” y congelando el fluir del tiempo a veces, o, por el contrario, dejando correr con mayor celeridad de la que suele percibir el hombre en el cambio de los seres, o, en fin, haciendo el milagro, como árbitro todopoderoso en su propia creación, de invertir el tiempo y horas de los acontecimientos-consecuencia, verdaderas causas y excepcionales espectadores.”<sup>37</sup>

Vemos pues que en el momento en que entramos de lleno en el ámbito de la poética, el autor se vuelve maestro del tiempo, aplicando sobre él su libre dominación en función de los objetivos previamente establecidos. El orden será, en definitiva, y lo iremos justificando con autores como García Berrio<sup>38</sup>, el orden *artificialis* propio a

---

<sup>37</sup> García Berrio, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977.

<sup>38</sup> *Idem*, págs. 74 -77: “La gran verdad indiscutible encerrada en los consejos horacianos sobre el ordo se expresa en la alusión a la naturaleza de la estructura y orden de los acontecimientos en el decurso histórico, alterados bella y caprichosamente por la libertad creadora del poeta, que puede jugar con el orden objetivo-real [...]. Aristóteles establecía las diferencias entre Poesía e Historia a base de distinguir entre lo verdadero y lo verosímil. La Historia cuenta las cosas como ocurrieron, la poesía como pudieron haber ocurrido [...].

Esta posibilidad de comenzar la narración, no en el origen de los acontecimientos sino en un punto cualquiera de su desarrollo, agiliza poderosamente el ritmo de la vida literaria, que además tiene la facultad de traer a la luz los acontecimientos anteriores no tratados, cuando más convenga a la claridad o a la coherencia dramática de la narración. El invocar la tensión del ánimo y la atención del lector como justificación de la ruptura con el ordo naturalis es principio genuinamente horaciano.

Los procedimientos del poeta para pasar del orden histórico al orden artístico habían sido ya apuntados desde la Poética de Aristóteles, pero nunca como en Horacio habían alcanzado una rotunda afirmación, y sobre todo el más famoso de ellos, el del comienzo *in media res*, fue siempre adscrito exclusivamente a la invención de Horacio.

La alusión al *in media res* entre los comentaristas, llevada a término precisamente por Cascales, y no textual pero sí directamente expuesta por el Brocense a partir del fragmento del ordo, no debería

todo narrador. También vemos que esta libertad temporal no es del todo total y sin consecuencias. Como cualquier forma de libertad humana, el autor la gozará dentro de los límites fijados por los maestros de la poética. Límites que, lejos de frenar la creatividad, abren el paso a las innovaciones enriquecedoras de las leyes antiguas, siempre y cuando el poeta tome precaución ante ellas.

García Berrio aduce que es, en definitiva, la intención del autor, los motivos que le mueven a escribir, la realidad que quiere describir o imitar, los que constituyen la base de su estructura poética. Puesto que estas circunstancias están expuestas a modificaciones en el tiempo, también la estructura narrativa se altera en cuanto lo decide el artista. De ahí la variedad de los géneros literarios que constituyen, sin duda, uno de los motivos de captación por el lector o el espectador de la obra de arte literaria. Entonces, el establecimiento formal y de alguna manera obligatorio para el escritor de seguir estos géneros, tiene también un papel positivo en la fisonomía definitiva de la obra.

Los géneros literarios se formaron a partir de las propias experiencias de los escritores. Estos géneros pueden, a la vez, exigir al autor seleccionar y renunciar a algunos acontecimientos que no conviene incluir en tal o cual género, como también el respeto al género le puede ayudar a filtrar y delimitar su historia, atendiendo a algunas estructuras formales determinadas. Resulta ser un apoyo para poder situarse, a la vez, dentro de la realidad objetiva de la vida humana, y poderla traducir e incorporar a la realidad literaria. El arte verbal, de esta forma, se irá desarrollando y modernizando, incluyendo cada vez más géneros o formas de narrar la realidad por medio de la variedad de sentido que se puede dar a los hechos.

Este conjunto de principios y reglas de la escritura y estudio de los textos literarios llamado Retórica, según Tomás Albaladejo<sup>39</sup> es una ciencia que se

---

extrañarnos si este recurso se considera, como nosotros acabamos de indicar, el fundamental procedimiento literario para transformar el *ordo naturalis* en el *ordo poeticus*. De aquí – más que de común índole épica, altamente discutible, de los fragmentos de Horacio, no invocada con verdadero interés por Cascales y el Brocense – la justificación del enlace de ambos textos en la paráfrasis del Brocense [...].”

<sup>39</sup>Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Retórica*, ob. cit., págs. 19, 23, 29, 38: “La Retórica con la que contamos en el presente ha sido enriquecida por continuas aportaciones históricas relativas a los diferentes espacios teóricos del modelo, con la atención centrada en unos aspectos más que en otros según el período histórico o los objetivos concretos de los diversos retóricos; pero la base de esta Retórica heredada es ante todo deudora del magnífico esfuerzo de teorización llevado a cabo por retóricos griegos y latinos.

La Retórica nació en el mundo antiguo con el fin de sistematizar la actividad comunicativa que se realizaba con los discursos preparados para producir en el destinatario un efecto persuasivo.

caracteriza por una elaboración progresiva de los escritores desde la antigüedad hasta la época moderna. Esta ciencia sufrió modificaciones con el tiempo porque cada contenido se refiere a una época determinada y a la inspiración artística de cada poeta, el cual también se sitúa en un tiempo determinado. Sin embargo, recordemos que tener siempre en cuenta la herencia literaria a la hora de escribir no significa perder libertad. Tomás Albaladejo considera, con razón, que en la tarea de la escritura literaria, no se trata solamente de acoger un universo de realidades y un público sino, al mismo tiempo también, un sistema verbal literario con sus realizaciones previas de carácter concreto. En la inseparabilidad de ambos parámetros es donde se sitúa la razón de ser y el éxito del concepto de género literario. En cambio, las obras del principio, procuraban enseñar la relación literatura-realidad por medio de la imitación más o menos cercana a la realidad.<sup>40</sup>

La transposición de la realidad objetiva al arte literario conlleva sus dificultades, por lo que no será siempre obvio descodificar el mensaje del escritor. El receptor de la obra tendrá la tarea de trasladarse al tiempo del escritor y, a su mundo en su totalidad, adherirse a ello, para que la obra pueda impactarle y lograr, en definitiva, el objetivo buscado. Por eso se necesita no sólo la formación del autor sino también la del lector, dado que la comprensión no es automática. Para esta tarea se

---

Como James J. Murphy ha señalado (en *The origins and early development of rhetoric*), de los diversos pueblos forjadores de culturas en la Antigüedad, sólo los griegos se interesaron por analizar en tratados las normas subyacentes a los discursos humanos y de aquellos tomaron los romanos, como herederos del mundo griego, la atención a la Retórica, lo cual hace que ésta sea indudablemente una disciplina propia de la cultura occidental.

La Retórica había sido creada en Grecia, pero fue la actividad teorizadora de los romanos, con su espíritu práctico, la que produjo una sistematización retórica sumamente coherente y sólida. La corriente de pensamiento que en la elucidación retórica conduce desde las propuestas griegas iniciales hasta Quintiliano no se detiene en la *Institutio Oratoria*, si bien encuentra en ésta un punto de llegada, de afianzamiento y también de partida para la persistencia dinámica de un sistema que sufrirá modificaciones de acuerdo con las condiciones y exigencias de cada época y que en el caso de que, como así ha sucedido, pierda en determinado momento, por una acción de borrado o exclusión cultural, algunos de sus componentes teóricos, lo que habrá experimentado es la desconexión durante un período de tiempo, que puede ser muy largo en muchas ocasiones, del componente aparentemente perdido, el cual existe como casilla vacía que, por medio de la activación metateórica de aquél, volverá a ser llenada por un contenido teórico históricamente recuperado.

Ha sido el siglo XX el que ha visto renacer una conciencia retórica que no está alejada de la que llevó a los griegos a inventar la Retórica. La conciencia retórica del siglo XX, afianzada por la lingüística, por la filosofía, por la Ciencia Jurídica y por la teoría de la literatura, ha llevado al planteamiento de recuperación de la Retórica en todas sus partes, con el enriquecimiento del sistema retórico heredado con matizaciones e interpretaciones que hace posible el alto grado de desarrollo alcanzado en la actualidad por la reflexión sobre la comunicación lingüística y sobre la constitución textual. Esta nueva conciencia retórica tiene en gran medida una condición histórica: para la explicación del objeto de estudio que es el discurso, el teórico sabe que puede contar con el sistema retórico históricamente establecido. Resultado de esta conciencia es la recuperación del pensamiento histórico, a la que anteriormente me he referido.”

<sup>40</sup> Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Retórica*, ob. cit., págs. 75 y 77.

puso en marcha el concepto de desautomatización que recuerda Pozuelo Yvancos<sup>41</sup>. Se refiere al mismo tema de la libertad y comprensión literaria, al arte y a la creación del poeta y también a la necesaria iniciación del lector en esta ciencia. En efecto, la peculiaridad y la variedad de la creación literaria no se pueden dar por comprendidos y supuestos de antemano. El público al que el poeta quiere persuadir, al menos debe estar iniciado en la lectura literaria, si no, su tarea corre el riesgo de ser vana. La desautomatización se refiere a la originalidad del relato literario que busca una cierta actualización continua dentro de un contexto determinado. Este concepto se propone considerar todas las normas estéticas con libertad y dentro de un ámbito propio. Es una forma de relativizar la norma tal como lo explica Pozuelo Yvancos.

La evolución de la retórica en el tiempo de su historia se ha enriquecido a partir de la continua búsqueda de los escritores y de su libertad creadora. Pozuelo Yvancos introduce el concepto de *neorretórica* que consiste en varias maneras diferentes de entender la renovación de la retórica. En un momento dado, los poetas sintieron una necesaria ruptura con la tradición para hacer nuevas experimentaciones formalistas por medio de los movimientos culturales, y generar nuevos enfoques técnicos dentro del ámbito de la comunicación moderna. Pozuelo Yvancos aporta algunas razones que podrían llevar a los escritores a pensar en una nueva retórica. Vamos a señalar entre las causas de la creación de esta ciencia dos que pensamos tienen relación con la evolución en el tiempo del arte de la escritura. La primera proviene de la propia evolución de los estudios lingüísticos en la última década. El desplazamiento desde una lingüística de la lengua a una lingüística del habla y la relevancia de los fenómenos de la relación emisor-receptor en el seno de la Pragmática, han hecho que muchos lingüistas volvieran su mirada hacia la Retórica. La segunda causa es la conexión entre Retórica y estudio de los medios de persuasión en una sociedad cada vez más volcada hacia las ciencias de la actuación y la propaganda.<sup>42</sup>

Con estas razones y las mencionadas anteriormente hemos podido ver una vez más en qué sentido el escritor se puede considerar con la posibilidad de actuar con libertad en su obra, siendo al mismo tiempo solidario y cooperador en una elaboración progresiva de un cierto método de escritura. La consideración temporal,

---

<sup>41</sup> Pozuelo Yvancos, José María, *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 39-51.

<sup>42</sup> *Idem*, pág. 185.

como hemos visto, es uno de los factores fundamentales que condujo estos cambios a su estado actual.

Para concluir este apartado recurrimos a Tzvetan Todorov quien, explicando el sentido de la *poiética* cita a Lessing para decirnos que, en definitiva, lo que se manifiesta en la obra es el genio del escritor:

“La coherencia interna y no la conformidad a una regla externa es lo que asegura el éxito de la obra. No hay pues ninguna contradicción entre el genio y las reglas, si uno considera a éstas como inherentes a la forma artística escogida. “Los críticos añaden (...): ‘¡las reglas ahogan al genio!’ ¡Como si el genio se dejara ahogar por algo! Y más aún por algo que viene de él mismo, ¡como lo confiesan ellos mismos! (...) El genio (...) lleva consigo el control de todas las reglas” (Dramaturgie de Hambourg, XCVI, p.435). La coherencia interna es la sola exigencia en relación al genio y al arte.”<sup>43</sup>

Seguimos con la explicitación de estas reglas, atendiendo ahora a la organización interna del discurso narrativo.

### **I. 3. 6. Organización del discurso narrativo: tiempos y modos verbales**

El verdadero problema en el análisis del tiempo será la tarea de establecer la relación entre el tiempo de la enunciación y el del enunciado por una parte, y por otra, el de la relación entre estos dos tiempos y el de la vida o el de la acción. Sin embargo, cualquiera que sea la apelación o disposición de los tiempos verbales, Paul Ricoeur afirma que:

“No rompe en todos los aspectos con la experiencia del tiempo. Procede de ella y a ella vuelve, y los signos de esta filiación y de este destino son indelebles en la distribución, tanto lineal como paradigmática.”<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Traducción de Jorge Romero León, Caracas, Venezuela, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1991, pág. 40.

<sup>44</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración II*, ob. cit., pág. 489.

En la expresión de los tiempos verbales aparece la necesidad para el autor de elegir entre uno u otro tiempo para justificar el motivo de su texto. Por eso, existe siempre una distancia entre el tiempo de narrar y el tiempo narrado. El hecho de narrar se aplica tanto a la historia como al discurso a la vez. Sin embargo, la narración es siempre de una cierta vivencia temporal. El análisis de la estrecha relación que existe entre estas dos formas de expresar el tiempo es imprescindible para la comprensión del texto literario:

“Sin embargo, es el tiempo de la vida el que es «co-determinado» por la relación y la tensión entre los dos tiempos de la narración y por «leyes de forma» que de él se derivan. A este respecto, alguien podría sentir ganas de decir: tantos poetas –incluso poemas, tantas «vivencias» temporales. Éste es, sin duda, el caso: por eso esta «vivencia» sólo puede buscarse oblicuamente a través del armazón temporal, como aquello a lo que este armazón se ajusta y conviene. Es evidente que una estructura discontinua conviene a un tiempo de peligros y aventuras, que otra lineal más continua viene bien a la novela de aprendizaje dominada por los temas del desarrollo y de la metamorfosis, mientras que una cronología rota, interrumpida por cambios bruscos, anticipaciones y regresiones; en una palabra: una configuración deliberadamente pluridimensional conviene mejor a una visión del tiempo privada de toda capacidad de visión generalizada y de toda cohesión interna. La experimentación contemporánea en el orden de las técnicas narrativas se ordena así a la fragmentación que afecta a la propia experiencia del tiempo. Es cierto que, en esta experimentación, el juego puede convertirse en el propio reto. Pero la polaridad de la vivencia temporal y del armazón temporal parece indeleble.”<sup>45</sup>

Es una parte de la labor artística del escritor y de la tarea del analista. Los cuentos que analizaremos en la tercera parte del trabajo podrían servir de ejemplo a este juego temporal en la estructuración del tiempo empleado en narrar y del tiempo narrado.

---

<sup>45</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración II*, ob. cit., pág. 499.

El desarrollo del componente temporal en la narratología cuenta con autores representativos como Paul Ricoeur en cuanto a la semántica del tiempo, pero también con Gérard Genette en cuanto a la sintaxis, sin olvidar que así como las dos dimensiones son inseparables, los autores también tratarán simultáneamente de ambos.

Son los tres volúmenes de la obra de Paul Ricoeur titulada *Tiempo y narración* los que constituyen el fundamento de esta fase del análisis sobre la variedad de los elementos, además de los ya señalados, sobre la categoría de tiempo. Esta obra, a nuestro modo de ver, representa la clara expresión de las preguntas fundamentales que nos planteamos sobre la noción de tiempo en la expresión verbal del vivir humano. Plantea aporías, aporta soluciones, a veces, pero, sobre todo, expone preguntas cuyas respuestas se encuentran en cada lector y analista. Las ideas de Paul Ricoeur nos confirman en la dinámica de búsqueda de los grados de libertad de cualquier escritor frente a la categoría del tiempo con vistas a una mejor comprensión del vivir humano de sus personajes y de su creación estética.

*Tiempo y narración*, dice Manuel Macieras en la presentación de la edición española, pretende situarse en el mismo orden: elucidar, clarificar y precisar el carácter temporal de la experiencia humana. Paul Ricoeur reconoce la temporalidad como el carácter determinante de la experiencia humana. El relato será para él, el medio privilegiado para esclarecer la experiencia temporal inherente a la ontología del ser-en-el-mundo.

Nos parece importante subrayar estos presupuestos que hacen del tiempo un elemento fundamental en la teoría de la narración:

“Lo que está últimamente en juego, tanto en la identidad estructural de la función narrativa como en la exigencia de verdad de cualquier obra de este género, es el carácter temporal de la experiencia humana. El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. O, como repetiremos a menudo en el transcurso de este estudio, el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal.”<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración*, I, ob. cit., pág. 39.

Por otra parte, la noción de simultaneidad temporal será abordada por el autor y con este propósito, se refiere al filósofo Kant quien repite una vez más que no se puede percibir el tiempo mismo del hecho de que las cosas pueden ser colocadas en un mismo tiempo y que las percepciones de estas cosas pueden seguirse recíprocamente. La simultaneidad como relación de orden se revela en la suposición de una acción recíproca de las cosas unas sobre otras. Sólo de esta forma podemos representarnos dichas acciones, con una existencia simultánea.

La simultaneidad de la existencia, como la duración como magnitud de existencia, la regularidad en la sucesión, etc., surgen de las tres relaciones dinámicas de inherencia, de consecuencia y de composición, que son otros componentes de la concepción ricoeuriana del tiempo. Corresponde al analista, en definitiva, integrar todos estos aspectos temporales en sus diferentes fases para que se pueda aproximar a nuestro empeño en hacer visible la temporalidad en la escritura.

En cuanto a los tiempos gramaticales de los verbos, como Benveniste, Paul Ricoeur establece la diferencia entre tiempo de la historia y tiempo del discurso en la medida en que el discurso designa toda enunciación que supone un hablante y un oyente, y en el primero la intención de influir en el otro de alguna manera. En cambio, en la historia, los acontecimientos se narran por sí mismos, el hablante no está implicado.<sup>47</sup> Podríamos representar la clasificación de los tiempos en Paul Ricoeur de la siguiente forma:

	<b>NARRACIÓN O HISTORIA (ENUNCIADO)</b>	<b>DISCURSO O ENUNCIACIÓN</b>
<b>Tiempos incluidos</b>	Pasado simple definido Imperfecto Pluscuamperfecto	Presente Futuro Perfecto (pretérito perfecto)
<b>Tiempos excluidos</b>	Presente Futuro Perfecto	Pasado simple definido

<sup>47</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración*, II, ob. cit., pág. 470.

En el lenguaje literario, la expresión verbal es la forma habitual de expresar todo lo relativo a las relaciones de los personajes con el tiempo. Sin embargo, existen diversas tendencias que se plantean si los tiempos gramaticales forman parte o no de las estructuras temporales. En Marcel Vuillaume<sup>48</sup> encontramos sobre este asunto las tesis de Harald Weinrich (1971) y las de Kate Hamburger. Según el primero los morfemas verbales no tienen ningún contenido temporal y sirven sólo para indicar la actitud del locutor frente al objeto de su discurso. Esta posición lleva al autor a afirmar la falta de verdad de la ficción por definición:

*“Or seul le vrai peut être passé. Par conséquent, l’univers de référence d’un texte de fiction ne peut être passé, et les formes verbales employées pour décrire cet univers n’ont pas la valeur temporelle que leur attribue la tradition. Tel est l’argument essentielle avancé par l’auteur, qui s’emploie ensuite à montrer que son interprétation n’est pas en contradiction avec les emplois ordinaire des morphèmes verbaux.”*<sup>49</sup>

Marcel Vuillaume no está de acuerdo con esta posición porque el relato de ficción según él conserva su propia realidad: narra fielmente acontecimientos que se han producido en la realidad. Esta posición, lo explicita a lo largo de su texto, apoyándola con la posición de Kate Hamburger quien descarta la existencia de tiempo en la obra literaria:

*“Selon la thèse allemande de K. Hamburger, la fiction nous transporte donc dans le présent des personnages qui la peuplent, non dans le passé de celui qui la crée. Plus précisément, l’action du roman n’est pas appréhendée comme passée, ce qui ne signifie cependant pas qu’elle soit appréhendée comme présente, car ce terme n’a de sens que par rapport à un énonciateur réel. Les récits de fiction en troisième personnes présentent leur objet comme le font les tableaux ou les statues. C’est dire que l’univers fictifs n’est pas proprement présent, mais intemporel.”*<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Vuillaume, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990.

<sup>49</sup> *Idem*, pág. 18.

<sup>50</sup> *Idem*, págs. 51-52.

Es verdad que el universo de la ficción está siempre separado de nuestra realidad temporal humana. Sin embargo, la ficción tiene su temporalidad y las formas verbales del texto pueden expresarlo como lo expresan en la realidad objetiva. Como aclara Marcel Vuillaume, se puede oponer el universo ficticio a lo real sólo cuando se sale del primero:

*“On ne peut pas opposer l’univers réel à l’univers fictif que lorsqu’on a quitté ce dernier. Pour le lecteur comme tel, l’univers fictif n’existe pas à côté de l’autre, “il est l’Univers”. En endossant le rôle du lecteur, on accepte du même coup de quitter le monde réel pour un autre qui, dès lors, devient l’unique réalité.”*<sup>51</sup>

En definitiva, no podemos acercarnos a los textos narrativos con la intención de considerarlos irreales y exentos de verdad por su ficcionalidad. En este sentido, aceptamos la tesis de Marcel Vuillaume pues mientras estamos indagando en una obra literaria y hasta que salimos de ella, vivimos en el tiempo real y en la realidad total de la experiencia que estamos realizando. Ahora bien, pasado este momento, podremos plantearnos la pregunta de que si es justo o no calificarlo de real o ficticio. El término ficción mismo plantea dudas.<sup>52</sup>

Abordamos con otras facetas de la organización temporal del texto literario, atendiendo esta vez a las formas temporales según la obra de Gérard Genette, *Figuras III*.<sup>53</sup> Nos proponemos adentrarnos en el estudio propiamente dicho de la categoría tiempo relativa a la organización del texto narrativo en sus numerosas derivaciones en orden, duración, frecuencia, modo y voz. Estas divisiones nos ayudarán en nuestro intento de acercarnos a lo noción de tiempo en el análisis de los cuentos de las

---

<sup>51</sup> Vuillaume, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, ob. cit., pág. 55.

<sup>52</sup> *Idem*, pág. 56 : “Le terme de fiction lui-même est d’ailleurs un facteur d’erreur, car on ne qualifie un monde de fictif que lorsqu’on l’a quitté. Se plonger dans la lecture d’un roman, c’est accomplir une sorte d’acte de foi dans la vérité du récit, geste d’ailleurs nécessaire, car quel plaisir et quelles émotions pourraient-on éprouver si l’on ne croyait pas à ce qu’on lit? Et dès lors que cet acte de foi est accompli, l’univers du texte acquiert le même statut que l’univers réel ou, plus exactement, il se substitue à lui. Or cet univers englobe non seulement les événements qui constituent l’objet du récit, mais également le narrateur, le lecteur et même le processus par rapport auquel ces rôles se définissent, c’est à dire, la narration. Par conséquent, celui qui ouvre un roman cesse du même coup d’être l’individu concret qu’il était jusque-là pour s’identifier à son rôle et devenir ainsi un personnage de l’univers “fictif”. Au terme de cette métamorphose, son rapport au texte n’est pas fondamentalement différent de celui qu’il entretient, dans l’univers réels, à un récit écrit véridique.”

<sup>53</sup> Genette, Gérard, *Figuras III*, Traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.

escritoras escogidas. Gérard Genette, al explicar la noción de *orden* temporal, relaciona a la vez el orden de disposición de los acontecimientos temporales en el discurso narrativo y el orden de sucesión de esos mismos en la historia contada. Esta confrontación puede ser explícita o implícita. Gérard Genette llama aquí *anacronía* a las formas de discordancias entre el orden de la historia y el del discurso. Llamamos historia a los acontecimientos narrados y discurso (Gérard Genette lo llama relato), a la forma como se narran en el texto estos acontecimientos.

Dentro del orden narrativo, la mayor parte de los escritores acude, para relacionar pasado, presente y futuro, a la *prolepsis* y a la *analepsis*:

“Denominaremos prolepsis toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y analepsis toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos, reservando el término general de anacronía para designar todas las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales, que, como veremos, no se reducen enteramente a la analepsis y la prolepsis.”<sup>54</sup>

El *alcance* de la anacronía es esa distancia temporal más o menos lejos del presente, orientada hacia el futuro o hacia el pasado. Corresponde al tratamiento del “ahora” en la concepción clásica del tiempo. En cuanto a la *duración* de la historia más o menos larga se denominará *amplitud*. Se ve que el presente de la narración es el eje central del que se proyecta hacia el pasado o el futuro. El autor, como sus predecesores, reconoce la dificultad de armonizar estos tres tiempos y la gran necesidad para el lector y el autor de una preparación previa:

“Pero los propios conceptos de retrospectión y anticipación, que fundamentan en “psicología” las categorías narrativas de la analepsis y la prolepsis, suponen una conciencia temporal perfectamente clara y relaciones sin ambigüedad entre el presente, el pasado y el porvenir. Sólo por las necesidades de la exposición, y a costa de una esquematización abusiva, he postulado hasta ahora que era siempre así. En realidad, la propia frecuencia de las interpolaciones y su enmarañamiento recíproco siembra tal confusión, que

---

<sup>54</sup> Genette, Gérard, *Figuras III*, ob. cit., pág. 95.

a veces resulta insuperable para el “simple” lector e incluso para el analista más resuelto.”<sup>55</sup>

Pueden aparecer en el relato acontecimientos sin fecha ni información sobre la época, sin ninguna referencia temporal, y a esto Gérard Genette lo llama *acronía*. El adverbio “nunca” puede expresar una acronía. La *elipsis* se acerca a la acronía en la medida en que es una omisión temporal pero de forma voluntaria por el autor, para responder a la necesaria libertad de reducción temporal del vivir humano que no puede contenerse en un relato.

Dentro del concepto de *duración* temporal señala la dificultad de unir duración de la historia y duración del discurso porque no se puede establecer una medida temporal fija para este último. Muchas veces se atiene a la longitud del texto medida en líneas y páginas. Esta materialización o espacialización en cuanto a su contenido temporal no puede corresponder idénticamente al tiempo de la historia que se cuenta.

La *velocidad* con la que se lee el texto no es ni mucho menos la misma que la del tiempo vivido. Gérard Genette define la velocidad de la siguiente manera:

“Se entiende por velocidad la relación entre una medida temporal y una medida espacial (tantos metros por segundo, tantos segundos por metro): la velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración (la de la historia) medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud (la del texto) medida en líneas y en páginas.”<sup>56</sup>

Esta irregularidad de la velocidad entre historia y discurso es casi inevitable. Sin embargo, Gérard Genette habla de la *isocronía*, que es una especie de igualdad entre el segmento narrativo y el segmento ficticio. Se puede dar en general en un texto dialogado. El *sumario* o resumen, la *elipsis*, la *pausa narrativa*, la *escena* (totalidad del texto narrativo) son instancias en que se puede medir la velocidad de un texto pero nunca con la exactitud de una experiencia de laboratorio, porque el análisis literario no se puede identificar con una operación matemática. Muchos hechos son hipotéticos o interpretativos.

---

<sup>55</sup> Genette, Gérard, *Figuras III*, ob. cit., pág. 131.

<sup>56</sup> *Idem*, pág. 145.

La *frecuencia* o repetición de acontecimiento y de la forma de narrarlo es otro componente del análisis temporal. Se puede encontrar en la escritura un juego narrativo entre la frecuencia de los acontecimientos y la de su narración respectiva. El autor llama a estas variantes de muchas formas: anáfora, relato repetitivo e iterativo.

En la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, el autor señala que, de alguna forma, los acontecimientos están al servicio de la estética del texto narrado. Argumento discutible porque la historia contada tiene también su función en la narración. Lo que se busca ante todo, dice el autor, es esta belleza del discurso con su arte de usar las distintas figuras narrativas:

“El papel del analista no consiste en satisfacerse con ellas, ni en pasarlas por alto, sino en ver, una vez “descubierto” ese procedimiento, cómo funciona la motivación invocada en la obra como medio estético. Así, diremos, al modo del primer Chklovski, que, en Proust, la “reminiscencia”, por ejemplo, está al servicio de la metáfora y no a la inversa, que la amnesia selectiva del sujeto intermediario está ahí para que el relato de la infancia se explaye sobre el “drama de la hora de acostar”, que la “rutina” de Combray sirve para poner en funcionamiento la plataforma móvil de los imperfectos iterativos, que el héroe pasa dos temporadas en una casa de reposo para facilitar al narrador dos bellas elipsis, que la pequeña Magdalena da para mucho y que el propio Proust lo dijo claramente al menos una vez.”<sup>57</sup>

Esta función estética del texto narrativo participa también de su papel primigenio que consiste en convencer al lector, conmoverlo o, en cualquier caso, no dejarle indiferente después de la lectura. Pero sin los acontecimientos no hay discurso, no se puede discurrir sobre la nada. Por eso, en la parte teórica como en el análisis de los cuentos, encontramos el sentido de los textos, sirviéndonos a la vez de la narración de los hechos y de la forma artística de referirlos.

El *modo* verbal de expresar el tiempo, en esta misma tendencia, es fundamentalmente el indicativo ya que se trata de contar una historia, de referir hechos reales o ficticios. Pero como en todo el arte narrativo, la libertad del escritor

---

<sup>57</sup> Genette, Gérard, *Figuras III*, ob. cit., págs. 210-211.

actúa también en la elección del modo y toda extensión es posible. Gérard Genette usa la definición de Littré para enfocar el sentido que quiere dar al modo:

“Littré define el sentido gramatical de modo como: «nombre dado a las diferentes formas del verbo empleadas para afirmar más o menos la cosa de que se habla y para expresar [...] los diferentes puntos de vista desde los que se considera la existencia o la acción» y esa definición de buen tono nos es preciosa aquí. En efecto, se puede contar más o menos lo que se cuenta y contarlos según tal o cual punto de vista y a esa capacidad precisamente, y a las modalidades de su ejercicio, es a la que se refiere nuestra categoría del modo narrativo... «Distancia» y «perspectiva», así denominadas y definidas provisionalmente, son las dos modalidades esenciales de esa regulación de la información narrativa que es el modo.”<sup>58</sup>

La *distancia* se refiere a los grados posibles en que el autor del texto se ve reflejado o no en la narración. Para esta “disimulación”, la presencia de un narrador diferente del autor real es importante. La distancia define, pues, la cercanía más o menos importante entre la ficción y la realidad.

La *perspectiva* es, a su vez, la elección de un punto de vista restrictivo de parte de un personaje y desde el cual se orienta la perspectiva narrativa. Es la parte enfocada por la cámara o foco narrativo.

Por último, toda enunciación lleva detrás una *voz* enunciativa dentro de una situación determinada. La categoría de la *voz* pertenece a la instancia productora del discurso narrativo. Dicha instancia presenta, como hemos dicho, la dificultad de guardar su autonomía frente a los hechos enunciados.<sup>59</sup> Contiene también un conjunto complejo de elementos narrativos que se relacionan unos con otros y que en el análisis nos vemos, a veces, obligados a separar para observar su funcionamiento. El tiempo de la narración es también uno de estos componentes. De acuerdo con Gérard

---

<sup>58</sup> Genette, Gérard, *Figuras III*, ob. cit., págs. 219-220.

<sup>59</sup> *Idem*, pág. 271: “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 del “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. Confusión tal vez legítima en el caso de un relato histórico o de una autobiografía real, pero no cuando se trata de un relato de ficción, en que el propio narrador es un papel ficticio, aunque lo asuma directamente el autor, y en la situación narrativa supuesta puede ser muy diferente del acto de escritura que se refiere a ella.”

Genette se puede contar perfectamente una historia sin precisar el lugar en que sucede mientras que resulta casi imposible no situarla en el tiempo. Es imprescindible que una narración esté en presente, pasado o futuro. Y en relación con estos tiempos, el autor distingue cuatro tipos de posición narrativa:

“Habría que distinguir, pues, desde el simple punto de vista de la posición temporal, cuatro tipos de narración: **ulterior** (posición clásica del relato en el pasado, sin duda la más frecuente con gran diferencia), **anterior** (relato predictivo, generalmente en el futuro pero nada impide conducir al presente), **simultánea** (relato en el presente contemporáneo de la acción) e **intercalada** (entre los momentos de la acción).”<sup>60</sup>

Dentro de las variaciones sobre la forma de tratar el tiempo en la novela, hubo una época de reducción temporal en que según Darío Villanueva, la instancia narrativa, o sea el discurso, se valora más que el contenido narrativo o historia. Se utiliza más espacio de texto, varios recursos estilísticos, etc.

“Este procedimiento consiste en limitar el «tiempo narrado»– el «tiempo de la historia» o del contenido diegético, el «fictional time» de Mendilow – al máximo, de forma que la novela no abarque como era usual, años o vidas enteras de los protagonistas, sino horas o, a lo sumo, días. Lo que dura entonces no es el objeto descrito, la historia contada, sino la descripción, el relato en sí mismo. Se equilibran por tanto el tiempo narrado y el tiempo de la narración, el del proceso expresivo natural, en la terminología de Müller. De la confrontación de ambos deducimos el *tempo* o ritmo narrativo, que en estas novelas es muy lento mientras que en las anteriores solía ser mucho más rápido.”<sup>61</sup>

Veremos en el siguiente capítulo, las características temporales del género cuentístico, relato corto por excelencia en el que la línea temporal será, sin duda, la más relevante.

---

<sup>60</sup> Genette, Gérard, *Figuras III*, ob. cit., pág. 274.

<sup>61</sup> Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos, 1994, pág. 46.

Acabamos de considerar la falta de simetría entre tiempo humano y tiempo ficticio. La unidad temporal de la obra narrativa es particular pero guarda su correlación con los fenómenos temporales naturales. El ser humano es fundamentalmente temporal. Tiempo visible e invisible o psicológico cohabitan en él. Y la toma de conciencia permanente de esta presencia es, al tiempo, el termómetro para evaluar su grado de cordura. La realidad de la muerte como tiempo futuro irrevocable está generalmente rechazada por ser un obstáculo a la felicidad y solución en la huída de este mundo problemático. Tiempo y espacio convergen en la medida en que la línea espacial permite la representación humana del tiempo. Finalmente, las numerosas leyes de la creación literaria, aunque necesarias para institucionalizar el arte, se deben respetar siempre cuando no dificultan la libre expresión del arte creador. De hecho, los géneros literarios nacieron de las variedades de las aportaciones de cada autor a lo largo de la historia de la literatura.

## **Capítulo II.: La generación del cincuenta y su época**

Después de haber presentado en el primer capítulo un breve recorrido por la historia de la literatura para tener presente las distintas definiciones dadas del concepto “tiempo” y su aplicación en las obras de arte verbal, nos proponemos en éste, presentar la época llamada de posguerra española en que este trabajo se ubica. Pero, dado que esta época está muy marcada por el gran acontecimiento de la Guerra Civil, no podemos sino empezar por recordar brevemente las circunstancias del conflicto bélico y sus consecuencias en la vida social y política, pero sobre todo en la cultura en general y la literatura en particular, durante el periodo que estudiamos.

### **II. 1. Antecedentes históricos de la generación del 1950**

#### **II. 1. 1. La Guerra Civil española: Origen y consecuencias del conflicto en la vida cultural de ese período**

##### **II. 1.1.1. Orígenes**

Antes de entrar en este campo tan complejo y delicado queremos tener en cuenta, por una parte las complicadas situaciones políticas, militares, económicas y sociales vigentes al estallar el conflicto y, por otra sobre todo señalar que tuvimos que elegir las fuentes que nos han parecido más objetivas dentro de la abundante documentación que relata dicho conflicto desde múltiples perspectivas y con discrepancias entre los mismos historiadores y literatos. Por eso, nos atenemos a una muy breve reseña basada en los datos recogidos en historiadores como Ricardo de la Cierva, Pío Moa y Gonzalo Redondo entre otros.<sup>62</sup>

Ya desde el año 1931, después del nacimiento de la II República, vienen sustituyéndose en el poder político gobiernos compuestos por republicanos de izquierda y socialistas, gobiernos de centro derecha, y el llamado Frente Popular en la

---

<sup>62</sup> De la Cierva, Ricardo, *Historia esencial de la guerra civil española: Todos los problemas resueltos, sesenta años después*, Madrid, Fénix, 1996; Moa, Pío, *1934: Comienza la Guerra Civil, El PSOE y la Esquerra emprenden la contienda*, Barcelona, Áltera, 2004; Redondo, Gonzalo, *Política, Cultura y Sociedad en la España de Franco (1939-1975), Los intentos de las minorías dirigentes de modernizar el estado tradicional español (1947-1956)*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1998.

víspera del conflicto, partido formado por la coalición izquierdista constituida por los socialistas, los republicanos de izquierdas y los comunistas y anarquistas que apoyaron a estos últimos durante las elecciones.

En opinión de Pío Moa, las dos fuerzas que entran en conflicto se caracterizan de la siguiente forma:

“En general, la actitud de la derecha siguió siendo legalista, pero una parte de ella, la Falange, había comenzado a emplear la violencia. Una leyenda afirma que se trató de acciones planeadas para desestabilizar, pero el hecho histórico, bien documentado, es que la Falange había adoptado tras las elecciones una actitud prudente e inhibida, como consta en las instrucciones de su líder José Antonio. Fueron las izquierdas, como en 1934, las que comenzaron nuevamente a matar falangistas, mientras el gobierno cerraba arbitrariamente sus sedes y prensas. Los atentados de la Falange constituyeron, pues, una réplica, no deseada inicialmente, a los sufridos por ella.

En 1936 la mayor parte de las derechas, antes favorables a la legalidad y defensoras de las libertades en octubre del 34, habían llegado a la conclusión de que la democracia no podía funcionar en España. La reanudación de la guerra enfrentó, por tanto, a una derecha autoritaria, parcialmente fascistizada a última hora, contra una izquierda en su mayoría totalitaria, en la cual se impondría rápidamente un Partido Comunista agente directo y orgulloso de Stalin. Dicho de otro modo: Franco fue el último en sublevarse contra la República. Antes lo habían hecho todas las izquierdas y un pequeño sector derechista.”<sup>63</sup>

El año 1931 fue decisivo en cuanto a las amenazas contra la República de Manuel Azaña que formarán parte de las circunstancias que llevarán el país a la guerra. Notamos tres amenazas sucesivas transcritas por el historiador Ricardo de la Cierva<sup>64</sup> que son en primer lugar, la reorganización de las derechas que se habían

---

<sup>63</sup> Moa, Pío, *1934: Comienza la Guerra Civil, El PSOE y la Esquerra emprenden la contienda*, ob. cit., págs. 165 y 169.

<sup>64</sup> De la Cierva, Ricardo, *Historia esencial de la guerra civil española*, ob. cit., págs. 8-9.

dispersado después de la dimisión del presidente Niceto Alcalá Zamora, la segunda amenaza fue una nueva fase de subversión anarquista desencadenada por todo el campo español pero que se desborda el 11 de enero de 1933 en el pueblecito gaditano de Casas Viejas donde, a la agresión contra la Guardia Civil sigue una matanza de revolucionarios en la choza de Seisdedos, su jefe, con participación de las Fuerzas del Orden Público que alegan haber recibido órdenes gubernamentales de *tiros a la barriga*; y la tercera amenaza en 1932-33 fue el nacimiento del fascismo español. En 1931 había surgido en Madrid un grupo protofascista que editó el periódico *La conquista del Estado*, con participación de Ramiro Ledesma Ramos. El jefe en España será más tarde un joven abogado, José Antonio Primo de Rivera, hijo del general dictador. Se dice que estas circunstancias acabaron con la caída de Manuel Azaña en las elecciones celebradas el 19 de noviembre y el 3 de diciembre de 1933 y el triunfo de las derechas (la CEDA: Confederación Española de Derechas Autónomas) con Gil Robles como jefe de partido.

La inestabilidad se instala en el país cuando mientras en Madrid gobernaba el centro-derecha, en la Generalidad de Cataluña gobernaba la izquierda catalanista. Además, hace falta mencionar la importante influencia del contexto internacional: el choque violento de izquierdas y derechas de febrero de 1934 en Francia, y las luchas de Viena en aquellos mismos momentos indujeron en la izquierda española y, sobre todo en los socialistas, un miedo insalvable que le llevó a la preparación revolucionaria. Será entonces el PSOE, presidido por Francisco Largo Caballero, quien lanzó sin vuelta atrás la revolución de 1934.<sup>65</sup>

Además, llegaba a España cierta orientación comunista de una parte de las izquierdas que apoyará la rebelión de las masas. Éstos, junto con las demás izquierdas se unirán en el llamado Frente Popular para enfrentarse en las elecciones de 1936 a una derecha desunida.

Es muy importante subrayar que la guerra civil empieza por el enfrentamiento de las masas civiles protagonizado por sus líderes políticos antes que las fuerzas militares en el año 1935. Sin embargo, al desacuerdo que se observa dentro de las entidades como las de las derechas ya señalado, siguió luego la división de las izquierdas y se iba rompiendo también la unidad del cuerpo de oficiales que antes eran apolíticos.

---

<sup>65</sup> De la Cierva, Ricardo, *Historia esencial de la guerra civil española*, ob. cit., pág. 10.

Por otra parte, una causa económica no menos importante dentro de los motivos de la guerra, fue la mala gestión de la crisis financiera por parte del gobierno centro-derecha que tenía como administrador y hacendista a Joaquín Chapaprieta Torregrosa. La razón de su fracaso fue que:

“Presentó a las cortes el 9 de mayo de 1935 su dura ley de Restricciones, por la que se suprimieron una nube de ministerios, subsecretarías, direcciones generales y organismos públicos, con lo que miles de funcionarios quedaron en situación precaria. A la reforma administrativa iba a seguir una moderada reforma fiscal (que entonces se interpretó como durísima), para una vez lograda la estabilización, iniciar una etapa de fomento de la inversión y el desarrollo. Pero como el Gobierno de centro-derecha no supo vender bien a la opinión pública este duro y necesario proyecto, el resultado fue una terrible decepción entre los funcionarios y las clases modestas, además de una reaccionaria indignación en las clases pudientes; de todos estos sectores se detrajeron decenas de millares de votos a la derecha, que serían en las elecciones de 1936 para la abstención e incluso, de forma suicida, para el Frente Popular. Esta dirección política deflacionista y austera, opuesta a la intervención del Estado para la reactivación de la economía y la lucha contra el paro – que estaba intentando ya en Norteamérica con enorme éxito el presidente Roosevelt – fue una de las causas menos conocidas, pero más profundas, de la frustración derechista, la victoria electoral de las izquierdas en el Frente Popular y en definitiva de la propia guerra civil, que se incubaba por todas partes.”<sup>66</sup>

Por eso, afirma Pío Moa, que entonces, los principales responsables de las lacras económicas y sociales del país eran las derechas, cuya resistencia feroz a las reformas propuestas por la izquierda para mejorar las condiciones de vida de los trabajadores habría terminado cuajando en el levantamiento de julio de 1936. La guerra civil reflejaría, pues, un conflicto fundamental “de intereses de clase” y, la democracia, en definitiva, sería una cuestión “formal”, no muy relevante, cuyo contenido práctico estaba en dichos intereses. Unos partidos representarían los

---

<sup>66</sup> De la Cierva, Ricardo, *Historia esencial de la guerra civil española*, ob. cit., pág. 39.

intereses de los obreros, o del pueblo, o de Cataluña, o de Euskadi, etc., y otros, los de la oligarquía reaccionaria, la pequeña o mediana “burguesía”<sup>67</sup>

Esta incapacidad de las derechas para gestionar la crisis económica por medio de una ley de restricciones que afectó a muchos funcionarios, fue una de las razones por las que estos últimos les negaron su voto al celebrar las elecciones. La política económica de las izquierdas, por otra parte, estaba al amparo de los sindicatos revolucionarios y anarquistas:

“Todo el mundo sabe que no era el Gobierno quien daba las tierras a los campesinos, sino que ellos mismos tomaban la decisión de apoderarse de ellas”. Todas las empresas fueron no solamente intervenidas por el Gobierno, que publicó para ello un decreto inútil, sino confiscadas o colectivizadas por los comités. La revolución, protagonizada por CNT y seguida también por la UGT afectó traumáticamente a la clase media; a los pequeños y medianos propietarios de tierras, fincas urbanas y empresas, que se vieron reducidos, en el mejor de los casos, a la condición de trabajadores dentro de su propia empresa o comercio. Los sindicatos emprendieron una reorganización de la industria y el comercio, generalmente por vía de concentración de empresas, a las que atribuían anárquicamente los trabajadores que les parecían bien...

Decenas de millares de pequeños propietarios sintieron nacer un odio tremendo contra el Frente Popular por este expolio de la revolución, ante la completa impotencia del Gobierno. El pacto del Frente Popular sucumbía de esta forma a sus contradicciones internas, a favor de su alternativa revolucionaria.”<sup>68</sup>

Fue imposible para Gil Robles, líder del partido más numeroso de la cámara, que se le entregara el poder por medio de negociaciones, por lo que el subsecretario de la Guerra, general Fanjul, le propone un golpe de estado para tomar el poder, a lo que Gil Robles responde diciendo que no desea un pronunciamiento, pero lo autoriza:

---

<sup>67</sup> Moa, Pío, *Comienza la Guerra Civil, El PSOE y la Esquerra emprenden la contienda*, ob. cit., pág. 174.

<sup>68</sup> De la Cierva, Ricardo, *Historia esencial de la guerra civil española*, ob. cit., pág. 296.

“Yo no intentaré ningún pronunciamiento en mi favor, pues me lo impide la firmeza de mis convicciones democráticas, y mi repugnancia invencible a poner las Fuerzas Armadas al servicio de una facción política. Ahora bien, si el Ejército agrupado en torno a sus mandos naturales, opina que debe ocupar transitoriamente el poder con objeto de que se salve el espíritu de la Constitución y se evite un fraude gigantesco de signo revolucionario, yo no constituiré el menor obstáculo... Consulte usted inmediatamente con el jefe del Estado Mayor Central (Franco) y con los generales que mayor confianza le inspiran.”<sup>69</sup>

Así se declara un estado de guerra en julio de 1936 que inicia con la toma de Marruecos por el Ejército de África en nombre del general Franco y después se fue extendiendo la ocupación hacia la Península con el detonante del asesinato de Calvo Sotelo por los socialistas el 13 de julio de 1936.

En los primeros momentos de guerra, puesto que el país estaba ya dividido, se prosiguieron estos grupitos de partidos políticos, de sindicatos, de provincias y regiones o simplemente de ciudades. Todo cuanto podía dejar transparentar las mayores rivalidades y dificultar la acción del Gobierno. Según las palabras de Azaña, “Los dos impulsos ciegos que han desencadenado sobre España tantos horrores, han sido el odio y el miedo”.

El resultado de la guerra, lejos de unificar al país, trajo consigo, en vez de una conciliación provechosa, o al menos la esperanza de la misma, la división de España en vencedores y vencidos.

### **II. 1.1.2. Consecuencias del conflicto en la posguerra**

Los primeros años de posguerra, la década del cuarenta precisamente, fue un difícil despertar, una progresiva toma de conciencia y observación objetiva de la realidad. Momentos también, a la vez, de letargo para unos y, para otros, de pensar en cómo comprometerse en la reconstrucción de las personas y del país. Todos están implicados en esta tarea aunque veremos que habrá obstáculos en el camino, lo que hace que la recuperación sea, sin duda, muy lenta.

---

<sup>69</sup> De la Cierva, Ricardo, *Historia esencial de la guerra civil española*, ob. cit., pág. 49.

La tónica general queda bien resumida de la siguiente manera:

“En aquellos años primeros de posguerra se advertía más, como es lógico, lo malherida que España había quedado. La guerra seguía presente en lutos familiares, casas y pueblos arrasados, economía maltrecha, prisioneros colmando las cárceles, parados, racionamiento, mercado negro, exilio de muchos y confinamiento del país en una impotente neutralidad.”<sup>70</sup>

La dureza de este período de vida está bien relatada por Fernando Álvarez Palacios. Fue un tiempo marcado por la conjugación de muchos dolores: el luto de la población, el llanto y la pérdida de determinados familiares. Dolores personales pero también colectivos prolongados por dominaciones e injusticias dentro de un desorden social:

“Existe también la realidad social, la que conforma los postulados del bando imperante, la realidad de la derrota colectiva, el derrumbe de la economía y la evidencia de los “negocios” que se establecen. Esta era la realidad de nuestro país en las postrimerías de la guerra y en los oscuros y largos años de la autarquía. “El pan de cada día se llamaba hambre. Se escuchaban gritos desaforados, triunfales, temerosos. La etapa comprendida entre 1939 y 1948 se caracterizó principalmente, en el sector económico, por el absoluto predominio de las necesidades impuestas por la reconstrucción y por las influencias de las corrientes autárquicas, lo cual, con el aprovechamiento de las condiciones derivadas de la guerra civil, creó situaciones paradisíacas para ciertos grupos dedicados a la más inmoral especulación. En el plano cultural, además del quebrantamiento inevitable de los espíritus, se impuso completamente una alianza formada por el historicismo, el indigenismo, el aislacionismo, el academicismo y el tradicionalismo...”<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Sobejano, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo, 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*, Madrid, Mare Nostrum, 2005, pág. 25.

<sup>71</sup> Álvarez Palacios, Fernando, *Novela y cultura española de posguerra*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975, pág. 82.

Además de los negocios irregulares de unos pocos, la mayoría de la población se tenía que enfrentar con la gran dificultad que era el hambre y la escasez de todo lo necesario. No obstante, no podemos afirmar que la totalidad de la población pasara necesidades. De hecho, el hambre permitió a un sector de personas vivir cómodamente, incluso originar grandes fortunas. Es la injusticia a la que ya aludimos.

Entre las características del ambiente de la inmediata posguerra, podemos notar la crisis laboral. El sector de los trabajadores, único medio al que la mayoría acude para sobrevivir, tendrá una reestructuración bastante compleja y será otra guerra declarada a los niños, a los campesinos y a las mujeres:

“Fueron las clases trabajadoras las que hubieron de padecer las consecuencias de la política económica más directamente. Téngase en cuenta que los niveles medios de renta y de consumo de preguerra no se alcanzaron sino avanzados los años cincuenta. Y téngase en cuenta, también, que el contraste social entre los nuevos ricos y la mayoría de la población se mostraba cada vez mayor.

El hecho de que en la década de los cuarenta los salarios se mantuvieran por debajo del 50 % de su valor de preguerra, y que para sobrevivir se extendiera el trabajo a los menores de 14 años pese a su prohibición legal, incluso que las mujeres tuvieran que salir a trabajar en peores condiciones o hacerlo de forma irregular, contribuyó a empeorar el nivel de vida de los trabajadores, que se tradujo en hambre, epidemias, analfabetismo, falta de un cuidado adecuado hacia los niños o escasez de viviendas.”<sup>72</sup>

La política inmediata del gobierno de posguerra no podía considerar casos particulares, según Sanz Villanueva<sup>73</sup> porque tenía otras urgencias. Estaba quizá más preocupada por la situación social y política del país que tenía que afrontar la salida de una larga y dura lucha, pues había preocupaciones más urgentes. Era preciso, en

---

<sup>72</sup> Barranquero Texeira, Encarnación y Prieto Borrego, Lucía, *Así sobrevivimos al hambre: estrategias de supervivencia de las mujeres en la posguerra española*, Servicio de publicaciones centro de ediciones de la diputación de Málaga (CEDMA), 2003, pág. 62.

<sup>73</sup> Villanueva, Santos Sanz, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980, Tomo I., págs. 22-23.

primer lugar, la reorganización del Estado. En segundo lugar, había que enfrentarse a la reconstrucción material: los inmensos destrozos en la industria, la ruina en las ciudades, el agobiante problema de la vivienda y las dificultades de abastecimiento, restricciones, racionamiento, hambre. Todo esto era la experiencia cotidiana de los españoles de los años cuarenta.

Otra circunstancia que agravó el conflicto fue la coincidencia del final de la guerra civil con el inicio de la Segunda Guerra mundial en la que España, lógicamente, no pudo participar. Este hecho provocó cierto aislamiento del país frente al extranjero que se traduce en rechazos mutuos.

Un rechazo de todo lo que no se considera “lo español”. Según Encarnación Barranquero Texeira<sup>74</sup>, España se repliega dentro de sí misma, se aísla, se pone a vivir difícilmente encerrada detrás de una enorme muralla. Permanece incomunicada e incierta. Una posición muy grave a todos los niveles dado que ninguna nación puede ser autónoma en su cultura. Pero lo más grave no fue la falta de relación con el exterior sino la ruptura de España consigo misma, el propio vacío interno.

Poco a poco, la relación de España con el resto de Europa va mejorando en general. Se abren fronteras cuando la ONU levanta el bloqueo diplomático y a lo largo de los años siguientes se produce la paulatina incorporación del país a los

---

<sup>74</sup> Barranquero Texeira, Encarnación y Prieto Borrego, Lucía, *Así sobrevivimos al hambre*, ob. cit., págs. 59-60: “Durante el período del que nos ocupamos, en el mundo tuvieron lugar importantes acontecimientos que marcarían las siguientes décadas. Concretamente coincide con la evolución y conclusión de la Segunda Guerra Mundial, en 1945, justamente el período más difícil para la mayoría de la población española, por la escasez, la mayor dureza de la represión, la esperanza, poco a poco perdida, en una intervención internacional en España que acabara con la dictadura. A partir de 1948, tras reponerse Europa rápidamente de sus pérdidas materiales, se contemplan los “milagros económicos”, España excluida del Plan Marshall, se mantiene a sangre y fuego al margen de los adelantos del mundo capitalista que marcan, entonces, un abismo con el mundo desarrollado, que en España se ve sólo en el cine...”

España, desde el final de la guerra y, al menos hasta los primeros años cincuenta, vive un período coincidente con lo que los historiadores del franquismo caracterizan como autarquía o el período de los intentos autárquicos del régimen. Quedan diferenciadas dos etapas; una, que llegaría hasta 1945, coincidiendo con el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, en que se impone el aislamiento; otra, a partir de 1945, en la que se constata la consolidación del franquismo y la pervivencia de la política económica autárquica y su papel dentro del panorama de equilibrios mundiales (...).

El aislamiento – impuesto desde fuera por la Segunda Guerra Mundial y tras su resolución la condena, aunque más en la teoría que en la práctica, al régimen – supuso una nueva prórroga de la política intervencionista y autárquica. El ideal autárquico perseguía la sustitución total de las importaciones y este tipo de política económica posibilitaba el incremento de la concentración de poder en manos del dictador y en un círculo relativamente restringido de seguidores. Las consecuencias fueron la extensión de la corrupción que suponía, en su más amplia acepción, el mercado negro.”

organismos internacionales. Eso trae como consecuencia una mayor posibilidad de contacto con el exterior que, junto con la evolución en el interior de algunos intelectuales hacia posturas más críticas, facilita el esperanzado despegue de los años siguientes.

## **II. 1.2. La vida cultural en la posguerra**

### **II. 1.2.1. La vida cultural y la formación intelectual**

El término “cultura” contiene varias acepciones y si nos atenemos sólo al Diccionario de *María Moliner*, esta palabra se define como el conjunto de los conocimientos no especializados, adquiridos por una persona mediante el estudio, las lecturas, los viajes, etc., así como el conjunto de los conocimientos, grado de desarrollo científico e industrial, estado social, ideas, arte, etc., de un país o una época. Otra acepción que da el mismo diccionario al término es que representa el conjunto de la actividad espiritual de la humanidad y de los valores compartidos por un grupo social que son favorables al hecho que se expresa, etc.<sup>75</sup>

Esta amplitud de contenido, imposible de abarcar totalmente en este estudio, nos deja la libertad de señalar algunos componentes de la cultura de posguerra española relacionados, por una parte con una cierta vivencia social y, por otra, con la actividad intelectual.

Nos parece importante subrayar en esta reseña de la vida cultural española en la posguerra, el papel de vanguardia que jugaron las asociaciones cristianas en la lucha por los intereses de los obreros que, según Gonzalo Redondo<sup>76</sup>, lo hicieron antes que el partido comunista, que de hecho aprovechó la existencia de dichas asociaciones para asentar su doctrina y negar todo lo que tenía de tradición cristiana. El contenido de esta cultura de la Hermandad Obrera de Acción Católica (H.O.A.C.) se resume en estos puntos:

- Lo más importante de la cultura obrera es el Evangelio de Nuestro Señor Jesucristo,

---

<sup>75</sup> Moliner, María, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 2ª edición, 2002, págs. 843-844.

<sup>76</sup> Redondo, Gonzalo, *Política, Cultura y Sociedad en la España de Franco (1939-1975)*, ob. cit., págs. 205, ss.

- El método de encuesta es el arma inicial que se enseña en los “cursillos nocturnos de primer grado”. En ellos se trata de introducir un “humanismo” nuevo. Los “cursillos nocturnos de segundo grado” constituyen una especie de ética religiosa del equipo que desarrolla el sentido de “colaboración”.
- Se crea en el mes de abril 1952, el “Boletín de militantes”, publicado por la H.O.A.C., que incluye un estudio relativamente amplio sobre los G.O.E.S., o Grupos Obreros de Estudios Sociales, definidos como destinados a la especialización apostólica,
- Necesidad de conocer a fondo el comunismo para poder luchar contra él,
- Organización de una nueva sesión de las Conversaciones Católicas de Gredos,
- Comienzo del I Congreso de Poesía, previsto para junio de aquel mismo año 52.

El lugar de transmisión de dicha cultura es la revista *Ateneo* donde se publicaban los artículos. Se crea a continuación una nueva revista cultural – titulada precisamente *Revista* – cuyo primer número apareció en Barcelona, el 17 de abril de 1952 para los mismos fines.

Por otra parte, la realidad social, o más bien el ambiente vigente, es también fuente de formación cultural, dado que el hombre forma parte integrante de la realidad en que vive. Todo lo que se puede relacionar con este ambiente en el que está inserto, fundamenta su pertenencia a una época, a un lugar y a una sociedad determinados. En este sentido, una cierta unidad indispensable existe entre la vivencia de la persona y el reflejo subjetivo de dicha vivencia que se prolonga en la obra de arte que es otra fuente cultural. Según María Jesús Mayans Natal,

“Su función básica consiste en integrarse en el proceso que asegura la sobrevivencia de la estirpe en un desconocido universo, en cuyo ámbito la existencia humana representa un brevísimo período en el transcurso del tiempo. Por lo tanto, el individuo limitado en la realidad de su mundo, y en su defecto el personaje de la ficción literaria acaparado en una o varias dimensiones del arte que recrea su naturaleza, resulta un ente funcional esencialmente influido por la sociedad y la cultura en que vive”.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Mayans Natal, María Jesús, *Narrativa feminista española de posguerra*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991, pág. 25.

En este sentido, hacemos inmediatamente alusión al ambiente de guerra en los primeros años de posguerra que marcaron a fondo la literatura de la época, provocando a la vez la inestabilidad de la vida artística y el despertar de muchas sensibilidades culturales en varios campos:

“De un lado y de otro, la guerra civil fue ocasión – se ha dicho y repetido cien veces – para la precipitación de vocaciones literarias como, sin duda y sobre todo, fue fosa común para mil vocaciones y promesas definitivamente rotas, y para una pulverización casi total de valores y escalafones – en la literatura como en todas las profesiones –, con la consiguiente sensación de unos de vivir una nueva era y para otros de asistir a una zarabanda de confusión.”<sup>78</sup>

Al margen de la política oficial, la sociedad española reencontraba su vida cultural en los espacios de diálogo posibilitados por la creación de las revistas y periódicos. Son los primeros pasos en la actividad literaria que se desprende lógicamente de lo social. Estas instancias de expresión no estaban exclusivamente al servicio del arte sino también, en gran parte, de la propaganda política. Ponemos el ejemplo del creador de *La Gaceta Literaria*, Ernesto Giménez Caballero, caracterizado por Ricardo de la Cierva como,

“Un profesor de instituto con alta sensibilidad intelectual, creador de “La Gaceta Literaria”. Se convertía, con Ledesma, en el ideólogo del fascismo español con sus libros, de gran éxito en 1932 y 1933, “Genio de España” y “La nueva catolicidad”. Ya en 1933 la revista “El Fascio” de la que sólo se publicó un número, sirvió como plataforma para la selección de un jefe fascista en España, que fue un atractivo y todavía desconocido joven abogado, José Antonio Primo de Rivera, hijo del general dictador; era un ardiente nacionalista que pretendía una misión tan noble como imposible: la nacionalización de la izquierda española.”<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Soldevilla, Ignacio, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra 1980, pág. 94.

<sup>79</sup> De la Cierva, Ricardo *Historia esencial de la guerra civil española*, ob.cit., pág. 9.

Algunos de estos escritores pertenecían a la Falange y la revista *Escorial* que presentaremos más adelante, fue el órgano y refugio de ese grupo de falangistas intelectuales. Ellos pretendían, según la *Historia de la novela social española*<sup>80</sup>, actuar de puente histórico para una revitalización del pensamiento (puesto al servicio del enriquecimiento intelectual del Estado) y del espíritu que enlazara todas aquellas mentes dispuestas a colaborar en una empresa colectiva de resurgimiento.

Otro grupo de intelectuales declaraban en Madrid en 1936 su adhesión al Gobierno de la República en guerra contra los rebeldes. Este grupo se denominó Agrupación al Servicio de la República y los fundadores fueron José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala, además de Ramón Menéndez Pidal, Antonio Machado, Teófilo Hernando y Pío del Río Horteiga. La posición de estos autores frente a los partidos políticos era muy ambigua según Ricardo de la Cierva. Muchos entre ellos se retractaron del Frente Popular para dar su apoyo a Franco. Sin embargo, fue una generación muy influyente a nivel literario para sus seguidores. Junto con otros, promovieron en el arte la búsqueda de la novedad y aportaron sus contribuciones a la estilística.

Entre estos intelectuales figuran:

“Salvador de Madariaga quien se refugió en su cátedra de Oxford y quiso mantener durante la guerra civil un difícil neutralismo que le puso en cabeza de una casi inédita Tercera España, reflejada en las siguientes ediciones de su gran ensayo de historia contemporánea, España. Azorín huyó a París, y al acabar la guerra regresó para declararse ardiente partidario de Franco. Benavente, instrumentado por la propaganda republicana, se subió en Valencia a la tribuna de la victoria nacional, y luego fue marginado por los vencedores, que durante algún tiempo prohibieron su nombre en las carteleras. Sender, tras su intervención desgraciada como comisario en la batalla de Seseña, se evaporó y dejó de asistir al Congreso de Valencia.”<sup>81</sup>

El compromiso de estos autores era mucho más de contenido político y de una pobreza cultural muy grande según el mismo autor. Existía también *El manifiesto de*

---

<sup>80</sup> Villanueva, Santos Sanz, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, ob. cit., Tomo I., pág. 29.

<sup>81</sup> De la Cierva, Ricardo, *Historia esencial de la guerra civil española*, ob.cit., págs. 622-623.

*los rectores de las Universidades de la España Nacional* publicado el 1 de octubre de 1936 y encabezado por Miguel de Unamuno. Lo constituían catedráticos que se comprometían abiertamente a favor de Franco aunque, más tarde el mismo Unamuno adoptará una posición opuesta.

Un año muy fecundo para los escritores de los años cincuenta podría ser 1958. Entre los más destacados, citamos junto con los cuentos de Jesús Fernández Santos en su obra *Cabeza rapada*, la novela *Entre Visillos* de Carmen Martín Gaité. En realidad, Mainer reconoce que:

“En España hay un clima editorial prometedor: los lectores disponen ya de una treintena de títulos de la Biblioteca Breve, de Seix-Barral, y Taurus lleva algún tiempo más añadiendo volúmenes importantes a las series “Ensayistas de hoy” y “Persiles”. No será ocioso recordar que los filólogos han podido leer este año de 1958 libros tan hermosos como *De los siglos oscuros al de Oro*, de Dámaso Alonso; *El Unamuno contemplativo*, de Carlos Blanco Aguinaga, y la primera parte de *La novela española contemporánea*, de Eugenio García de Nora, mientras que en 1957 pudieron disfrutar de, *Hacia Cervantes*, de Américo Castro; *La obra literaria del Marqués de Santillana*, de Rafael Lapesa, y *La voluntad de estilo*, de Juan Marichal, quizá la última joya de la estilística al hispánico modo.”<sup>82</sup>

Por lo general, estos autores reconocen que la literatura es “diálogo en el tiempo”, expresión de Mainer, y todos los nombres y títulos que se suceden convergen en la misma dirección de búsqueda de una sola literatura, de claves para una misma estética. Importa menos entonces, el lugar geográfico y el momento oportuno que la voluntad, la variedad y el talento creativo. De hecho, la clasificación de los escritores en generaciones literarias no tuvo siempre buena acogida. Incluso, un escritor como José María Valverde (1926) escribió en la revista universitaria *Alférez*, (1949, nº 23-24) “un divertido artículo para burlarse de la muy reciente manía de regimentar generacionalmente la vida intelectual española.” Sin embargo, no se puede negar, a pesar de la dificultad de separación rotunda, la existencia de características

---

<sup>82</sup> Mainer, José Carlos, *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*, Barcelona, Crítica, 2003, págs. 145-146.

específicas marcadas por el tiempo y las ideas. Las de esta última generación de los años cincuenta en concreto, fueron promovidas por revistas:

“Revistas del CEU – Alcalá, Alférez, La hora y la barcelonesa Laye, que no fue propiamente del sindicato estudiantil –, donde la nueva generación esbozó su programa de realismo crítico y afirmó su independencia de la retórica de la victoria, aunque también su nostalgia de un Estado fuerte y “social”.<sup>83</sup>

Esta renovación se encuentra también en las artes plásticas que reivindicaban abiertamente el informalismo, pero se reconoce que la novela es el género más desarrollado.

Algunos hablarán de un “*Estado cultural*” durante el régimen de Franco que vuelve a consolidar las bases de la cultura tradicional católica. Pero había de todo también como bien lo explica Mainer:

“Para hacer el nuevo cesto los mimbres eran sumamente heterogéneos: católicos que se aproximaban al liberalismo, falangistas que descubrían el socialismo, nacionalistas españoles que se hacían liberales, viejos republicanos y hasta socialistas que aceptaban las nuevas reglas, nacionalistas periféricos que buscaban alguna solución al pleito.

Una mezcla de pragmatismo y buena voluntad, de oficialismo que miraba con indulgencia y de antifranquismo que prefería dejar las catacumbas, dio el tono intelectual de principios de los años cincuenta.”<sup>84</sup>

Nos parece conveniente antes de adentrarnos en el papel fundamental de las revistas en el período de la postguerra, señalar la larga publicación que hubo también de revistas de preguerra y del período de la guerra propiamente dicho. Algunas tuvieron una corta vigencia y otras, atravesaron las tres épocas. Consideramos que la primera fuente de formación y práctica de la actividad intelectual se hacía por medio de estas revistas, periódicos, folletos u otras publicaciones. Sus contenidos eran muy variados y se podían encontrar mencionadas las diferentes facetas del arte cultural,

---

<sup>83</sup> Mainer, José Carlos, *La filología en el purgatorio*, ob. cit., pág. 206.

<sup>84</sup> *Idem*, págs. 207-208.

desde la literatura, el teatro, las artes plásticas, la música, el deporte, el cine, no sólo del interior del país sino también del exterior – Francia, Italia, Inglaterra, Estados Unidos, Alemania, Hispanoamérica, etc. – <sup>85</sup>

Mencionamos dentro de las revistas de preguerra la *Revista de Occidente* (1923-1936) de matiz más filosófico y culturalista que empezó a publicarse en 1923 y en el mes de julio de 1936 editó su último número, el 157.

La revista *Acción Española* (1931-1936) de pensamiento político, es el exponente del pensamiento tradicional y de la doctrina monárquica en los años de máxima dificultad. Fundada en 1931 por el conde de Santibáñez del Río e impulsada siempre por Eugenio Vegas Latapié, fue don Ramiro de Maeztu quien la dirigió desde el número 28, mayo de 1933, hasta el final, y el nombre suyo el que la simboliza en la historia de la cultura. Allí –número 40–, y bajo el título «Una bandera que se alza», publicó José Antonio Primo de Rivera el discurso fundacional de la Falange. La revista fue suspendida después del 10 de agosto por el Gobierno de la República, al llegar el 18 de julio de 1936 había publicado 88 números.

*Cruz y Raya*, (1933-1936) es una revista de carácter más literario y artístico. “Revista de afirmación y negación», como se llamaba también y fue dirigida por José Bergamín. Publicó 39 números, entre abril de 1933 y junio de 1936. Editada esencialmente por un grupo de destacados intelectuales de clara tendencia católica de los cuales los más importantes acabaron por declararse abiertamente comunistas.

La denominada *Revista de estudios hispánicos*, 1935-1936, fue dirigida por el Marqués de Lozoya. En la introducción, que se encuentra en el primer número de esta revista, el autor deja clara su intención de ahondar en el alma de la tradición cultural de España:

“No con el exclusivismo egoísta de quien sólo concibe el amor a su patria como un muro de odio y de celos que le aparte de las patrias ajenas, sino más bien con un fervor católico que ve sobre todo en el esfuerzo español a través de la Historia un anhelo supremo, en tensión trágica mantenido

---

<sup>85</sup> No es objeto de este capítulo ofrecer una selección exhaustiva de las revistas del momento. Véase, entre otros: Pérez Embid, Florentino, *Revistas culturales de postguerra, Temas españoles*, nº 215 Madrid, Publicaciones Españolas, 1956, págs. 5, ss; Montero Padilla, José, *La crítica literaria en la Posguerra*, Aula de cultura. Ciclo de conferencias: “El Madrid de la guerra y la posguerra”, Artes Gráficas Municipales, Área de Régimen Interior y Patrimonio, 2001, pág. 23; *Revista de estudios hispánicos*, Madrid, enero de 1935, nº1; Mainer, José Carlos, *La filología en el purgatorio*, ob. cit.

siempre, para extender la cultura cristiana por la faz de la tierra. Porque creemos que la tradición es la vida misma de los pueblos que, como seres vivos, son siempre los mismos en su evolución constante, queremos conocer mejor nuestro pasado para hacernos capaces de orientar nuestro porvenir, de manera que los sucesos de nuestra historia no sean, en lo humanamente posible, algo fatal e irreformable como los fenómenos sísmicos, sino que vayan dirigidos por la inteligencia, que trace sus cauces y despeje sus caminos. No venimos a hacer política, sino a explorar en el pensamiento tradicional y en las realidades de nuestra España, para enseñanza de los políticos.”<sup>86</sup>

Esta declaración es una buena expresión de la función de la literatura que pretende mantenerse libre de cualquier presión y puramente artística, meta difícil de alcanzar en tiempos de guerra.

Por otra parte, y siempre en cuanto a la formación de los intelectuales de posguerra, hubo cierta idea de Colegio lanzada por la misma “*Revista de Estudios hispánicos*” en 1935 en la persona de Diego de Anaya y Maldonado, fundador del Colegio san Bartolomé de Salamanca. Él estaba convencido de que,

“En su ciudad el Estudio era la víscera que daba impulso e imponía ritmo. El colegio sería en el seno de la Universidad el sereno remanso de formación y preparación de hombres de gobierno, entre los mejores estudiantes graduados. En resumen, el colegio “sería una mansión de paz, donde libres de cuidados, abastecidos decorosamente de todo lo necesario, los estudiantes graduados hallarían, durante un plazo de ocho años, todos los medios de orden intelectual, moral y económico para entregarse a la especialización de sus estudios y prepararse concienzudamente a los puestos de la Universidad, del Estado y de la Iglesia.”<sup>87</sup>

Además, la agrupación llamada Institución libre de enseñanza se define por Miguel Herrero García como,

---

<sup>86</sup> El Marqués de Lozoya, en, *Revista de estudios hispánicos*, Madrid, nº 1, Enero 1935.

<sup>87</sup> Herrero García, Miguel, en, *Revista de Estudios hispánicos*, Madrid, Gráfica Universal, 1935, págs. 48, ss.

“Una unión de hombres de cátedra, un grupo casi familiar, unido por el culto de la memoria de un hombre, Giner de los Ríos, penetrados de una idea: la revolución o transformación de España ha de operarse en la conciencia de los españoles...”<sup>88</sup>

Esta institución estaba encargada de la formación pedagógica a través de la publicación de un Boletín, una escuela de educación, un museo pedagógico, y pretendía con ello preservar la hegemonía del mundo de la cultura.

La misma revista señala en el nº 13, pág. 61, la abundante literatura marxista que penetra en el país en el año 1936: “La lista de obras que las doctrinas de Marx cuentan en lengua española arroja ochenta y cuatro títulos.”

En el ámbito de la educación intelectual, en estos tiempos difíciles, si nos fijamos bien en las capas más vulnerables de la sociedad que son los niños y las mujeres, constatamos que la instrucción adecuada de ambas para la reconstrucción del país no ha sido siempre una prioridad para el Estado. La escuela es un lugar muy sensible y propicio para la transmisión de un vivir. En definitiva, en el contenido de la formación de los jóvenes está la imagen de la sociedad que se quiere edificar y éstos suelen ser los portavoces de las doctrinas transmitidas por las universidades.

El ideal educativo propuesto por Alfred Adler nos parece demasiado elevado en un contexto de guerra y posguerra como la que nos toca comentar. Y nos seguimos preguntando si realmente fue llevado a cabo por la enseñanza de aquel tiempo cuando observamos que los escritos de los que se beneficiaron de la educación de entonces, tienen un carácter más bien de denuncia de fallos en este ámbito. Según bien ha visto Alfred Adler no obstante,

“Es indudable que el rendimiento de los niños en las tareas escolares depende también en primer término del sentimiento de comunidad, puesto que éste encierra ya en sí el germen de la conformación ulterior de la vida en el seno de la sociedad. La vida escolar plantea y ayuda a resolver problemas como el de la amistad – tan importante para la futura convivencia –, el del compañerismo y el de todos esos imprescindibles rasgos de carácter que

---

<sup>88</sup> Herrero García, Miguel, en, *Revista de Estudios hispánicos*, ob. cit., nº 9, pág. 280.

implican la solidaridad, la confianza, la tendencia a colaborar, el interés por el Estado, la nación y la humanidad. Todos estos rasgos requieren un cultivo especial. La escuela es el medio más indicado para despertar y fomentar la solidaridad humana.”<sup>89</sup>

Según el mismo autor, durante la posguerra, el niño hasta entonces en la retaguardia, se acerca poco a poco al frente de la vida, en el cual se encuentra ante los tres problemas de la existencia humana: sociedad, trabajo y amor. Frente a estos grandes desafíos de la vida, se exige una formación humana integral y adecuada:

“Para llegar a su oportuna solución, los tres exigen un marcado interés por el prójimo. De la preparación en cuanto a este interés depende todo. A este respecto podemos encontrarnos con misantropía, odio a la humanidad, desconfianza, alegría por el daño ajeno, vanidades de toda clase, susceptibilidad, estados de excitación al encontrar a otras personas, cortedad, propensión a la mentira y al engaño, difamación, despotismo, mala fe y otras manifestaciones por el estilo.”<sup>90</sup>

La difícil realidad de posguerra es muy favorable a estas actitudes porque el instinto de supervivencia lleva a menudo al cultivo de antivalores socio-culturales muy presentes en los escritos de la época.

Una revista titulada *La gaceta literaria*, se publicó en Madrid entre 1927 y 1932 y es una referencia para mostrar otra visión en la historia ideológica de la España del siglo XX. Su impulsor y director, Ernesto Giménez Caballero, identifica este periódico con la llamada *generación del 27*, y asegura que:

“La Gaceta fue la precursora del Vanguardismo en la Literatura, Arte y Política. Una política que por dos años resultó unitiva y espiritual y desde

---

<sup>89</sup> Adler, Alfred, *El sentido de la vida*, Trad. Dr. F. Oliver Brachefeld, Barcelona, Editorial Luis Miracle, 1964, pág. 59.

<sup>90</sup> *Idem*, pág. 59.

1930 divergente, pues la juventud se fue politizando. Y de La Gaceta saldrían los inspiradores del comunismo y del fascismo en España.”<sup>91</sup>

Dejamos aquí las revistas de preguerra para considerar algunas de las que estuvieron vigentes durante los años de guerra (1936-1939). Entre ellas *La Hora de España* que fue una publicación que refleja en sus números la colaboración de los intelectuales al esfuerzo de la guerra de la zona del Frente popular. Fue una fuente importante para entender el clima mental de las violencias que cuajaron en la lucha, y la orientación cultural de algunos intelectuales españoles –unos exiliados, otros no – después de la victoria. La razón de su creación nos lo explica Pau Rausell:

“El 28 de noviembre del 36, el Ministerio de Instrucción Pública anuncia que los intelectuales y los artistas, junto con el gobierno y algunos miembros de la Presidencia de la República, serán sacados de Madrid, cuya caída parece inminente, y trasladados a Valencia. Allí se instalarán en el «casal dels sabuts de toda mena» donde tienen criados y comodidad, y es en esta mística de los grandes proyectos donde la iniciativa de Moreno Villa que junto con Gil-Albert, Gaya, Dieste y Barbudo funda la revista *Hora de España*, cuya dirección editorial inicial y el estilo tipográfico es resultado de las decisiones de Manuel Altolaguirre.”<sup>92</sup>

Entre las publicaciones promovidas por la Falange, figura la revista *Jerarquía* que llevaba como subtítulo la «*Revista negra de la Falange*». Entre los intelectuales que influyeron en la publicación se encuentran Eugenio d'Ors y Angel María Pascual, más la colaboración activa de los más destacados intelectuales falangistas. Allí publicó también José María Pemán el prólogo a su *Poema de la Bestia y el Angel*, como expresión del ambiente de la España del momento.

Una última publicación, *Fe: Revista de doctrina nacionalsindicalista*, merece ser mencionada. Tuvo dos épocas: una que duró seis números, y a continuación una segunda época, más sistemática, hecha bajo el signo de los servicios de Prensa y

---

<sup>91</sup> Giménez Caballero, Ernesto, *Memorias de un dictador*, Barcelona, Planeta, 1979, pág. 66.

<sup>92</sup> Rausell, Pau, “La hora manda: Apuntes y bosquejos sobre la revista *Hora de España*”, in, Faximil ediciones digitales, Faxdocs 13/2005 Documentos de trabajo, Universidad de Valencia (<http://faximil.com>).

Propaganda, que es la que – terminada la guerra – desembocó en la creación de *Escorial*. Esta última pertenece ya a las principales revistas de posguerra.

*Escorial* apareció en Madrid en noviembre de 1940, dirigida por Dionisio Ridruejo y con Pedro Laín Entralgo como subdirector. Dos años más tarde, en noviembre de 1942, fue director José María Alfaro; esta primera época –interrumpida en 1945– duró hasta el número 55, ya de 1947. Fue una revista muy abierta a los fenómenos culturales verdaderamente valiosos. Según Florentino Pérez Embid,

“Fue *Escorial* la manifestación típica del grupo cultural que algunos han llamado «generación de 1936», pero en sus páginas aparecieron desde el principio firmas de tiempos anteriores, como Menéndez Pidal o don Gregorio Marañón. Además de lo dicho, los temas culturales tenían un lugar importante, y se concedía una gran atención a la información y crítica bibliográfica, y la inteligente inclusión de colaboraciones poéticas y literarias.”<sup>93</sup>

Después de la desaparición definitiva de *Escorial*, desde enero de 1944, se venía publicando *Arbor*, la revista lanzada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Apareció cada dos meses durante cuatro años y precisamente al suspenderse *Escorial* en 1948, había pasado a ser mensual y a orientarse claramente como revista cultural en sentido más preciso y mejor entendido.

La revista *Ínsula* también se considera como una de las más importantes revistas independientes de la posguerra fundada en 1946:

“Como insinúa su nombre – que data de su origen como boletín de la librería *Ínsula* –, sería una isla de tolerancia en medio de una cultura puesta al servicio del franquismo, dando cabida en sus páginas a los intelectuales más influyentes de cada momento, y particularmente los que se encontraban vedados de la cultura española en publicaciones oficiales [...]”<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Pérez Embid, Florentino, *Revistas culturales de postguerra*, ob. cit., pág. 17.

<sup>94</sup> Rico, Francisco, *Historia y crítica de la Literatura Española, Época contemporánea: 1939-1975*, Primer suplemento por Santos Sanz, Villanueva, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, Vol. 8/1 pág. 41.

En el primer número<sup>95</sup>, Carmen Laforet publica su cuento “El infierno” cuyo argumento es esencialmente religioso. En efecto, el escenario tiene lugar en una abadía donde un monje, el más joven, es el protagonista. Alucinado por una alta fiebre, ve a través de la imagen de la Virgen de su celda las estampas de su vida amorosa. La autora considera como sacrilegio esta profanación de la santidad de la Virgen en cuya contemplación el monje se deleita en sus vicios carnales y, al mismo tiempo, se nota una burla de lo religioso en la intervención final del abad quien, ignorando los fantasmas del monje durante toda la noche, declara al amanecer su curación como milagro de la Señora.

Juan Ramón Jiménez en el número 25 de *Ínsula* de 1948 dirige una carta abierta a Carmen Laforet en la que le da su opinión después de la lectura de la obra *Nada*:

“A mí me parece que su libro no es una novela en el sentido más usual de la palabra, digo por la anécdota, ni en ese otro, más particular, de la novela estética, sino una serie de cuentos tan hermosos alguno de ellos como los de Gorki, Eça de Queiroz, Unamuno o Hemingway; y creo tanto eso, que para mí *Nada* tropieza en el capítulo XIX, es decir cuando se declara una trama novelesca seguida.”

Además, el autor sugiere a Carmen Laforet algunas ideas sobre lo que considera como estilo cuidado que es, sencillamente, aclarar la expresión colocando bien en su sitio los puntos y comas. Es pues, una muestra de que estas revistas eran lugares de diálogo y formación de los escritores.

En el número 77 del año 1952 se anuncia la segunda novela de Carmen Laforet, *La isla y los demonios*. La autora reaparece en el número 134 del año 1958 en una entrevista hecha por *Ínsula* a algunos escritores. Transmitimos las preguntas y respuestas de Carmen Laforet:

“- *Ínsula*: “Al comenzar el nuevo año ¿tiene algún libro en preparación, piensa terminarlo y publicarlo en 1958, en qué editorial?”

---

<sup>95</sup> *Ínsula*, Revista bibliográfica de ciencias y letras, Madrid, 1 de enero de 1946, Año 1, nº 1, pág. 2.

- Carmen Laforet: Como todos los novelistas del mundo, tengo siempre un libro en preparación. Ahora, concretamente trabajo en una novela cuyo título aún no sé, porque ha cambiado ya varias veces en mi imaginación según va cambiando, al hacerse, la idea del libro. Quisiera que pudiese editarla Planeta, para la Feria del Libro.
- *Ínsula*: ¿Cuál ha sido su última lectura literaria de 1957, y cuál le espera al comenzar el año nuevo?
- Carmen Laforet: Mis últimas lecturas: muchas novelas españolas presentadas a dos premios literarios de los que he sido jurado. Aparte de estas lecturas, otra novela española es el último buen recuerdo de 1957: el libro de Concha Castroviejo, *Los que se fueron*. Para compensar, espero para Reyes traducciones – ya que para mi desgracia y mi pereza no sé idiomas –. Me interesan muchos de los títulos que presenta Seix y Barral en su “Biblioteca Breve.”

Nos interesa subrayar también algunos números de la revista *Ínsula* en que se publican artículos sobre el tema del tiempo. Podemos leer por ejemplo, “El tiempo en la poesía de Jorge Guillén” desarrollado por José Manuel Blecha<sup>96</sup>; “El tiempo recobrado”, por Ventura Doreste<sup>97</sup>; “El tiempo en la ficción”, por Julián Marías<sup>98</sup>; “Tiempo y recuerdo en la novela: un gran estudio sobre Proust”, por Gonzalo Sobejano<sup>99</sup>; “Realidad y tiempo en la poesía de Aurelio Valls. En torno a “La Budallera”, por Jaime Ferrán<sup>100</sup>; “La percepción del tiempo” por Carlos Bousoño<sup>101</sup>, etc.

Puesto que vamos a tratar ampliamente el género del cuento en el capítulo siguiente, podemos señalar ya que un propósito de la revista *Ínsula* fue el de insertar un recuadro en el nº 36 del año 1948, en que Enrique Canito, anuncia el comienzo en la revista *Ínsula* de una nueva sección llamada “El cuento” explicando las razones de la forma siguiente:

---

<sup>96</sup> *Ínsula*, Revista bibliográfica de ciencias y letras, ob. cit., 1 de enero de 1946, pág. 2.

<sup>97</sup> *Idem*, nº 64, 1951, pág. 3.

<sup>98</sup> *Idem*, nº 111, 1955, pág. 2.

<sup>99</sup> *Idem*, nº 121, 1956, pág. 1.

<sup>100</sup> *Idem*, nº 131, 1957, pág. 5.

<sup>101</sup> *Idem*, nº 134, 1958, págs. 1 y 12.

“No tan solo por imperativos del espacio, sino más bien por deliberada elección del género, nuestro cuento será casi siempre breve. No queremos cultivar la literatura anecdótica fácil y corriente en muchas publicaciones, sino alentar un género demasiado injustamente abandonado y que, en época no muy lejana contó con brillantes nombres en nuestra literatura. Pensamos en esa forma de cuento que concentrando el relato exterior en sus elementos esenciales, pueda sugerir mejor un ambiente o un contenido emotivo y alcanzar en ocasiones, si la pluma del escritor es feliz, las regiones de la poesía. Género cuya boga vuelve ahora en otras literaturas, no bastaría quizá recordar un nombre como el de Ramuz para evocar un ejemplo sugestivo de esta prosa nueva que fluctúa entre cuento y poesía, entre el relato directo y el sueño o la fantasía. Nos damos cuenta de que faltando hasta ahora un interés manifiesto por este género no abundará quizás al principio una producción enteramente adecuada a nuestras sugerencias. Pero esperamos que nuestros jóvenes escritores, y acaso también talentos inéditos, sean atraídos por esta forma literaria y contribuyan a una aportación nueva en nuestra literatura.”<sup>102</sup>

Desde entonces casi de manera invariable, siempre en la página siete se publicarán cuentos de autores españoles y extranjeros.<sup>103</sup> Además de los cuentos,

<sup>102</sup> *Ínsula*, Revista bibliográfica de ciencias y letras, ob.cit., nº 36, pág. 2.

<sup>103</sup> Algunos de estos cuentos se encuentran en: *Ínsula*, nº 37, 1949: Marbec y “el ramo de lilas” por Juan Eduardo Zuñiga; *Ínsula*, nº 38, 1949: “El sifonero” por Arturo del Hoyo, pág. 7; *Ínsula*, nº 39, 1949 “Después del desayuno” por Isabel Gil de Ramales; *Ínsula*, nº 40, 1949 “El Cierro” por J. A. Muñoz Rojas; *Ínsula*, nº 41, 1949: “Bodas de plata”, por Isabel de Ambia, pág. 7; *Ínsula*, nº 42, 1949: “El desenterrado”, por Carlos Edmundo de Ory, pág. 7; *Ínsula*, nº 43, 1949: “Viajero”, por José Luis Sampedro, pág. 7; *Ínsula*, nº 44, 1949: “La institutriz”, por Felicidad Blanc, pág. 7; *Ínsula*, nº 45, 1949: “Fiebre”, por José Corrales Egea, pág. 7; *Ínsula*, nº 46, 1949: “Una rara ternura”, por Susana March, pág.7; *Ínsula*, nº 47, 1949: “La chacha Ramona”, por García Pavón, pág. 7; *Ínsula*, nº 48, 1949: “Loco”, por José María Gironella, pág. 7; *Ínsula*, nº 51, 1950: “El fin de la gaviota”, por María Alfaro, pág. 7; *Ínsula*, nº 52, 1950: “El espía”, por María Ojeda, pág. 7; *Ínsula*, nº 53, 1950: “Los albaricoques”, por Vicente Soto, pág. 7; *Ínsula*, nº 54, 1950: “Arca número dos”, por José Luis Sampedro, pág. 7; *Ínsula*, nº 55, 1950: “El adolescente de piedra”, por Elisabeth Mulder, pág. 7; *Ínsula*, nº 56: 1950: “La mosca de Himeji”, por Marcela de Juan, (cuento japonés), pág. 7; *Ínsula*, nº 58, 1950: “Mentira”, por Jesús Bocanegra, pág. 7; *Ínsula*, nº 59, 1950: “El gallo”, por Jaime F. Gil de Terradillos; *Ínsula*, nº 60, 1950: “Una mariposa”, por María de Gracia Ifach; *Ínsula*, nº 61, 1951: “Un hombre, dos corbatas y un perro”, por Ana Inés Bonnin; *Ínsula*, nº 63, 1951: “La escopeta de dos cañones”, por Luis Landinez; *Ínsula*, nº 65, 1951: “María distinta”, por Luz Pozo Garza; *Ínsula*, nº 67, 1951: “El adorador de la pólvora”, por Ildfonso Manuel Gil; *Ínsula*, nº 68, 1951: “Vida de mi tío Guillermo”, por Francisco Antón; *Ínsula*, nº 69, 1951: “El inocente”, por Graham Greene; nº 70, 1951: “Juanito el campanero” por José Manuel Blecua; *Ínsula*, nº 71, 1951: “El caballo llega al amanecer”, por Francisco Alemán Sáinz; *Ínsula*, nº 72, 1951: “Historia de un hombre que tenía la tarde libre”, por José M. Caballero Bonald; *Ínsula*, nº 73, 1952: “La muchacha de casa”, por Francisco García Pavón, pág. 11; *Ínsula*, nº 9, 1952: “Mi padre y yo”, por Pär, Lagerkvist, pág. 9; *Ínsula*, nº 75, 1952: “El diagnóstico”, por Celso Collazo, pág. 9 ; *Ínsula*, nº 76, 1952: “El hombre fiel”, por José Luis

también se publicaron otros artículos sobre el tema del cuento como el de Francisco García Pavón en el número 152-53, de 1958; de José R. Marra-López: “Resurrección y auge del cuento: ante cinco libros”, número 155, de 1958; etc.

La *Revista de Estudios Políticos* (1941), órgano principal del Instituto del mismo nombre, se inició como publicación técnica de dicha especialidad, bajo la dirección de Francisco Javier Conde y luego de Fernando María Castiella, tuvo una orientación verdaderamente cultural.

En cuanto a *Finisterre*, dirigida por Leopoldo Eulogio Palacios, es otra publicación breve pero con estrictas exigencias de calidad a lo largo del año 1949. Sus doce fascículos, de unas noventa páginas, cuidados al detalle, tanto en presentación como en contenido, mostraban a las claras el rigor filosófico y la sensibilidad literaria.

Hace falta destacar la relevancia de *Clavileño*, revista de la Asociación Internacional de Hispanismo, fundada en enero de 1950 y que publica cada dos meses. En el número 7 del año 1951, Dámaso Alonso publica un artículo sobre “Teoría de los conjuntos semejantes en la expresión literaria”. Se refiere exclusivamente a la poesía pero pudo contribuir, sin duda, a la búsqueda dentro de la narrativa de los rasgos formales de la literatura de la época:

“No podemos prescindir de la Retórica, pues en cada momento de nuestro avance nos está dando tironazos, toques de atención hacia mil pormenores y perspectivas que, si no fuera por esta experiencia antigua, nosotros no veríamos. Porque esa criatura – el poema – es de una complejidad casi infinita.”<sup>104</sup>

*Nuestro Tiempo* apareció en julio de 1954, y es dirigida por el catedrático y escritor Antonio Fontán. Es una publicación mensual, en pequeño formato, que en los

---

Sampedro, pág. 9; *Insula*, nº 77, 1952: “La capital es otra cosa”, por José Luis Acquaroni, pág. 11; *Insula*, nº 78, 1952: “Justinona, Justina, Justinina... Nada”, por F. García Pavón, Premio Ínsula de cuentos, 1952, pág. 8; *Insula*, nº 79, 1952: “El lenguaje de los pájaros”, por José Corrales Egea; *Insula*, nº 80, 1952: “La licencia”, por Fernando Quiñones, pág. 10; *Insula*, nº 81, 1952: “El castillo de piedra”, por Julio Marrero Núñez, pág. 8; *Insula*, nº 83, 1952: “La presa delicada”, por Paul Bowles, pág. 9; *Insula*, nº 84, 1952: “Tú Eduardo”, por Carlos Clarimón, pág. 10, etc.

<sup>104</sup> *Clavileño*, Revista de la Asociación Internacional de Hispanismos, Madrid, Enero-Febrero 1951, Número 7, pág. 23.

dieciocho números hasta ahora publicados ha recogido ensayos, con frecuencia de primera calidad y siempre intelectualmente dignos, junto a numerosas notas de informaciones sobre la vida internacional, no sólo cultural sino también política, científica y técnica. Publicación de carácter particular y de signo inequívocamente católico, ha mantenido una curiosidad atenta a los fenómenos de la vida contemporánea, con sentido universalista, subrayado por la frecuente colaboración de intelectuales y escritores no españoles. Entre ellos, Erik von Kuehnelt-Leddihn, Bragada Cruz, Pablo Tiján, Günther Krauss, Anton Wurster, Desmond Fennell, Hans Juretschke y Jean Roger.

A finales de 1955, salió el número inicial de una publicación cultural nueva, del mismo tipo de las hasta aquí reseñadas: *Punta Europa* es su título, y su director, Vicente Marrero. Tendente al pensamiento tradicional, y aun con un marcado carácter tradicionalista en cuanto a la postura política. Abarca temas literarios, artísticos y culturales.

*Cuadernos Hispanoamericanos* publicó su primer número en febrero de 1948. Nació para el diálogo. Sus números están abiertos a figuras relevantes de Hispanoamérica, a preocupaciones literarias y artísticas de vanguardia y a una rica información de fenómenos culturales muy variados.

Por lo que se refiere a *Estudios Americanos*, es una revista de síntesis e interpretación publicada por la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla. Comenzó como edición trimestral en mayo de 1949 y pasó a ser mensual en el número 16 (enero de 1953). Es una labor de conjunto de la Escuela editora, dirigida por Vicente Rodríguez Casado y realizada por un equipo coherente de redactores y colaboradores cuya orientación cultural es debida –además de al director – a Jesús Arellano, Francisco Elías de Tejada, Octavio Gil Munilla, todos ellos catedráticos de la Universidad sevillana, y Patricio Peñalver Simó, brillante profesor de Filosofía e historiador del pensamiento hispanoamericano. Según Florentino Pérez Embid,

“Por encima de la seriedad científica que caracteriza a *Estudios Americanos*, y que la mantiene lejos del ensayismo superficial, entiendo que su mérito principal estriba en ser realización y portavoz de un grupo cultural no radicado en Madrid, caso éste casi por completo nuevo en la vida

intelectual española. La revista, atenta a la seria información de la cultura hispanoamericana, publica con regularidad comentarios autorizados y valiosas colaboraciones de América, de Europa y de España.”<sup>105</sup>

Además de todas estas revistas consideradas principales, la posguerra española, como dijimos, conoce muchas más publicaciones<sup>106</sup> que nacieron, a pesar de todo, de la voluntad del Estado cultural del régimen de Franco.

Conviene recordar que la formación intelectual citada de la que se encargan, en parte, las revistas culturales, tuvo un contexto bastante hostil y dos grandes fuentes de inspiración que son la interna y la externa, ésta formada por los autores extranjeros o exiliados. Recordemos el ambiente vigente:

“La derrota de los países del Eje, en 1945, tendría también unas inmediatas consecuencias negativas para nuestra cultura. La suspensión de relaciones internacionales y el cierre de la frontera francesa reforzaron la autarquía; si en el terreno económico fueron graves los resultados, en el intelectual sumió al escritor en un tremendo aislamiento, en una incomunicación con las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo. El escritor español es un solitario, incomunicado con los grandes maestros, con escasas posibilidades de formación, que se mueve en un clima mezquino.”<sup>107</sup>

Esta visión, más bien negativa, queda matizada con las pequeñas y no menos importantes aportaciones de las revistas culturales por un lado y, por otro, gracias al interés por España de los escritores de fuera.

Si nos atenemos a lo que propone Ricardo de la Cierva<sup>108</sup>, la mejor interpretación literaria sobre la guerra civil española la han dado los autores

---

<sup>105</sup> Pérez Embid, Florentino, *Revistas culturales de postguerra*, ob. cit., pág. 21.

<sup>106</sup> *Filosofía y Letras*, 1953; *Cuadernos de Adán*, reducidos a uno o dos números: 1944-1945; *Leonardo* (1945), revista barcelonesa terminada muy pronto también; *La Ciudad de Dios* (1941); *Verdad y Vida* (1943); *Proyección* (1954), *Estudios Filosóficos* (1951); *Augustinus* (1956); *Haz*, 1935-1952; *El Español*, 1942; *La estafeta literaria*, 1944; *El ciervo*, 1951; *Papeles de son armadans*, 1956-1979; *Vértice*, 1943; *Alcalá*, 1952; *Acento cultural*, 1958; *Laye*, 1950-1953, etc.

<sup>107</sup> Sanz Villanueva, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, ob. cit., Tomo I., págs. 26-27.

<sup>108</sup> De la Cierva, Ricardo, *Historia esencial de la guerra civil española*, ob.cit., págs. 618-619: “Debemos reconocer que la mejor interpretación literaria sobre la guerra civil española la han dado los

españoles. Esto significa que existen versiones no españolas, obras de algunos escritores extranjeros y exiliados nada acertadas.

Entre los poetas de la guerra civil, podemos citar a Rafael Alberti (*Cánticos a las brigadas internacionales y al Quinto Regimiento*), Miguel Hernández (*Viento del pueblo. Poesía en la guerra*), Antonio Machado (*Poesía de guerra*), como voces del frente popular. Ricardo de la Cierva cita a José María Pemán como,

“Incansable activista de la Cultura en la España nacional, consejero de cultura en el primer organismo gubernamental de Burgos, intervino en actos y empresas culturales de forma continua después de sus enormes éxitos durante la Segunda República. Pero queremos destacar aquí y ahora su magno poema épico, el Poema de la bestia y el Ángel (Jerarquía, 1938) sobre el que ha caído el más espeso e injusto de los silencios, y que sin duda se puede considerar como el poema extenso más importante de toda la guerra civil en los dos bandos. Entre alegorías históricas, ideológicas y bíblicas, Pemán despliega sus espléndidas dotes como poeta popular, su talento para la evocación profunda de sucesos actuales – el reconocimiento de España nacional por Italia y Alemania en la plaza mayor de Salamanca con invocación a Ramiro de Maeztu, “señor y capitán de la Cruzada” y sus condiciones de gran poeta épico en el combate entre el mozo guerrero y el carro soviético que forma el centro del poema.”<sup>109</sup>

---

autores españoles. Ninguna otra interpretación supera al diálogo inmortal de Manuel Azaña *La Velada de Benicarló*, del que nuestros lectores tienen ya suficientes pruebas, y que se compuso, como vimos, en los días angustiados de Azaña cercado en su residencia de Barcelona durante los sucesos de mayo de 1937. Cinco grandes autores españoles flanquean a Manuel Azaña para darnos, junto a *La Velada*, una interpretación convergente de gran altura y profundidad sobre nuestra guerra civil. Luis Romero en una serie de narraciones – *Tres días de julio*, *Desastre en Cartagena* son las más logradas – mucho más próximas a la historia que a la novela, pero escritas con singular maestría literaria; José María Gironella, que a través de la familia Alvear en el marco de la ciudad de Gerona nos ofreció en *Un millón de muertos* (1961) la réplica cabal, y expresamente pretendida, a Malraux, Hemingway y compañía, y señaló además dentro de España los caminos de la reconciliación ante la guerra civil; Ignacio Agustí ante cuya aparición exclamó Azorín: “Por fin tenemos un novelista” y que presenta en *Guerra civil* la confluencia de su magna tetralogía iniciada con *Mariona Rebull*, seguida por *El viudo Ríus* y *Desiderio*, que constituye en conjunto, como la serie de Gironella, una de las grandes novelas fluviales europeas de nuestro tiempo; Arturo Barea, a quien en el bando republicano cabría aplicar calificativos semejantes por *La Llama*, tercera etapa bélica de su inquietante trilogía autobiográfica *La Forja de un rebelde*; y Camilo José Cela, que en *San Camilo* 1936 – aparecida en 1969 y escrita por técnica de moda, sin puntos – ofrece sobre el trasfondo de Madrid al comenzar la guerra una descripción y una profundización en el conflicto, con toda la historia contemporánea de España detrás y delante”.

<sup>109</sup> De la Cierva, Ricardo, *Historia esencial de la guerra civil española*, ob.cit., pág. 620.

Otras circunstancias favorecieron el enriquecimiento intelectual de la generación y la presencia de algunos rasgos comunes que recogemos en Santos Sanz Villanueva. En efecto, dos series de factores han debido influir, primordialmente, en estas nuevas características: condicionamientos extraliterarios político-culturales y la aparición de una nueva promoción de escritores marcados por el hecho generacional de no haber participado de forma activa en la guerra. De la *Historia de la novela social española (1942-1975)*<sup>110</sup>, podemos extraer algunos signos que favorecieron la nueva creación literaria. Entre ellos,

- La lectura de libros de autores españoles, promesa de una nueva generación, factores que facilitan la posibilidad de actuación de éstos, de tipo cultural y de tipo histórico,
- 1951 llegada al Ministerio de Educación de Ruiz Giménez; retorno de embajadores,
- 1952: desaparición de las cartillas de racionamiento, admisión de España en la UNESCO
- 1954 primeras manifestaciones estudiantiles,
- 1955 admisión de España en la ONU, con el apoyo norteamericano,
- ruptura de la autarquía, apertura de relaciones internacionales,
- en la cultura: llegada del neorrealismo cinematográfico italiano. Cambios sociales lentos pero definitivos, primer avance económico, desarrollo de la industria y movimientos migratorios desde el campo a la ciudad: penosa situación del mundo rural y problema de adaptación a la industria,
- llegada de un turismo internacional, con ello un importante soporte económico y a la vez contacto con usos bien diferentes a los de la sociedad española.
- 1958, novela crítico-social, aparición del primer número de la revista de tendencias realista, *Acento cultural*, editada por el SEU (Sindicato Español Universitario).

Éste es en definitiva, el contexto intelectual en que transcurría la obra de nuestras escritoras Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet.

---

<sup>110</sup> Villanueva, Santos Sanz, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, ob. cit., Tomo I, págs. 58-59.

## II. 1.2.2. Crisis y desarrollo del arte literario en la posguerra

Uno de los principales obstáculos al desarrollo del arte y de la cultura en la posguerra fue la censura considerada como la sanción más dura que sufrió la literatura. El recelo frente a toda novedad, el afán de control del régimen de todo lo que entraba y salía del país fueron algunos motivos de dicha censura.

Es cierto que los escritores de talento podían, por su estilo metafórico o poético, pasar por alto la censura puesto que la significación de su mensaje no era nunca obvia. Para éstos, la censura no condicionaba demasiado su trabajo ni impedía la libre expresión de sus ideas mientras que, para muchos, era enormemente perjudicial ya que no permitía uno de los requisitos esenciales para la creación artística: la libertad en la concepción y elaboración de las obras.

Otra función de la censura era impedir a los lectores españoles la influencia exterior. En la obra de Francisco Rico leemos que,

“Es bien sabido que las prohibiciones llegaron a extremos sorprendentes, ya que no sólo fueron prohibidos los autores marxistas o los españoles exiliados, sino una gran cantidad de obras que se encuentran entre las más importantes del siglo. Se desarrolló en cambio, una sub-literatura de consumo. Y ello fue tremendamente nocivo para la sociedad española en su conjunto, pero mucho más para el escritor en particular. Al joven escritor nacido en la preguerra o en los primeros años de la posguerra se le privaba de conocer lo más importante de la producción europea, se le restaban incentivos intelectuales, se le condenaba de antemano a partir de un estado de la literatura que ya había sido superado en muchos países.”<sup>111</sup>

A las dificultades de la censura se añaden las del exilio, voluntario o no, de los escritores, y su nueva oportunidad para seguir su producción y publicaciones. Fue una de las consecuencias del conflicto durante la inmediata postguerra. La dispersión geográfica, física, en primer lugar, con el exilio voluntario o forzoso de muchos escritores importantes; pero también, dispersión, desorientación y desarraigo morales

---

<sup>111</sup> Rico, Francisco, *Historia y crítica de la Literatura Española, Época contemporánea: 1939-1975*, ob. cit., Vol. 8/1, pág. 58.

e ideológicos. Se observa la necesidad para todos, los de dentro y los de fuera de un radical reajuste de posiciones y criterios, en opinión de Eugenio de Nora:

“Para los escritores exiliados (y pronto, también, para los no conformistas del interior) esto se traduce ante todo en un encarnizado examen de conciencia, en una especie de “segundo 98” que explique y ponga al descubierto las raíces del nuevo desastre nacional que es, a sus ojos, el derrumbamiento de la República. La guerra mundial marca, en tanto, un compás de espera, e indirectamente, de esperanza, en cuanto la marea antifascista occidental parece reforzar, al menos moralmente, sus posiciones.

En cuanto a los autores del interior, sea aquellos identificados en mayor o menor grado con la nueva situación, sea los calificados y entre ellos, dos básicos: de una parte, el del aislamiento (aislamiento respecto al exterior; y ruptura frente a la ideología liberal expresada en la literatura española inmediatamente anterior, de signo “deshumanizado” o anarquizantemente “social”); de otra, el del confinamiento en moldes estéticos y (sobre todo) ideológicos por lo general estrechos (tanto más para un género como el narrativo, llamado por su esencia misma, si tiende a su plenitud, a ser un reflejo íntegro y sin cortapisas de la realidad).”<sup>112</sup>

Pero antes que a los escritores extranjeros, la censura afecta en primer lugar a los escritores españoles de raigambre en la época anterior. Se censura, por ejemplo, a muchos escritores de la generación del 98 como Pío Baroja que es considerado como un escritor ateo; igualmente son censurados, Unamuno, Valle Inclán, Pérez Galdós, Clarín, Sender, etc. La prioridad se pone en el retorno a la España Imperial,

“– Desde la arquitectura a la poesía – que rompe el sentido de la continuidad de la historia. La novelística de la primera posguerra aparece huérfana de los modelos propios o extranjeros que han conformado la historia del género de nuestro siglo.”<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> García de Nora, Eugenio, *La novela Española Contemporánea* Vol. 3, (1939-1967), Editorial Gredos, Madrid, 1979, pág. 63.

<sup>113</sup> Villanueva, Santos Sanz, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, ob. cit., págs. 35-36.

Será difícil entonces encontrar en este período rasgos de una continuidad literaria ni dentro, ni fuera del país. El contexto nos obliga a un estudio original debido a que la creación se apoyará casi exclusivamente en el tiempo presente, en una realidad de guerra y posguerra. Una literatura concreta que no puede menos que contar un sentir personal o común de la realidad en lo más complejo del ser humano, con sus diferentes componentes psíquicos, físicos, morales, sociológicos, religiosos, etc.; pero también debe acoger la manifestación de toda esta realidad en el espacio que lo rodea.

Lo descrito es una parte del panorama en el que desarrollaron los escritores de la posguerra lo fundamental de su tarea. Las obras no podían, ni mucho menos, prescindir de tan importante acontecimiento como fue la guerra civil y sus consecuencias.

Entrando más concretamente en la producción literaria y, sobre todo, en la novela que fue el género más desarrollado en la década del cuarenta y cincuenta, muchos autores coinciden en el hecho de que la historia de la novela española de posguerra se inicia efectivamente a partir de la revelación de Camilo José Cela con *La familia de Pascual Duarte* (1942) que representó una auténtica sacudida en los medios literarios y culturales y desde la perspectiva de la nueva generación se presenta como el primer paso en el lento proceso de desmitificación de la realidad española posbélica.

En la línea de este proceso novedoso llega la publicación de *Nada* (1944) de Carmen Laforet, la primera novela de José Suárez Carreño *Las últimas horas*, (1949), y también *La colmena* (1951) de Camilo José Cela.

Los escritores coincidirán muchas veces en los motivos de su narración que giran en torno al tema central de la guerra y sus consecuencias. Este hecho histórico es determinante en todos, y quizá, más en los que durante la guerra vivieron su período de auto-formación y, al tiempo, de gran receptividad. La primera tendencia concreta en la novela española de este período, atormentado por el sufrimiento de la población, es el llamado “tremendismo” (o tendencia artística y literaria que describe y subraya los aspectos más crudos de la realidad.):

“Si no abunda la literatura crítica, sí que, en cambio, se extiende a lo largo de los cuarenta un adjetivo que llega a convertirse en sustantivo para designar toda una tendencia de la narrativa del decenio (pero que penetra más

hacia nosotros). Me refiero al tremendismo, fenómeno que viene de muy antiguo en nuestra literatura, al entender de algunos críticos. El término – según parece acuñado por Rafael Vázquez Zamora – pasó a designar una peculiar forma de presentar la realidad que recreaba los aspectos menos positivos de la naturaleza humana, que insistía en lo más bajo, desagradable y sórdido de la persona, que practicaba un feísmo vinculable con una peculiar manifestación hispana del existencialismo [...]

La calificación tremendista recayó sobre un gran número de libros de los cuarenta y primeros de los cincuenta.”<sup>114</sup>

Según la definición dada por Ignacio Soldevilla<sup>115</sup>, con los años y la rutina repetitiva, el vocablo “tremendismo”, lanzado como denigratorio, se ha diluido para convertirse en el nombre de una tendencia de la novela de postguerra cuya intención era revelar el estado de violencia “legal” en que vivía la sociedad española, con un intento de eludir la censura. Ese procedimiento habría venido a sustituir el más sutil del objetivismo en los años cincuenta, como más eficaz arma de combate contra los rigores de la censura.

Sin embargo, algunos autores intentaron hacer abstracción del acontecimiento de la guerra y sus sufrimientos, y trataron de ofrecer al público lector otros temas para responder a su necesidad de olvido y diversión. Pero hay que precisar que esta clase de obras solían producirse desde el extranjero.

“El público no leía apenas novelas españolas por una razón: no existía, dentro de España, ningún novelista actual que supiese despertar su interés. La crisis de la novela, anunciada por Ortega en 1925, continuaba. Pero, además, había otra razón latente: el público español, recién salido de la hemorragia bélica, temía sin duda que sus novelistas le ofreciesen asuntos y motivos de esa guerra obsesiva. La gente buscaba, como busca en el sueño su alivio el animal enfermo, una cura de olvido.

Para olvidar la realidad sangrienta del ayer y la penumbrosa y triste de la posguerra, nada mejor que esas novelas largas, muy largas, en las que, a

---

<sup>114</sup> Villanueva, Santos Sanz, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, ob. cit., Tomo I, págs. 43-44.

<sup>115</sup> Soldevilla, Ignacio *La novela desde 1936*, ob. cit., pág. 121.

través de una acción llena de complejidades y sorpresas, el lector vuela, en alas de la fantasía, hacia países remotos, o bien asiste a problemas pasionales encarnados en figuras que llevan nombres extranjeros, o se interna en un escenario misterioso y fantástico”<sup>116</sup>

Según Pío Baroja, esta ruptura en la producción interna se debería al hecho de que en tiempos de guerra no se puede novelar porque,

“El hecho de la guerra no da a las sociedades una sensación de vida segura, que yo considero imprescindible; la situación en el mundo es tan fuerte que los españoles se encuentran psicológicamente en el volcán de Europa.”<sup>117</sup>

Eugenio García de Nora añade algunas razones más, a propósito de las causas de los parásitos que afectan a la creación artística en tiempo de guerra y la crisis de la novela:

“En esta situación, la guerra significa una brutal ruptura de la continuidad cultural española: es un tajo, un cercén, un aventamiento que desemboca, por lo pronto, en el vacío. La actividad propiamente creadora queda, en principio, paralizada, a pesar o (en parte) como consecuencia del esfuerzo propagandístico propio del momento; tanto más en un campo como el de la novela, que requiere concentración y esfuerzo prolongado.”<sup>118</sup>

A veces las acusaciones al régimen de Franco impiden reconocer que en materia de arte cualquier tiempo es favorable, y todo acontecimiento es susceptible de ser un pretexto para novelar. Por eso, no se debe tanto achacar la totalidad de las faltas a la política del momento pues el “Estado cultural” al que aludimos antes, a pesar de todo, favoreció el desarrollo del arte. El problema no era sólo político sino también social, y la dificultad para ponerlo en claro procedía entonces del hecho de

---

<sup>116</sup> Sobejano, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo, 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*, ob. cit., pág. 26.

<sup>117</sup> *El Español*, número 10, 2 de enero de 1943.

<sup>118</sup> García De Nora, Eugenio, *La novela Española Contemporánea* ob. cit., pág. 62.

que el carácter de oposición de muchos escritores al régimen por una parte y, por otra de su defensa por parte de otros, debilitó la actividad creadora.

También es cierto que la permanencia de un régimen a lo largo de cuarenta años sí es un acontecimiento histórico decisivo y que ha determinado decisivamente, y de manera bien justificada, la orientación de la literatura española.

## **II. 2. Características de los años cincuenta y de la generación del medio siglo**

### **II. 2.1. Contexto político y socio- cultural**

Una de las características fundamentales de este período es que estamos en un momento de cambios radicales favorecidos por la apertura de España al exterior y su acogida efectiva en las organizaciones europeas.

En efecto, 1950 fue un año de gran importancia para la gradual salida del túnel que representó la década anterior, como un período de transición. Desde el punto de vista de la política exterior comenzó una distensión:

“En noviembre las Naciones Unidas revocaron las recomendaciones de 1946. Hubo consecuencias políticas inmediatas como el regreso de embajadores, la participación de España en algunas agencias (la FAO), se firmaron proyectos de acuerdos comerciales con el exterior, particularmente en relación con Estados Unidos; se inició la tramitación de préstamos de los Fondos de Recuperación Europea. Estas primicias de integración en el mundo se ampliarían en años sucesivos; los acuerdos militares y de cooperación económica se firmaron en 1953 y España entró en las Naciones Unidas en 1955. De momento, las fronteras abiertas, los embajadores reinstalados, y en general, la reanudación del contacto con el exterior, influyeron en la vida cultural española.”<sup>119</sup>

Los jóvenes estudiantes se reposicionan frente a la política en actitudes que más concientes de su libertad política y del compromiso personal que conlleva. Este

---

<sup>119</sup> Bravo, María Elena, *Faulkner en España: Perspectiva de la narración de posguerra*, Barcelona, Ediciones Península, 1985, pág. 91.

movimiento empezó pues a manifestarse en España hacia 1953 y tuvo una fuerte expresión en febrero de 1956 con los disturbios estudiantiles de Madrid y, poco después con los de Barcelona, aunque hubo que esperar una década para que fueran actuaciones masivas. Fue la convivencia grupal de los jóvenes en determinadas organizaciones, en la Universidad, los sindicatos estudiantiles, en fábricas y talleres y hasta en el seminario, las que hicieron explícitas esta manifestación de libertad política.

La historia empezó con la formación que estos jóvenes recibían en las diferentes organizaciones juveniles existentes. Una de las más representativas es la de los falangistas. Como queda dicho, eran fuentes de transmisión directa de ideologías. El contraste entre lo que se les enseña y lo que en la sociedad española ven por sus propios ojos, basta para explicar un estado de ambigüedad y turbación que fácilmente pasa a la denuncia.

Además de la Falange, el Partido Comunista Español (P.C.E), incidía en el núcleo central de la literatura social de los años cincuenta<sup>120</sup>. Quedaría por analizar hasta qué punto la militancia o la simpatía influyó en la producción literaria de cada uno de estos escritores. Aunque no disponemos de suficientes elementos para emitir un juicio definitivo, creemos que el realismo social que definiremos más adelante, tuvo una dinámica propia y autónoma y que la incidencia del Partido Comunista Español fue, en la mayoría de los escritores, resultado de una opción personal más que de una asunción plena y consciente de la ideología del partido. Esto entraría en lo que hemos llamado incidencia política en el arte, porque el P.C.E intentaba amparar a los escritores bajo una aparente oferta de mayor libertad.

El año 1956 fue a la vez testigo de la fijación de la actividad disidente entre los estudiantes, pero también fue el año de la fijación del grupo de intelectuales que se harían activistas o, en muchos casos, simpatizantes del Partido Comunista. Y, paralela a la actividad universitaria en Madrid, hubo constantes manifestaciones en la Universidad de Barcelona. Dichas manifestaciones llegaban a ser violentas y provocaban medidas de represión por parte de las autoridades.

A nivel económico, la década que se inicia en 1950 vio la desaparición de las cartillas de racionamiento y el estraperlo a pesar de que continuaba la crisis. Se nota también, de forma muy clara y visible, la separación entre los desposeídos y la

---

<sup>120</sup> Rico, Francisco, *Historia y crítica de la Literatura Española, Época contemporánea: 1939-1975*, ob. cit., Vol. 8/1, pág. 35.

burguesía tradicional, aliada con la nueva clase nacida de los privilegios conseguidos tras la contienda. Estas dos clases principales que configuran el rostro de la población española, serán el objeto de muchas novelas de los escritores de la generación del cincuenta.

Además de superar la crisis económica y el encarecimiento de la vida para todos – signos visibles de una situación de inestabilidad mucho más profunda – se trata de solucionar, con la puesta en marcha de los planes de desarrollo, la apertura de los mercados al capital extranjero y la emigración canalizada hacia Europa.

Al mismo tiempo, y desde 1951, se inicia en el país un tímido proceso de industrialización, con la emigración del campesinado a la ciudad. El porcentaje de la población activa industrial va aumentando y llegaría a convertirse en mayoritaria por vez primera en su historia a mediados de los años sesenta. Este éxodo traerá consigo nuevos comportamientos deshumanizantes.

La tarea a la que se enfrentaron los jóvenes e intelectuales de toda edad en este período de la posguerra no fue de pura subversión. Según Antonio Vilanova, esta tarea significa,

“El paso del casticismo trágico de la España negra, mito literario noventayochista que Cela ha convertido en símbolo de la existencia española, al prosaísmo vulgar de la España ciudadana, no por menos típica y castiza menos viva y real. Significa el paso del primitivismo y la barbarie de la tragedia popular y campesina, a la crueldad despiadada y la dureza implacable de una sociedad civilizada y normal. Significa el abandono del irreductible y fiero iberismo de la España carpetovetónica (antepasados), por la miseria vergonzante y el sórdido quiero y no puedo del mundo pequeñoburgués de la posguerra. Significa sobre todo un retorno a la normalidad de la vida, después del trágico paréntesis de violencia y de odio abierto por la sangrienta catástrofe de la guerra civil... Es la lucha callada de las almas jóvenes contra una existencia gris y mezquina, el desesperado forcejeo de sus ansias de vida con una realidad demasiado dura que sus mayores han contribuido a crear... Su verdadero sentido estriba en ser la espontánea fe de vida de una nueva generación de jóvenes ajenos pero no inmunes a la tragedia de la guerra civil, testigos impotentes de un estado de cosas en el que hasta entonces sólo han

podido participar como espectadores o como víctimas, que han llegado de pronto a su mayoría de edad.”<sup>121</sup>

Éste será, entonces, por lo que se refiere al ámbito literario, el teatro en que se empezará a ver el retrato de una política y vivencia sociales en obras que son, a veces, como espejos de la realidad y, otras veces, denuncias de una organización política acusada de responsable de una sociedad malograda. Nos podemos encontrar con visiones peculiares de la realidad, pero también propuestas para una reconstrucción más justa, manifestada por escritores que intentan ser solidarios en el ámbito social y críticos con la clase dominante.

## **II. 2.2. Contexto literario:**

### **II. 2.2.1. El hecho generacional**

Una energía creadora común brotó en esta etapa. Los nuevos escritores que aparecieron en el escenario cultural, el grupo llamado “Generación del 50” (también “del Medio Siglo” y “Los niños de la guerra”), se unieron por intereses literarios, políticos y por sus circunstancias históricas. Todos sentían la poderosa influencia de la guerra civil, de la cual habían sido testigos, a veces lejanos, en la niñez. Esto lo describe muy bien Ana María Matute en el prólogo a la obra de Ignacio Aldecoa:

“La particular atmósfera de un mundo en crisis, donde nos tocó abrir los ojos – niños asombrados, como me permití adjetivar a los que entonces teníamos diez años, más o menos – de cara al aspecto menos grato de la vida. Cuando, tan jóvenes aún, asistimos a la tragedia de una guerra entre hermanos.

Es por ello que, de una forma y otra, no nos libera nuestra obra de aquel drama, ni de la inolvidable experiencia que supone crecer en un paisaje de muros desconchados – viejos valores cuarteándose, conceptos altisonantes, que se apolillaban, como raídos tapices, a nuestro alrededor; vestigios de un antiguo esplendor condenado a desaparecer –. Entre la ruina de las viejas enseñanzas, entre bombardeados muros, los que luego fuimos escritores,

---

<sup>121</sup> Vilanova, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Editorial Lumen, 1995, pág. 178.

difícilmente nos desprendemos de ese recuerdo. Ello, sospecho, nos condujo – con formas distintas, distintas personalidades, distinta sensibilidad – a una misma actitud, ante la vida y ante la literatura.”<sup>122</sup>

El “ansia de responsabilidad” que describe Ana María Matute, está expresado muy frecuentemente en la poesía de esta generación.

Hubo dos centros principales de actividad que fueron Barcelona y Madrid, desde donde empezaron las manifestaciones estudiantiles arriba enunciadas. De caracteres culturales distintos, en general, los intelectuales de estos dos centros tenían objetivos comunes. En opinión de Antonio Vilanova son fruto casi todos de la pedagogía del régimen y de familias franquistas y acogieron las ideas de sus antecesores poéticos comprometidos así como de teóricos marxistas como Georg Lukács y Antonio Gramsci lo que les convirtió en rebeldes más agresivos frente a la cultura oficial.

“Esta generación, cuyo despertar a la vida tiene lugar entre la terminación de la guerra de España y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, ha sido hasta entonces juguete inconsciente o testigo impotente de unos hechos en los cuales sólo le ha sido dado participar como espectadora o como víctima. Al margen de su filiación ideológica o política, determinada las más de las veces por razones de clase o ambiente familiar, cuando no por un mero azar geográfico, esta nueva generación, encargada de soldar la ruptura de la España escindida, es la primera en enfrentarse con una visión limpia y exenta de prejuicios con la realidad social que les rodea.”<sup>123</sup>

Por lo general, los escritores de esta generación se encuentran en una doble situación: por una parte, se consideran ajenos al clima de exaltación bélica y de partidismo ideológico creado por la guerra, se sienten libres de la nostalgia de un mundo desaparecido, porque apenas lo han vivido y, por tanto, no se encuentran en condiciones suficientemente objetivas para juzgarlo. Por otra parte se caracterizan por el deseo al mismo tiempo de olvidar la angustiosa tragedia del pasado reciente,

---

<sup>122</sup> Aldecoa, Ignacio, *La tierra de nadie*, Prólogo de Ana María Matute Navarra, Alianza Editorial, 1970, pág. 9.

<sup>123</sup> Vilanova, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, ob. cit., págs. 175-176.

porque esos jóvenes se encuentran instalados vitalmente en una situación de hecho, que no han contribuido a crear y ante la cual se sienten moralmente libres de adoptar una actitud meramente testimonial o declaradamente crítica. En tales circunstancias, con el único bagaje de sus recuerdos juveniles y de sus experiencias inmediatas, se convierten en cronistas y testigos del mundo que les ha tocado vivir, cuyas costumbres y formas de vida enfocan desde un punto de vista esencialmente humano y moral, aunque en algunos de ellos aparezca ya la nota de protesta social ante la circunstancia colectiva.

Éste es el terreno donde se mueve la generación del cincuenta. Aunque desde el punto de vista cronológico resulta extremadamente difícil establecer una clara línea divisoria entre los dos grupos generacionales (1940 y 1950) en que se divide la juventud literaria de las dos primeras décadas de la posguerra, la escasa diferencia de edad que les separa no impide que existan diferencias muy claras entre los dos. Precisamente, el hecho fundamental que les distingue es la edad que contaban al estallar la guerra civil. El primer grupo estaba en el umbral de la adolescencia, mientras que el segundo no había salido todavía de la niñez. De acuerdo con este factor cronológico, determinante para una experiencia generacional tan distinta, la segunda promoción literaria de la posguerra, más conocida como “generación de los cincuenta” o “generación del medio siglo”, está constituida por un grupo de escritores jóvenes que contaban entre seis y diez años al estallar la guerra civil.

Comienza a llegar en la década 1950-1960, según se relata en *Historia y crítica de la literatura española*<sup>124</sup>, una nueva generación a las aulas universitarias y acude en un estado de irritación contra el ambiente que le rodea. Está en la edad propicia y cada día comprueba la diferencia que existe entre la realidad circundante, lo que se repite insistentemente en los medios de expresión y lo que se comenta y afirma en sus casas. En resumen, estos estudiantes se dan cuenta de que la universidad les defrauda por el mediocre panorama cultural y comprueban la realidad arriba descrita. Los libros que tienen interés en leer no están autorizados, el panorama profesional, una vez acabada la carrera, se le presenta muy incierto, se encuentran rodeados de prohibiciones, advertencias, admoniciones (culturales, políticas, sociales, sexuales, familiares y religiosas), cuando lo que desean es enterarse de lo que pasa en

---

<sup>124</sup> Rico, Francisco e Ynduráin, Domingo, *Historia y crítica de la Literatura Española, Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, Vol.8, pág. 23.

el país y en el mundo, saber y aplicarlo, liberarse y liberar a los demás españoles de una extraña y angustiosa incomodidad que les atenaza, que la sienten aunque no sepan a qué atribuirlo.

Esta intención crítica se alimenta con el hecho de que empiezan a existir mayores facilidades para salir al extranjero (Francia, Inglaterra, Italia, Alemania, etc.) El choque mental con el extranjero es profundo. De repente, comprueban que Europa no sólo es la posibilidad de conseguir aventuras sino también otras muchas cosas:

“Compra libros inencontrables en España, ve películas que jamás llegarán a su país, lee prensa “distinta”, intercambia ideas con gentes de todas clases y, sobre todo, con los de su misma edad, estudiantes de la más diversa condición. Comienza a comparar una y otra realidad, porque existe “otra” realidad diferente de la española, y parece servirles a los europeos. Está harto de oír y leer en España que la gente de su patria no está “preparada”, que no le “sirve” lo de fuera, que los españoles son “distintos” (años antes y después se habrán oído iguales argumentos sobre los guineanos y los congoleños, así como para defender el apartheid).”<sup>125</sup>

En la situación histórica del nacimiento de la generación del cincuenta, nos encontramos con varias hipótesis:

Es ya tópica la afirmación de que la época contemporánea aparece en España en el año 1942 con la publicación de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela y en 1944 con *Nada*, de Carmen Laforet:

“El año 1944, fecha de la publicación de *Nada*, de Carmen Laforet, primera novela galardonada con el famoso Premio Eugenio Nadal, señala la aparición en el campo de nuestras letras de la primera generación española de la posguerra. Se trata de los jóvenes novelistas españoles, que habían franqueado apenas el umbral de la adolescencia al estallar la guerra civil y que alcanzan su mayoría de edad en los años inmediatamente posteriores al final de la contienda.”<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Rico, Francisco e Ynduráin, Domingo, *Historia y crítica de la Literatura Española*, ob. cit., Vol. 8, pág. 23.

<sup>126</sup> Vilanova, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, ob. cit., pág. 175.

Algunos sitúan la eclosión de esta nueva generación en 1954, año de *El fulgor y la sangre*, de Ignacio Aldecoa, *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos, *Juegos de manos*, de Juan Goytisolo, y *Pequeño teatro*, de Ana María Matute.

“Generalmente se ha aceptado, en cambio, su entronque con ciertos narradores de los cuarenta, como Cela y Laforet, de manera que la evolución de la novela de posguerra se contempla como un proceso de progresiva recuperación del realismo.”<sup>127</sup>

Otra hipótesis es que,

“- La obra de los novelistas de ese grupo se inicia, con la sola excepción de Ana María Matute, en los años inmediatamente posterior a la publicación de *La colmena* de Cela 1951, cuya renovación técnica ejerce sobre ellos una influencia decisiva, como ejemplo y modelo del nuevo tipo de novela colectivista y social, que intentarán imponer entre nosotros algunos de los componentes del grupo. Todo ello, junto al fecundo impulso renovador que imprimen a la obra de esos jóvenes novelistas las nuevas orientaciones y tendencias del realismo crítico americano de la generación perdida y del movimiento neorrealista italiano, con su culto a la objetividad y su desprecio por la psicología.”<sup>128</sup>

Otras teorías hablan de dos hechos sumamente importantes en 1959 que produjeron la consagración de la Generación del cincuenta como grupo coherente en cuanto a metas literarias y políticas. Primero, un viaje a Collioure, Francia, conmemorando la muerte de Antonio Machado veinte años antes en ese pueblo. El homenaje no se mencionó en la prensa española. El otro suceso fue una visita a la tumba de Pablo Iglesias, el fundador del primer partido socialista en España en 1879.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> Rico, Francisco, *Historia y crítica de la Literatura Española, Época contemporánea: 1939-1975*, ob. cit., Vol. 8/1, pág. 353.

<sup>128</sup> Vilanova, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, ob. cit., pág. 295.

<sup>129</sup> Rico, Francisco e Ynduráin, Domingo, *Historia y crítica de la Literatura Española*, ob. cit., Vol. 8/1, pág. 56.

Hay que decir, sin embargo, que el hecho generacional conlleva también sus dificultades, dada la singularidad de la producción de cada escritor a pesar de tener rasgos comunes en muchos campos. Por eso, escritoras como Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet, serán objeto de un estudio aparte en que se destacarán sus peculiares rasgos. Ellas y muchos más escritores se muestran reticentes a ser encasillados por la crítica, en cualquiera de los cauces literarios. Nadie desea ni adscribirse ni que le adscriban a ninguna corriente, tan sometidas todas ellas a revisión.

En cualquier caso, frente a la general penuria y desconcierto de los años anteriores se admite que con el cambio de decenio un importante resurgimiento tiene lugar en la novela de posguerra. La variación que existe entre fechas y novelas representativas del inicio de la generación no tiene mucha trascendencia. Dicha falta de correspondencia viene del difícil hecho de poner una fecha a un acontecimiento no medible matemáticamente y que se representa siempre de forma aproximativa ya que lo cierto es que todas estas obras coinciden en su forma y contenido.

El período de la Posguerra española aparece, pues, variable en cuanto a su prolongación o duración, según la diversidad existente de criterios y opiniones. Al tiempo que sus dificultades son indudables así como la dureza para afrontarlas – censura, persecuciones, falta de libertad, en suma – según la vida española de entonces y, a la vez, atendiendo a las actividades de signo intelectual. Pero el período de la posguerra no fue sólo un tiempo de pausa productiva en el campo de las letras, sino también en un espacio en el que resurgían y cobraban progresivamente aliento las tareas del espíritu, la vida intelectual, la creación literaria y el quehacer crítico. Y fue también un tiempo en el que, a pesar de circunstancias y de concretas actitudes personales, existieron y se dieron el esfuerzo, la generosidad y la esperanza.

A pesar de lo que se denuncia como dificultades en cuanto al desarrollo del arte literario en estos años de posguerra española, algunos escritores demostraron pronto y con reiteración sus talentos en el arte, por lo que fueron objeto de diversos galardones y reconocimientos: el Premio para artículos de la Delegación Nacional de Prensa en 1943; y la Gran Cruz de Isabel la Católica, el 18 de julio 1946; y la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, en 1956; y la medalla de oro al Mérito en el trabajo en 1966; y al año siguiente, el Premio Unamuno de ensayo que convocaba el Ministerio

de Información y Turismo <sup>130</sup>, lo cual quiere decir que no hubo un parón insuperable en la actividad literaria, pese a las penurias económicas y escolares que padecía la mayoría de la población española.

Para no mencionar sólo la novela, diremos del cuento – aunque será objeto de un capítulo en este trabajo –, que fue uno de los rasgos comunes de los escritores del Medio Siglo. Buena parte de ellos se han iniciado en este género, incluso con él se han dado a conocer. A juicio de Sanz Villanueva,

“Una de las lagunas importantes en la, por otra parte, copiosísima bibliografía de la narrativa de postguerra es la referida al cuento y mientras no poseamos una monografía satisfactoria no podremos comprobar lo que ahora sólo me atrevo a insinuar: un notable resurgimiento de las formas breves del relato entre finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta a cargo, sobre todo, de los escritores que entonces comenzaban...es seguro que si el estudio de la generación del medio siglo se hiciera a partir del cuento, la época de génesis habría que adelantarla de forma considerable. Por otra parte, anotaré que en las publicaciones periódicas de los cincuenta se trata con frecuencia de este tema por lo que parece que existió una conciencia de su importancia como fenómeno de época.”<sup>131</sup>

De esta particular relevancia del género “cuento” en la época, versa el próximo capítulo de este trabajo como posible contribución a la atención escasa que parece ser, recibió.

### **II. 2.2.2. Influencias literarias internas y externas**

Queda dicho que la tímida apertura del país al extranjero tuvo consecuencias literarias, como la influencia de autores y temas de los españoles exiliados y de los autores extranjeros. La falta de formación o la autoformación insuficiente hacía que los autores de esta época sufrieran muchas críticas en cuanto a su falta de profesionalidad, su escasa cultura, su riesgo de mal interpretar la información extranjera. Los escritores de esta generación literaria son “solitarios”, como ya

---

<sup>130</sup> Montero Padilla, José, *La crítica literaria en la Posguerra*, ob. cit., pág. 10.

<sup>131</sup> Villanueva, Santos Sanz, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, ob. cit., pág. 87.

indicamos anteriormente, trabajan lejos de toda sociedad “profesionalizada”; son seres humanos antes que hombres de letras; han desempeñado otros oficios antes de dedicarse a la literatura; reflejan en sus obras la experiencia directa de la vida. Muchos de los escritores españoles de la época, sobre todo las mujeres, están caracterizados como autodidactas por la crítica. Su obra está catalogada como literatura no verdaderamente artística.<sup>132</sup>

En cuanto a la novedad en el plano literario, podemos decir que el año 1950 marca una transición entre el movimiento llamado “tremendismo” practicado en los años 1940 y el realismo<sup>133</sup> que se introduce en la siguiente década. Notamos la existencia de dos formas de realismo: el “realismo social” que busca reflejar los problemas de la sociedad española de esa época apoyándose en una denuncia del sistema político y el “neorrealismo” formado por una intención testimonial que no apunta una crítica política. Esta segunda acepción es la que queremos privilegiar en este estudio.

Se pasa de un tremendismo<sup>134</sup> caracterizado por una pintura bastante violenta de la realidad, a un realismo más objetivo:

---

<sup>132</sup> Gaos, Vicente, *Claves de literatura española, II, Siglo XX*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1971, págs. 352-353: “Junto a *La familia de Pascual Duarte* suele citarse *Nada*, de Carmen Laforet. Es innegable que estos ejemplos sirvieron de acicate para la amplia producción novelística que se inició acto seguido. En el caso de *Nada* – cuyo valor literario es harto modesto – (Aclaremos que el desprecio del valor literario de esta obra y sin duda de otras escritoras se debe al estilo no muy bien cuidado. En el número 25 de *Ínsula* de 1948 arriba citado, Juan Ramón Jiménez lo aclara a la autora diciendo que se refiere esencialmente a la buena colocación de los puntos y comas dentro del texto), existió además el incentivo del premio Nadal, al cual se sumaron pronto otros muchos, como otras tantas tentaciones para que cogiesen la pluma y se pusiesen a novelar, no los novelistas, sino todo aquel a quien le vino en gana. Así surgió en seguida una nube de aficionados para quienes, al parecer, la única exigencia que plantea el hacer una novela, aparte de disponer de papel y pluma – o máquina de escribir –, es tener algo que contar, haber “vivido”, lo cual, por definición, acontece a toda persona existente. Se ha hablado de un “renacimiento”, y hasta de un “nuevo siglo de oro”, de la novela, y es verdad que nunca se escribieron en España tantas como en las últimas décadas. Pero no es menos verdad que nunca se escribieron (o al menos nunca se publicaron) tan malas. La inmensa mayoría de los escritores de novela la han cultivado sin conocimiento alguno de este género o, lo que es peor, con un conocimiento apresurado y confuso de las tendencias novelísticas extranjeras, pobremente imitadas. Con la apertura de España hacia el exterior se produjo la entrada en aluvión de autores y obras que ni eran de la misma talla, ni estaban todos igualmente vigentes, pero que parecieron estarlo por haber penetrado a la vez, por haber sido objeto de una misma propaganda editorial, y por falta de una crítica orientadora.”

<sup>133</sup> Díaz Navarro, Epitecto y González, José Ramón, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, pág. 136: El autor reconoce la dificultad de definir los términos “realismo social”, “realismo socialista” y neorrealismo: “Algunos de los autores más representativos, como Carmen Martín Gaité, han señalado que no eran conscientes de estar dando testimonio de una situación social, sino que simplemente contaban lo que veían y por ello reflejaban una sociedad injusta, en bastantes casos es difícil establecer diferencias entre cuentos de uno y otro grupo.” Ver también Martín Nogaes, José Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 30.

<sup>134</sup> Rico, Francisco e Ynduráin, Domingo, *Historia y crítica de la Literatura Española*, ob. cit., Vol. 8, pág. 328: Recogemos la definición del término en *Historia y crítica de la Literatura Española*: “Tremendismo fue un término muy de moda en la crítica literaria de la sazón, aplicado no sólo, aunque

“«Hacia 1951, la literatura española, andadas ya las trochas del tremendismo, dio un giro a su intención y empezó a marchar por la senda... del relato objetivo...», proclamaría Camilo José Cela años después, desde su privilegiada perspectiva. Privilegiada, sí, porque él, que había sido a su pesar el adalid del tremendismo, se convirtió ahora en adelantado de esa senda. En *La colmena* (1951), retrato fiel aunque incompleto de una tristísima realidad presidida por el sexo, el hambre y el miedo, como tres dioses implacables, comparece el Madrid de los primeros años cuarenta a través de un nutrido censo de personajes (ciento sesenta en total), sin que ninguno de ellos posea entidad protagonista.”<sup>135</sup>

A partir del año 1950 aparecen en el panorama literario español obras cada vez más numerosas con características comunes. La nueva dirección estará estimulada por el apoyo de editoriales, por la crítica y hasta por premios literarios como queda dicho. Se trata de escribir novelas de la vida colectiva de sectores sociales deprimidos: los pueblos áridos donde el campesinado español vive duramente; los suburbios de las grandes ciudades retratados en toda su crudeza y miseria; la vida de peones o de empleadillos con un sueldo ridículo. Por lo general, salvo excepciones, no interesa el estudio de los personajes en cuanto individualidades, sino el nivel colectivo de estas capas sociales. Se quiere poner delante de los ojos del lector la existencia de estas gentes, sin adornos de estilo, como un documental o un reportaje periodístico; en otros casos se pretende pintar las reacciones violentas y primarias de los habitantes de un pueblo ante acontecimientos inusitados que vienen a alterar fundamentalmente la monotonía diaria: una riada, la muerte del notable del lugar, la emigración; es decir, se busca disponer a los personajes para que manifiesten sentimientos y espontaneidad, como seres no limitados por convencionalismos sociales y que desplieguen en la obra toda la fuerza de su humanidad.

*La Colmena* de Camilo José Cela, publicada en Buenos Aires en 1950 es, entre las obras con orientación realista, una de las más influyentes en la generación y

---

sí preferentemente, a la novela... Palabras, expresiones, personajes y protagonistas, situaciones, ambientes con aspecto desquiciado, violento o repulsivo abundaron por entonces.”

<sup>135</sup> Rico, Francisco e Ynduráin, Domingo, *Historia y crítica de la Literatura Española*, ob. cit., Vol. 8, pág. 329.

abrió el cauce para muchos escritores principiantes que admiraban al autor en sus dotes de narrador y de dominio del lenguaje. *La colmena* ofrecía un panorama de la vida española localizado en Madrid, encarnado en la existencia de los no privilegiados. La técnica usada era la objetiva y fría, al estilo de la del americano Dos Passos pues, en efecto, realismo y objetivismo van a la par.

Le sigue, sin duda, *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio. La obra representa un ejemplo de hasta dónde puede llevarse la técnica objetiva que caracteriza al realismo. La fotografía y la presencia sustituyen a la descripción. Sin embargo, la novela posee un enorme interés humano, porque ha sido arrancada de la realidad y nos pone ante los ojos la existencia de muchos contemporáneos donde se palpa la insuficiencia de la vida. Novela basada estrictamente en el tiempo, servirá de ejemplo y de justificación de la importancia del tiempo en la generación:

“En efecto, por medio de una aguda percepción del tiempo esta novela de escaso interés argumental, sin un protagonista corriente despertó unas opiniones encontradas. El Jarama ofrecía un escueto testimonio de dos grupos generacionales en un día de asueto, y la habilidad del autor conseguía un libro incluso político, para unos, claramente social y para otros de una denuncia muy atemperada. Su objetivismo de raigambre conductista no es total y, como han destacado Riley y Villanueva, el autor adopta una posición distanciada y otra que interpreta los hechos; sobre todo en la parte descriptiva aflora un escritor muy cuidadoso que puebla el relato de imágenes, comparaciones... El tema que ofrecía era la banalidad e intrascendencia de la vida cotidiana a través de una anécdota aburrida a la que ni siquiera da agilidad el debatido fallecimiento de uno de los protagonistas. El Jarama presentaba una acertada configuración del personaje colectivo, una técnica cinematográfica y una transcripción eficaz del lenguaje coloquial, pero bastante elaborado.”<sup>136</sup>

Sin embargo, a pesar de la mayor libertad que caracteriza a estos escritores, supieron recurrir a cuanto les podía ser útil en su nueva forma de novelar. Así es como reciben influencias del periodismo y del cine que dejaron esa huella de lo instantáneo que se descubre en la prosa. Se nota concretamente en que se ocultan los

---

<sup>136</sup> Rico, Francisco e Ynduráin, Domingo, *Historia y crítica de la Literatura Española*, ob. cit., Vol. 8, pág. 335.

sentimientos o los pensamientos de los personajes, para poner más énfasis y dar un testimonio directo de sus actos con pretensión de que sean objetivos. La forma mecánica de los diálogos, el juicio verbal de las conductas ante una determinada situación son, a veces, fórmulas copiados del conductismo de la novela americana, del cine o del periodismo.

Uno de los ejemplos más influyentes que se suelen señalar es el del escritor americano Ernest Hemingway, admirado por la sobriedad de su estilo y la simplicidad de su arte. Es un autor que suele llevar a sus libros el sentimiento poderoso de la decadencia de la sociedad moderna, de su absurdo y falta de sentido.

Con estos autores, nos dice María Dolores de Asís Garrote, se enriqueció el realismo del análisis sociológico de una colectividad:

“Los personajes de *Manhattan Transfer* o de *El paralelo 42* impresionan al lector porque no son más que ilustraciones de un proceso sociológico. La vida y la actividad es agitación de superficie y no tiene significado humano. *Dos Passos* en sus libros lleva al lector a deducir también el caos de la sociedad en una gran ciudad, en la que reina un agitado ritmo convencional y vacío; la muerte del alma en la sociedad moderna.”<sup>137</sup>

Este comentario contiene ya una parte del argumento de *La colmena* de Cela. Los temas que tratarán los escritores a los que nos referimos, también según la misma autora, están presentes en el cronista de los pobres colonos blancos atrasados y miserables de la Georgia antes del año 1930. Sus libros reflejan el drama de una crisis histórica, la inadaptación social del viejo Sur, donde los hombres vivieron reducidos a las necesidades más primarias: los trabajos de la tierra, el hambre, el instinto, al margen de cualquier convención humana, primitivos y amorales, víctimas de un sistema económico cuyos errores denuncia el escritor. Las novelas son, a veces, encuestas sociológicas donde se pretende poner en claro las injusticias y mostrar los efectos de la miseria. La violencia de los instintos se manifiesta como la única evasión, el sólo placer de estas pobres gentes.

Lo que caracteriza además, al realismo social, es su decidido afán documental que no se encuentra, sin embargo, al servicio de una denuncia concreta. Y, en lo que

---

<sup>137</sup> Asís Garrote, María Dolores de, *Última hora de la novela en España*. Madrid, EUEDEMA, (Ediciones de la Universidad Complutense), 1990, pág. 29.

afecta al tratamiento literario, destaca un notable interés por la precisión de la expresión, que luego se irá deteriorando en la estética. Los autores significativos de esta fase – Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité – tienen preferencia por la gente humilde, por las pequeñas ocupaciones, por la vida provinciana, etc.

Más concretamente, desde mediados de los cincuenta, la literatura realista se vuelca en dos grandes temas: denuncia de la situación del obrero y condena de la amoralidad burguesa.

Para algunos, el escritor más representativo de este período entre los miembros de la generación del medio siglo por la amplitud y significación de su obra es Juan Goytisolo, no sólo por ser autor de una extensa obra narrativa, sino también por ser un inquieto intelectual. La crítica ha admitido diversas fases en su obra que, sintetizadas las discrepancias, pueden resumirse así:

“ Un primer período de interpretación poética de la realidad (*Juegos de mano, Duelo en el paraíso*); a continuación, una postura crítico-social (*El circo, Fiestas, La resaca*, novelas; *Fin de fiesta* y *Para vivir aquí*, relatos; *Campos de Níjar, La Chanca* y *Pueblos en marcha*, viajes); por fin, una última fase que trata de dar una respuesta global al ser de España (cultura, religión, tradición...), para terminar con una desesperada negación de los vínculos que unen a su autobiográfico protagonista con su propia tierra (*Señas de identidad, Reivindicación del conde don Julián, Juan sin tierra*).”<sup>138</sup>

En el mismo documento, el comentario de la obra de Juan Goytisolo *Juego de mano* (1954), da testimonio de que constituye un documento, quizá el más duro del realismo español, en lo que tiene de denuncia social. La juventud de la posguerra española es la protagonista del relato; una juventud rebelde y lúcida, cruel y terrible, oscilante entre la perversión y el anarquismo. Una juventud a la que la situación heredada de sus mayores le resulta asfixiante, por estar en ella todo resuelto y previsto. Estos jóvenes se aburren y buscan un camino para salir de la monotonía, para dar cauce a la rebeldía y vengarse de la sociedad de la que se sienten víctimas y oprimidos, en ese ardor de vivir y de configurar un futuro distinto.

---

<sup>138</sup> Rico, Francisco e Ynduráin, Domingo, *Historia y crítica de la Literatura Española*, ob. cit., Vol. 8, pág. 336.

Finalmente, nos podemos preguntar si el afán de la novela de los cincuenta por pintar la realidad y mostrarla como quien da una información cotidiana tal como lo haría un periodista, no corre el riesgo de ocultar una vez más el valor artístico o estético.

### II. 2.2.3. Contenido temático

Algunos de los temas ya se evocaron en los apartados anteriores pero de manera más formal, nos proponemos centrar el contenido temático recurrente en este período de realismo en España porque tiene muchas connotaciones. La tendencia que nos interesa concierne a los escritores que abordan la problemática desde una visión antropológica que relaciona el ser humano con el tiempo por medio de una estética literaria fundada en la temporalidad del relato.

Los escritores que abordan el arte desde esta visión viven suficientemente libres de prejuicios y su obra es, en cierto modo, realista y crítica. Encontramos en ellos, aunque en poca cantidad, cierta reserva de esperanza y entusiasmo al que no renuncian a pesar de la descripción bastante pesimista de la realidad. No les faltan, sin embargo, perspectivas de futuro. La tendencia claramente realista no está forzosamente desprovista de una intención crítica como se señala a continuación:

“Pese a los muchos matices, la orientación realista domina abiertamente; domina, también, en la elección y planteamiento de los temas, la intención crítica (sustentada, a mi juicio, en una sensibilidad y unos principios con más frecuencia morales que políticos – lo que no excluye, ni mucho menos, su repercusión social –); por último, la solución de los problemas formales que ese realismo crítico lleva aparejados, parece caracterizarse por el injerto, en el tronco nacional (idioma, técnica narrativa y composición “tradicionales”), de vástagos de la nueva novela extranjera (americana, italiana, rusa, inglesa, francesa), en proporciones muy variables y personales; pero siempre, al menos en los mejores, con una gran prudencia y sentido de la medida, sin forzar la mano en los “experimentos.”<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> Rico, Francisco e Ynduráin, Domingo, *Historia y crítica de la Literatura Española*, ob. cit., Vol. 8, pág. 418.

Pablo Gil Casado, uno de los estudiosos que más atención ha dedicado al tema social nos propone una definición que engloba un conjunto de motivos que dichas novelas abarcan:

“Una novela es social únicamente cuando señala la injusticia, la desigualdad o el anquilosamiento que existen en la sociedad, y, con propósito de crítica, muestra cómo se manifiestan en la realidad, en un sector o en la totalidad de la vida nacional.”<sup>140</sup>

Estas lacras de la sociedad están denunciadas por el autor cada vez que en su texto se empeña en,

- Tratar del estado de la sociedad o de ciertas desigualdades e injusticias que existen en ella.
- Referirse a todo un sector o grupo, a varios individuos o a la totalidad de la sociedad, pero en cualquier caso no insistir en un cierto sentido individual.
- Hacerse patente el estado de cosas por medio de un testimonio.
- Hacer que el testimonio sirva de base a una denuncia o crítica.
- Tender hacia el realismo selectivo, apartándose de todo lo que perjudique la veracidad del testimonio.
- Para mostrar la situación, analizar la sociedad y crear un héroe múltiple o un personaje-clase.

Notamos en la época como signo social, un gran gusto por figurar a los desfavorecidos. Esta tendencia social común podría ser un elemento de unión importante en la generación, además del dato cronológico de su nacimiento. Todos nacidos de unas vivencias socio-históricas que condicionan su “ser y estar” y que vienen a unificar respecto a la realidad que presenta la España de los años 50.

En relación con esta actitud, que intenta describir la vida vulgar tal cual es desde un punto de vista personal y subjetivo, los novelistas de esta generación se interesan, ante todo, por los problemas de la adaptación del individuo en el seno de la sociedad o por el paso de la niñez y adolescencia a la edad adulta:

---

<sup>140</sup> Gil Casado, Pablo, *La novela social española*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1968, pág. 19.

“Al conceder una especial atención al factor ambiental y familiar como determinante de los sentimientos y caracteres, la caracterización de los personajes no prescinde jamás de aquel aspecto de su personalidad que, al margen de sus hechos y palabras, atañe a su interioridad psicológica y a la intimidad de su conciencia.”<sup>141</sup>

No es sólo cuestión de una descripción externa del individuo sino, también, una toma de conciencia de su identidad psicológica, de este tiempo interior íntimo, silenciado. El carácter, a menudo colectivo de las obras que quieren ser representantes no sólo de individuos sino de un estado social colectivo, es, a pesar de todo, compatible con la individualidad psicológica del ser. De hecho, especialmente en los textos que analizaremos, todo parece ser movido desde la psicología de los personajes que juega un papel importante en la concentración o brevedad de la acción, propia del género cuentístico y que no permite explayarse en detalles narrativos.

El reto para el escritor de la época está, por tanto, en esta disposición radical que consiste en la recreación del vivir humano, que consiste en un sentir algo que mueve al artista por dentro, una llamada a reconstruir la justicia rota, a tomar parte de forma personal y solidaria con la humanidad que quiere oír el grito de las víctimas de las injusticias.

La literatura femenina de la época es, sin duda, la más sensible a esta llamada por su intuición psicológica sobre la realidad social:

“Paralelamente a la novela de protesta social, que pretende denunciar ante todo las injusticias y desigualdades de nuestra vida colectiva, existe, en efecto, en la novela española de la posguerra una trayectoria narrativa, de carácter más bien intimista y psicológico, cuya crítica de los usos y costumbres de la sociedad se traduce en un espíritu de rebeldía y protesta moral. Esa trayectoria narrativa, de inspiración casi exclusivamente femenina, centra su interés no en las ideas, sino en la vida, y elige básicamente como tema el problema de las relaciones humanas y, de modo más concreto, el conflicto de las generaciones dentro del mundo familiar.”<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Vilanova, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, ob. cit., pág. 176.

<sup>142</sup> *Idem*, pág. 273.

Un tema que reúne también a esta generación es el de la guerra. En efecto, el mayor problema de todos, las razones de la guerra recién terminada, fue lógicamente lo que en primer término reclamó la atención del escritor. Puede decirse que, en grado más o menos intenso, la guerra está presente en todas o casi todas las novelas de la época. Sin embargo, esa presencia puede ser fundamental o secundaria como en el caso de la guerra como fondo, reminiscencia, o motivo.

Gonzalo Sobejano distingue tres grupos en las posiciones frente a la guerra: los observadores, los militantes y los intérpretes:

“Para los observadores la experiencia bélica era pasiva, de retaguardia. Militantes fueron quienes, como soldados o como portavoces de una determinada política, intervinieron en la lucha, y éstos, refiriendo sus experiencias de vanguardia con propósito documental, contribuyeron a poner de actualidad la confidencia autobiográfica y el testimonio de lo directamente vivido. Por último, los intérpretes de la guerra, los que intentaron esclarecer su significación, surgieron pronto en el exilio, pero tardaron en aparecer dentro de España por razones fáciles de entender: elusión del tema bélico por la censura expresa o tácita, necesidad del transcurso de los años para hacer otra cosa que propaganda.”<sup>143</sup>

Seguimos observando con este autor cómo, el motivo de la guerra suscitó tres formas de novelar en la generación. Afirma que la consecuencia más general de la guerra, en lo que concierne a la novela, ha sido la adopción de un nuevo realismo, esto es, el que venimos desarrollando. La novedad consiste en que se trata de sobrepasar la observación costumbrista y el análisis descriptivo del S. XIX mediante una voluntad de testimonio objetivo artísticamente concentrado y social e históricamente centrado. En este nuevo realismo pueden ahora señalarse tres direcciones:

“Hacia la existencia del hombre contemporáneo en aquellas situaciones extremas que ponen a prueba la condición humana (novela existencial); hacia el vivir de la colectividad en estados y conflictos que

---

<sup>143</sup> Sobejano, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo, 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*, ob. cit., pág. 37.

revelan la presencia de una crisis y la urgencia de su solución (novela social), y finalmente, hacia el conocimiento de la persona mediante la exploración de la estructura de su conciencia y de la estructura de todo su contexto social (novela estructural).”<sup>144</sup>

Esta voluntad de ofrecer un testimonio objetivo artísticamente adensado, nos proponemos estudiarla en el siguiente capítulo que tratará del género “cuento”, como forma por excelencia de esta concentración artística en el campo de la prosa. En cuanto a lo social e históricamente centrado, nos sugiere la presencia de una clave temporal para una lectura analítica más intuitiva del fondo de los textos.

En definitiva, según Gonzalo Sobejano<sup>145</sup>, si la guerra, con sus efectos tajantes, sacudidores y dispersos, ha generado en la novela española un nuevo realismo, que ha tendido hacia tres objetivos principales: la existencia del hombre español actual, transida de incertidumbre; el estado de la sociedad española actual, partida en soledades, y la exploración de la conciencia de la persona a través de su inserción o deserción respecto a la estructura toda de la sociedad española actual. Describir la existencia incierta, la soledad social y la identidad personal dentro del contexto colectivo, han sido para los novelistas españoles de este tiempo tres modos distintos y convergentes de descubrir la realidad española del presente, tomando como misión de su viaje (toda novela es un viaje) la busca de su pueblo perdido.

El valor testimonial íntimamente ligado al neorrealismo aparece, entonces, como otra característica de esta literatura. Al elaborar la realidad aparente y los personajes, el novelista ofrece ciertos detalles testimoniales que se refieren a aspectos para él indeseables o injustos que existen en la sociedad y que corresponden a situaciones concretas, ya sean sociales, económicas o políticas. El propósito del testimonio, según Domingo Ynduráin<sup>146</sup>, es parecido al del ejemplo en un sermón: su objeto es comprobar, ilustrar o autorizar una verdad. Lo importante del sermón es la verdad de la doctrina, en cambio, en la novela social lo importante es la verdad de un cierto estado de cosas. Así como en el costumbrismo se pone el énfasis en las costumbres pintorescas para que resalte el carácter de clase, en la novela se hace

---

<sup>144</sup> Sobejano, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo, 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*, ob. cit., pág. 16.

<sup>145</sup> *Idem*, pág. 16.

<sup>146</sup> Rico, Francisco e Ynduráin, Domingo, *Historia y crítica de la Literatura Española*, ob. cit., Vol. 8, pág. 419.

hincapié en los detalles que dan fe de las actitudes que prevalecen en un sector de la población y de las circunstancias que rigen su vida.

El hecho de ser una obra ficcional no impide en nada la presencia del testimonio de una realidad dada:

“Los elementos testimoniales han de estar involucrados en la ficción, pues la novela viene a ser como el espejo donde se ven, pero se trata de “un espejo deformante. Su objetivo no consiste en reproducir la realidad, sino en moldearla, en recrearla” (según ha dicho Juan Goytisolo). La ficción imaginada por el autor sirve para estructurar la obra, para mantener el interés, para añadir dinamismo, para llevar al lector a través de una serie de situaciones verdaderas en esencia. El testimonio da fe, la ficción intriga e inspira curiosidad; aquél se relaciona directamente con el tema; ésta es un procedimiento puramente imaginativo, aunque a veces en un esfuerzo por dar mayor verosimilitud a los sucesos se pretenda lo contrario. Sin embargo, la relación entre el elemento ficticio y el testimonial es de suma importancia.”<sup>147</sup>

Los rasgos autobiográficos que se encuentran en las obras corresponden, sin duda, a un proceso a lo largo del tiempo de evolución y de vida de dichos autores. Críticos como Eugenio de Nora afirman que al esbozar los rasgos generales de la novela de posguerra, algunas de las circunstancias que condicionaron la producción literaria española desde 1936 fueron modificándose lenta, pero visiblemente, a partir de 1945, es decir, a medida que el aislamiento consiguiente a la guerra española primero y, a la mundial después, fue, al menos parcialmente, superado:

“Esta especie de deshielo progresivo, esta tentativa de incorporarse a los movimientos realmente vivos de la cultura, coinciden ahora, desde 1950 aproximadamente, con la formación de la personalidad y el acceso a la conciencia y a la expresión de nuevas promociones. Irrumpen en la vida y en la literatura, en efecto, inteligencias notablemente desligadas de las aporías mentales que los recientes conflictos planteaban, hombres cuyas ideas tratan

---

<sup>147</sup> Rico, Francisco e Ynduráin, Domingo, *Historia y crítica de la Literatura Española*, ob. cit., Vol. 8, pág. 421.

de contrastarse, cada vez con menos prejuicios, en la vida de cada día, en la experiencia concreta de todos.”<sup>148</sup>

Esta tarea supuso para los autores el desarrollo de una libertad real frente a toda opinión para preservar la cualidad estética y el contenido propio de las obras. Dicho compromiso les exige actuar de una forma muy peculiar, personal y grupal. Según Gonzalo Sobejano<sup>149</sup>, suelen ser:

- Insolidarios consigo mismos porque han sido propensos a cambiar de vocación o a seguir diversas rutas dentro de una sola vocación (Carmen Laforet estudia dos carreras, no acaba ninguna, llega a la novela sin aspiraciones profesionales, se convierte, prodiga silencios o ruptura en la publicación de obras, etc.).
- Falta de vínculos entre sí, muchos se niegan a pertenecer a una escuela común, reivindican su originalidad,
- Con muy pocas excepciones, la mayoría pertenece a una clase burguesa o al catolicismo. Situados más bien del lado de los menesterosos, resuelven su causa con más remordimiento que esperanza y con un sentido más vivo de la piedad que de la justicia. Este aspecto hace surgir el cuestionamiento sobre la sinceridad de esta aparente lucha por los desfavorecidos y de la fuerte presencia de esta clase en las obras.
- Es difícil descubrir en ellos una honda capacidad religiosa, pero fácil tropezar con su catolicismo: ya demasiado patente, ya matizado por un complejo de contrastes o invisiblemente instalado en un aparente laicismo.
- Tienen preocupación por el problema de España.

En resumen, los subtemas en relación con estos mundos no se apartan del campo que estamos desarrollando en este apartado, los recordamos: la juventud, la adolescencia, la soledad, la crueldad e inhumanidad del tiempo presente, la referencia a la guerra; la tentación y la necesidad de evasión de cada uno: de su estrechez el pobre, de su ámbito convencional y asfixiante el rico, las mujeres de una moral

---

<sup>148</sup> García de Nora, Eugenio, *La novela Española Contemporánea (1939-1967)*, ob. cit., Vol. 3, pág. 259.

<sup>149</sup> Sobejano, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo, 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*, ob. cit., págs. 188-189.

hipócrita, los niños, del mundo insostenible de los mayores que se les empieza a intentar imponer; los oficios, la clase media, los bajos fondos, el éxodo rural a la gran ciudad, vidas extrañas, la soledad de los ancianos, la abulia, el vacío de la clase acomodada, etc.

La división de la sociedad en dos clases que son la burguesía y la clase obrera con sus consecuencias múltiples de pobreza e injusticia, se puede considerar como una temática generacional global de la que parten, en el fondo, los demás componentes.

La variedad de la temática podría ser, tal vez, la causa de que una característica de estos escritores es, precisamente, la prioritaria atención prestada al fondo, en detrimento, con frecuencia, de la forma. De tal manera que uno de los procedimientos más afortunados y precisos de acercarse a la novela social es mediante el conocimiento de sus temas.

De forma sintética, estos temas son esencialmente dos:

- el mundo laboral: trabajo en el campo y en la ciudad, dificultades, injusticias (los pobres).
- el mundo burgués: vacuidad de su forma de vida, ocio, tedio, hastío, alcohol, mujeres.

#### **II. 2.2.4. El tratamiento del tiempo y otros rasgos formales**

Antes que nada y apoyándonos en la Poética griega, como lo hacen los estudiosos de *Teoría de la literatura*<sup>150</sup>, Aristóteles diferenciaba el proceso narrativo en que se describen los personajes y se cuentan los sucesos, del proceso dramático, en que los personajes actúan directamente. El drama exige la presencia física de la figura humana y, aunque la trama pueda situarse en el pasado o en el futuro, la acción dramática se presenta siempre como actualidad para el espectador. Este supuesto es esclarecedor, si podemos decir que estos dos procesos narrativo y dramático, se pueden encontrar perfectamente en una obra literaria narrativa, aunque no se represente forzosamente ante el público en forma de drama teatral.

---

<sup>150</sup> Aguiar e Silva, Víctor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Trad. Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1972, págs. 193-194.

De lo dicho, podemos sacar una conclusión importante: el tiempo novelesco y el tiempo dramático son muy diversos. El primero es un tiempo largo, demorado, tiempo de gestación, de metamorfosis y de desarrollo de los caracteres, de los sueños y de los ideales del hombre a lo largo de la narración (el caso de la novela); el segundo es un tiempo breve, condensado, tiempo del conflicto y de la lucha inevitable, semejante a una representación escénica (o en un cuento o poema). En esta perspectiva, se comprende el significado de la unidad de tiempo:

“El tiempo es uno de los viejos problemas de la novela y supone una atadura para el autor, quien, tal y como recuerda Forster, ha de someterse al menos a dos obligaciones, a la vida según el reloj y a la vida según los valores.”<sup>151</sup>

Además de por sus temas, el carácter realista de una obra se expresa también por medio de la técnica narrativa. A algunos autores, se les reprocha a menudo haber desatendido la calidad estética de la obra para concentrarse más en el mensaje transmitido y en la acción de los personajes. Sin embargo, esta constatación no resta valor a su producción. A lo que se les invita es atender a un aspecto no menos importante:

“Se trata de un necesario proceso de recuperación del sentido de lo artístico, del ennoblecimiento y depuración de la forma literaria – paralelamente a la no menos necesaria renovación y búsqueda de estructuras narrativas apropiadas y, lo que es capital, a una profundización, a una mayor exigencia de integridad en cuanto al enfoque verdaderamente realista de los temas.”<sup>152</sup>

Partimos del hecho de que la complejidad del estudio del tiempo propuesto en el primer capítulo de este trabajo, ya desde la antigüedad clásica, se vuelve a plantear en la década del cincuenta. En las revistas literarias que eran las principales fuentes de formación y expresión de los escritores, el tema del tiempo está siempre presente y

---

<sup>151</sup> Villanueva, Santos Sanz, *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972, pág. 225.

<sup>152</sup> García de Nora, Eugenio *La novela Española Contemporánea (1939-1967)*, ob. cit., Vol. 3, págs. 203-204.

sobre todo en la poesía. Dionisio Ridruejo nos ofrece una concepción machadiana del tiempo como un factor que,

“Debe acompañar siempre al poeta. No es para él el tiempo histórico exterior, sino el tiempo vital para la muerte. El que va a constituirse ante el poeta después de hacerse la nada del olvido, gracias a la cual puede ejercerse el recuerdo que equivale a la creación. Lo que crea el poeta recordando es ya Humanidad intemporal, y lo que hace el poeta cantando es devolver esa humanidad intemporal a la imitación rítmica del tiempo: su reconstitución artística o recreación como lo hemos llamado.”<sup>153</sup>

El comentario de la poesía de Jorge Guillén es también esclarecedor a la hora de contemplar el tiempo en su transcurso. José Manuel Blecua la comenta en la revista *Ínsula*.<sup>154</sup> Más adelante, en el número 64 de 1951 se desarrolla la concepción del tiempo en Marcel Proust por Ventura Doreste:

“El tiempo de Proust es el tiempo de la memoria: un tiempo ya pasado que sólo pervive en el recuerdo del narrador. Más, a diferencia del novelista, el poeta puede recobrar auténticamente el tiempo perdido, incorporándolo a su vida actual. El que canta es, justamente el que vivió los tiempos en apariencia idos, pero en rigor latentes en el alma.”

También en el número 121 del año 1956, Gonzalo Sobejano escribe un artículo sobre “Tiempo y recuerdo en la novela: un gran estudio sobre Proust”:

---

<sup>153</sup> Ridruejo, Dionisio, *Entre literatura y política*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973, pág. 83.

<sup>154</sup> *Ínsula*, Revista bibliográfica de ciencias y letras, ob. cit., 1 de enero de 1946, pág. 2: “Para Guillén el mundo está bien hecho; por lo tanto debemos gozar de esa perfección, aprendiendo a disfrutar amorosamente la gracia de un mediodía, el júbilo de una mañana de primavera o el beato sillón. Debemos aprender a “ver deslizarse lentamente un río”, como dijo con tanta serenidad y elegancia Francisco de Medrano. El Instante (como escribe Guillén más de una vez), que corre a imponer Después, nos invita a un goce, a una amorosa pasión por todo lo creado:

A largo amor nos alce  
Esa pujanza agraz  
Del Instante, tan ágil  
Que en llegando a su meta  
Corre a imponer Después”

“James Joyce, Thomas Mann y Marcel Proust, realizan una posibilidad hasta entonces inédita, y sólo presagiada por Flaubert: que el tiempo sea, no ya el elemento musical en que discurre la narración novelística, ni el elemento imaginario o perspectivo en que ante la fantasía del lector se sucede lo narrado, sino el tema mismo de la novela. A la *recherche du temps perdu* (1918-1927) Marcel Proust, *Ulysses* (1922) Joyce y *Der Zauberberg* (1924) Thomas Mann son las tres novelas revolucionarias y geniales en que el tiempo, interpretado de forma diferente por cada novelista, se ofrece al lector como tema, como sustancia misma de la obra narrativa.”

En 1955, Julián Marías comenta el tiempo en la ficción. Para él, la vida y la narración son ambas temporales; una y otra duran, están hechas de tiempo. Novela, teatro y cine son, como la vida, formas de duración; pero la duración puede ser de índole muy diversa. En el relato se trata de referir a otros algo que ha pasado y éstos no han visto; es pues narración de lo ausente.<sup>155</sup>

En el número 131 de 1957, el artículo “Realidad y tiempo en la poesía de Aurelio Valls. En torno a “La Budallera”, por Jaime Ferrán se aborda el realismo temporal. Un realismo en que el paso del tiempo está constantemente presente. Según el autor, la poesía de Valls es una de las que más hondamente puede dar fe de este realismo temporal. Se manifiesta en:

- El factor estilístico: utilización de palabras no castellanas imprescindibles para la identificación de lo que el poeta canta; la distribución personal de los versos; las frecuentes alusiones históricas,
- Perfección con la que el autor ha sido capaz de describir un ciclo vital absoluto en un día de vida de la masía.

En cuanto a Carlos Bousoño, en el número 134, 1958, trata de “La percepción del tiempo” en que tiempo natural y tiempo psicológico recordado se refieren a los dos aspectos, el tiempo objetivo y el subjetivo:

---

<sup>155</sup> *Ínsula*, Revista bibliográfica de ciencias y letras, ob. cit., Número 111, 1955, pág. 2.

“Si aplicamos ahora nuestra teoría a todos aquellos casos en que el tiempo psicológico recordado no coincide con el convencional del calendario, comprobaremos la verdad, ya anotada, de que el primero consiste simplemente en la huella veraz que en nuestro ánimo deja el paso del tiempo natural.”

Un elemento más en cuanto al nivel formal en que la generación del cincuenta quiso también emprender una renovación considerable, es la fuerte presencia de una estructura espacio-temporal reducida. Camilo José Cela es, en el campo de la novela, uno de los iniciadores de esta estética de la reducción y muchos escritores le siguieron:

“Instauran un paradigma de novela de reducidas proporciones, dividida en largos capítulos generalmente no titulados y estos capítulos a su vez en numerosos y breves fragmentos separados por asteriscos o por líneas en blanco; algunos de ellos recurren a la letra cursiva para distinguir los fragmentos que corresponden a un plano temporal diverso (así Ana María Matute o Mario Lacruz, por ejemplo) o para realzar la función de algún personaje.<sup>156</sup>

El propósito consiste en acentuar el realismo a través de la gran insistencia sobre el tiempo presente. El novelista se propone tomar posesión de esa realidad que es el tiempo novelesco; se instala en él, asiste a su fluencia y, propiamente en eso consiste para él la narración. Tiempo que fluye a diversos ritmos, se llena de concentración humana a veces, y otras veces se detiene.

“Los novelistas de nuestro siglo han ensayado nuevas técnicas para concentrar el tiempo en las vivencias de sus personajes, para hacer de ellas un presente real, revivido, en el que el orden cronológico cuenta poco. Joyce, Proust, Faulkner, son nombres esenciales en la nueva concepción del tiempo novelesco. En estos escritores hay una clara conciencia del sentido de

---

<sup>156</sup> Sobejano, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo, 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*, ob. cit. pág. 360.

individualidad humana y de la función de la memoria, que se desarrolla en el tiempo.”<sup>157</sup>

Como el tiempo, el espacio también tiende a la reducción, pero no tanto a esa interioridad psíquica que distinguía la novela existencial, cuanto a la limitación del lugar físico. De hecho, el espacio es escogido como ámbito de aquellos temas,

“Como un molde en el que verter condensadamente el resultado de la experimentación del vivir colectivo.”<sup>158</sup>

Lógicamente, a la estrechez del tiempo se le aplica un lugar espacial estrecho. La percepción del tiempo cambia según el espacio. Este no se ve igual en el espacio abierto, al aire libre, que en la hermética reclusión de un cuarto, sin más horizonte que las paredes de una habitación.

Este fenómeno de la reducción del espacio en correlación con la del tiempo, ocurría entre los autores de la generación anterior.<sup>159</sup>

Podríamos decir que los aspectos formales de las obras, fueron precisándose a lo largo de los años de la posguerra. Sin embargo, conviene reconocer que no evolucionó al mismo ritmo que el contenido temático.

Al finalizar este capítulo, nos damos cuenta de la interconexión de las dos grandes dimensiones tratadas, a saber, la historia de España en torno a la posguerra y la historia literaria de los escritores de la década del cincuenta. Ellos han vivido esta circunstancia compleja de forma personal y generacional y, además de su talento

---

<sup>157</sup> Villanueva, Santos Sanz, *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, ob. cit., pág. 226.

<sup>158</sup> Sobejano, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo, 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*, ob. cit., pág. 361.

<sup>159</sup> *Idem*, pág. 363: “La reducción del tiempo presente, contrabalanceada por la expansión hacia el pretérito o hacia la intemporalidad de la corriente de conciencia. Datado o no datado, pero hecho perceptible mediante cambios de luz, temperatura o actividad, el tiempo del primer plano suele ser otro. Ese tiempo escaso basta para proporcionar una visión de cierto sector social o de la sociedad toda en sus varios estratos, por lo común en un estado de pasividad inalterable, a veces en un conflicto que origina un leve cambio o, más a menudo, ningún cambio. A pesar de esta inmovilidad habitual, las conciencias en su intimidad atraviesan fases emocionales y se sumen en la rememoración del pasado que sobre ellos gravita. Nuevamente se hace sentir aquí el influjo del montaje cinematográfico: en la variedad de ritmo, rápido o lento, con que se manifiesta el recuerdo; en la continuidad interrumpida; en saltos atrás, repeticiones y anticipaciones; en la simultaneidad de acontecimientos o memorias que se yuxtaponen. La novela entra por los causes del cinematógrafo, consiguiendo la temporalización del espacio y la especialización del tiempo.”

artístico, su experiencia vital tiñe su producción literaria. La mayoría de los ejemplos los hemos obtenido de la novela por ser el género más trabajado en esta época. A continuación abordamos el género cuentístico y su contenido temporal.

## **Capítulo III. El género literario del cuento y la noción narratológica del tiempo**

### **III. 1. Noción de género literario**

#### **III. 1. 1. Algunos aspectos temporales en la noción de género literario**

Así como en el primer capítulo de este trabajo intentamos acercarnos a algunas definiciones de “tiempo” en sus distintas facetas naturales y artísticas y, en el segundo nos detuvimos en un período temporal específico, la posguerra española en que está ubicado el desarrollo de nuestro tema, esta tercera parte pretende dar un paso más en el conocimiento del funcionamiento de la categoría del tiempo en la narratología, a partir de los géneros literarios y, en concreto, en el género cuento.

Nos parece conveniente partir de la estructura de género para exponer literariamente nuestro tema por la relevancia misma que presenta esta clasificación, desde la perspectiva de Antonio García Berrio:

“Los géneros constituyen, sin duda, una de las categorías o apriorismos más firmes y delimitados que interfieren y explican al tiempo la captación por el lector, oyente o espectador de las peculiaridades de una obra de arte literaria.”<sup>160</sup>

En este sentido, nos proponemos ver la relación que existe entre la categoría tiempo y la noción de género literario en primer lugar y, en segundo lugar, las características del género cuento en general, para concluir por el cuento español en la década del cincuenta.

---

<sup>160</sup> García Berrio, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna*, ob. cit., pág. 81.

### III. 1.1.1. Pensamiento clásico sobre los géneros antes de llegar al cuento.

La importancia de la categoría de “género” en los estudios literarios, entre otras fuentes, se desprende de la definición dada por Tzvetan Todorov<sup>161</sup> quien resalta el hecho de que el género, por una parte es una institución que sirve para estructurar la obra y, por otra le sirve de instrumento de comparación con las demás obras de su época y de toda la historia.

Los teóricos de la literatura nos han informado sobre el origen del arte poético, incluso antes de que éste sea institucionalizado como género. La poética clásica era una faceta de la cultura griega. Los poetas eran unos privilegiados mediadores por la comunicación poética, entre los dioses y los hombres. El canal por el que recibían la inspiración se llamaba “Musa” pero más que un canal, se trataba de fuerzas de orden superior a la humana, pues pertenecían a la divinidad. Todo parte de que en esta cultura, los dioses formaban parte de la vida cotidiana de los hombres, eran familiares y cercanos.<sup>162</sup> Podemos decir, de otra manera, que en el transcurso de la vida real estaban presentes los dioses. Las Musas que inspiraban a los poetas se han descrito de la siguiente forma:

“A pesar de lo constante de la invocación no resulta sencillo sistematizar los tipos de ayuda que las Musas podían prestar al poeta. Sin duda un estado peculiar, la inspiración, debía acompañar la escritura de los versos, ya que sin ella el poeta, como suele declarar, sería incapaz de narrar los hechos de los que las Musas son testigos oculares. Las Musas, encabezadas por su madre Mnemósine, que representa la memoria, son poseedoras de un saber omnímodo que abarca el pasado, el presente y el porvenir, y desde su atalaya cósmica han contemplado las insidencias del mundo desde sus orígenes.”<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> Todorov, Tzvetan, *et al*, *Teoría de los géneros literarios*. Compilación de textos y bibliografía de Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, Arco Libros, 1988, pág. 25.

<sup>162</sup> Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, pág. 44.

<sup>163</sup> Bobes Naves, María del Carmen, *et al.*, *Historia de la teoría literaria. La antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995, pág. 33.

Se destaca el carácter temporal y antropológico de la poética desde sus orígenes. La memoria hace a la vez referencia al tiempo y a lo humano, pues sólo la persona está dotada de la facultad de hacer memoria de un acontecimiento que pertenece al tiempo pasado. La inspiración de las musas nos introduce en el mundo de la imaginación, de la fantasía. La inspiración es este don creador del poeta que se concretiza en la invención de una obra real. Pero, por más ficción que haya, el poema contiene una realidad temporal y humana. Y poco a poco, esta relación sobrenatural que pretendía tener el poeta, le irá alejando del común de los hombres. El poeta se aísla y él mismo, según dirá Platón, se siente desprovisto de juicio. La inspiración se concibe como una locura, una posesión del poeta por los dioses. Resulta entonces que la calidad de la poesía procedía de la intensidad de la inspiración y no de un método de escritura poética.

Además de la inspiración, otra característica de la poesía aportada por Platón es la de “pura imitación de la realidad” y por eso, el filósofo declara que los poetas no tienen bastante preparación para las responsabilidades de la República. En la obra de Platón así titulada se encuentra la primera formulación de una teoría de los géneros literarios basada en la poética imitativa:

“Tres son, pues, las modalidades poéticas imitativas. Por un lado, la poesía trágica y la cómica, íntegramente imitativas en el sentido de que “se suprimen los relatos que intercala el poeta entre los discursos y se dejan sólo los diálogos” (República, 394b); por otro lado, el ditirambo, “que se produce a través del recital del poeta” y, finalmente, la poesía épica, en la que se mezclan ambos procedimientos. Dicho con otras palabras: puede encontrarse un discurso poético enteramente dialogado, un discurso poético en el que el poeta nunca cede la palabra a los personajes y un discurso en el que se combinan las dos posibilidades. O se relata lo que sucede, o se teatraliza, o se mezclan los dos recursos...”<sup>164</sup>

La poética de Platón está fundada explícitamente en la gestión y organización del tiempo para una mejor vivencia. Al referirse al modo de educar a los jóvenes para garantizar un buen futuro a Atenas, parte del presente de la vida – o del suceso tal

---

<sup>164</sup> Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, ob. cit., pág. 51.

como expresa la cita – hacia una visión futura cuando alude al cómo. Y lo logró, pues en tiempo de Aristóteles ya no había necesidad de poetizar sobre el futuro de Atenas, lo que llevará a este último a ser más teórico que su maestro y dedicarse a reflexionar sobre cuestiones específicamente literarias.

En su exposición sobre “Tipos” y “Modos” de los géneros, Gerard Genette<sup>165</sup> recuerda la clasificación de Platón para justificar su decisión de expulsar de la ciudad a los poetas que no la respetaran. La primera consideración consiste, en resumen, en que el contenido de las obras debe ser moralizante; la segunda reclama que el modo de representación de todo relato respete los sucesos pasados, presentes y por venir.

Siguiendo con el pensamiento clásico y en el orden jerárquico usado por la mayoría de los teóricos, nombramos después de Platón a Aristóteles. En su *Poética*<sup>166</sup>, destacamos el sentido temporal de la *mimesis* considerada como un aspecto originario de la poética. El mismo acto de imitar viene relacionado con el tiempo de la niñez. Los procesos de crecimiento y de aprendizaje del niño se dejan ver por su capacidad connatural de imitar, según el autor. Es lo que le diferencia del animal y esta imitación es objeto de admiración por los que lo rodean. El carácter natural de la imitación del ser humano así explicado permanece en él durante las diferentes edades de su vida pero con variables relacionadas con el crecimiento y la experiencia. Una manifestación de estos cambios es que, a cierta edad, ya no se admira la perfecta imitación propiamente dicha sino, más bien, la creatividad y la novedad que se consideran como signo de crecimiento del niño. Lo propio de las obras literarias es, pues, ser reflejo de belleza y la belleza no puede ser imitación pura o repetición de lo que ya existe. En el proceso de madurez se tratará de pasar del pasado, es decir, de los objetos ya existentes, a la creación futura de nuevos objetos.

Aristóteles, después de rechazar el concepto platónico del raptó divino del poeta, recurre a la facultad de la inteligencia para el ejercicio del arte. El hombre pasa de la recepción pasiva a la participación activa en la creación. En su esfuerzo, piensa que el artista debe ser consciente de la causa final perseguida por la obra y elaborar todos los componentes que han de integrarla. Así pues, insiste en que, en la realidad, los objetos de la naturaleza a lo largo de los años sufren alteraciones en su evolución

---

<sup>165</sup> Todorov, Tzvetan, *et al*, *Teoría de los géneros literarios*, ob. cit., pág. 188.

<sup>166</sup> Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, Ed. Bilingüe de Aníbal Gonzáles, Madrid, Visor Libro, 2003.

y cuando permanecen estables, mientras que los objetos artísticos son manipulados por su creador para mantenerse acordes con la finalidad perseguida.<sup>167</sup>

Sin embargo, tienen en común su ubicación en el tiempo y su relación con el poeta en estado real o en su función de artista – ya no de musa –. Es tan verdad la presencia del poeta en su obra que Plotino, hablando de la belleza, subraya que ésta se logra únicamente si el artista lo cultiva en su mismo espíritu y experimenta internamente la belleza. Es el paso previo para que una obra resulte bella:

“Para percibir la belleza, el ánimo ha tenido que embellecerse en esforzada elevación, a través de una purificación.”<sup>168</sup>

En la contemplación en el presente del nuevo objeto creado, Aristóteles apela al tiempo como magnitud, junto con el orden para que haya perfecta armonía entre el objeto observado y el tiempo necesario para abarcarlo simultáneamente. Si el objeto es demasiado pequeño, entonces “la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible”, y si es demasiado grande, “la visión no se produce simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador.”<sup>169</sup>

Aplicando esta lógica a la fábula como género literario, el autor arguye que facilitará el ejercicio de la memoria que consideramos como un componente temporal. La memoria sirve para recordar un tiempo pasado y evocarlo en el presente. Por consiguiente, si existe unidad de tiempo y objeto, una visión de conjunto ayudará a que la fábula se recuerde fácilmente.

En su afán de insistir en que la obra literaria no es una mera copia de lo sucedido sino una novedad, Aristóteles prohíbe al poeta hablar del tiempo pasado, es decir, de “lo que ha sucedido” – como la imitación del niño –, instándole más bien a hacerlo del futuro, esto es, “lo que podría suceder”. Estas dos formas de imitar se refieren la primera al actuar del historiador y la segunda al del poeta. Sin embargo, el filósofo no descarta la posibilidad para el poeta de considerar lo que ha sucedido, siempre que mantenga la cualidad de verosimilitud. Porque el poeta es un creador,

---

<sup>167</sup> Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, ob. cit., pág. 57.

<sup>168</sup> Valverde, José María, *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 1987, pág., 48.

<sup>169</sup> Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, ob. cit., pág. 153.

“Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata.”<sup>170</sup>

El tiempo presente se evoca cuando el autor establece las tres formas posibles de imitar del poeta, a saber, la representación de las cosas como eran (pasado); como son o bien como se dice o se cree que son (presente); o bien como deben de ser (futuro).

Al mismo tiempo, aunque permita al poeta poder hablar del pasado, Aristóteles deja clara su postura al destacar la necesaria diferenciación que se debe hacer entre un relato histórico fundamentalmente basado en una unidad temporal que abarca la totalidad de lo acontecido durante su transcurso, y la estructura narrativa de las fábulas o tragedias en torno a una unidad de acción que tenga principio, partes intermedias y fin.

Podríamos configurar así un primer cuadro de la representación del tiempo en Aristóteles:

<b>Tiempos</b>	<b>Autor</b>	<b>Efecto producido</b>
<b>Pasado:</b> lo que ha sucedido	Historiador	Verdadero
<b>Futuro:</b> lo que podría suceder	Poeta	verosímil
<b>Pasado y futuro</b> (juntos)	Poeta	verosímil
<b>Presente</b> (lo que sucede o se dice que sucede)	Poeta	verosímil

De esta primera etapa podemos concluir que Aristóteles ha llegado a deducir dos clases de poetas: unos que no se aferran con miedo a los tiempos pasados sino que saben adaptarse a las situaciones presentes desde donde parte su producción y, otros que parecen proceder del mundo de la realidad y crear su obra a partir de una inspiración mística, en estado de éxtasis y, por lo tanto atemporal.

Pero tales actitudes no pretenden borrar el tiempo histórico que será siempre considerado en la historia de la literatura como estrictamente unido con la poética a

<sup>170</sup> Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, ob. cit., pág. 159.

pesar de ser, a veces, fuente de polémica. La poética se nutre de una cultura histórica que nos informa sobre los objetos literarios<sup>171</sup>, y esto es fundamentalmente uno de los papeles de los géneros. Sin embargo, la poética va más allá de la historia por su probada capacidad de alterar la realidad de un contenido histórico por medio de la ficción y explayarse hacia mundos y tiempos imaginarios capaces de transmitir y representar también mensajes antropológicos fantásticos y contenidos relativos a los sentimientos. Es, de alguna manera la narración de un tiempo que se ha vivido parcialmente, “de lo que podría suceder.”

Una prueba de que el contenido de una narración literaria tiene siempre como referencia la historia real es que, en la literatura clásica, los acontecimientos narrados se refieren a grandes experiencias de vida humana como lo testimonian las obras mayores de Virgilio, Dante Alighieri, Miguel de Cervantes Saavedra, William Shakespeare.<sup>172</sup>

Como hemos anunciado, antes que Aristóteles, fue su maestro Platón quien fundamentó en su *República* estas tres clases de géneros. Empezamos por Aristóteles porque es él quien se interesa más por la poética de los géneros mientras que Platón, mucho más práctico, se quiere servir de los géneros para un fin político que pretende objetivismo y realismo. La poética de Aristóteles atiende también a la concreción en la medida en que une la *mímesis* al *logos*, o sea, el hacer (mostrar) y el decir. Esta asociación nos recoloca en la realidad antropológico-temporal porque se trata para el filósofo de presentar a personas que actúan, que representan una vivencia.

Intentemos ahora destacar el contenido temporal en la división tradicional tripartita de los géneros en épica (tercera persona), lírica (primera persona), y dramática (primera y segunda, alternantes).

Los textos épicos que también se suelen denominar épico-narrativos, narran procesos y acciones. Entonces se sitúan en un tiempo histórico en que se puede encontrar en parte, argumentos de epopeya, novela, novela corta, relato breve y cuento tradicional literario.

Victor Hugo hizo de estas tres divisiones una representación antropológica considerada como sigue:

---

<sup>171</sup> García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa, *La Poética: Tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1994, pág. 59.

<sup>172</sup> *Idem*, pág. 60.

“El lirismo como expresión de los tiempos primitivos, cuando el hombre se despierta en un mundo que acaba de nacer, lo épico (que incorpora además la tragedia griega) es la expresión de los tiempos antiguos, en donde “todo se detiene y se fija”, y el drama, de los tiempos modernos.”<sup>173</sup>

Sin embargo, a pesar de hablar del tiempo, lo que hace Victor Hugo en este *Préface* a su obra es negar la unidad de tiempo y de lugar como forma de acentuar su búsqueda de realismo, de actualidad y de verdad. Estamos a más de un siglo de nuestra época y *Cromwell* no se llevará al escenario hasta 1956, ciento treinta años después de su creación. Este teatro de Victor Hugo está pues considerado como profundamente comprometido con la historia y la actualidad.

Otra aportación en la relación entre tiempo y género es la de Roman Jakobson quien, relacionando las características de los géneros con las funciones del lenguaje, asocia el género épico con la tercera persona gramatical que se correspondería también con la función referencial. El género lírico corresponde, según él, a la función emotiva asociada a la primera persona, y el género dramático, que hace de la segunda persona la fundamental, realzaría la función incitativa.<sup>174</sup>

Tales disposiciones y otras más llevaron a forjar entre los teóricos del género la crítica de que los géneros eran instituciones cerradas en que no se podía introducir la originalidad del poeta. Todo escrito que no se acomodara al método clásico era considerado casi inválido. Para rechazar esta idea de que los géneros clásicos son instituciones cerradas, mencionamos a Horacio quien en su *Epístola ad Pisones*, da

---

<sup>173</sup> Todorov Tzvetan, *et al*, *Teoría de los géneros literarios*, ob. cit., págs. 211-212; Ver también: Hugo, Victor, *Préface de Cromwell*, en *Œuvres complètes de Victor Hugo : Cromwell, Le château du diable*, présentés par Jean Louis Cornuz, Paris, Editions Rencontre, 1967, pág. 25:

« La théorie des trois âges: On peut distinguer trois grandes époques dans l'histoire de l'humanité auxquelles correspondent leur propre expression littéraire. Les temps primitifs: Les hommes encore proches de l'innocence universelle s'adonnent à la vie pastorale, ils sont naïfs et pieux. Ils créent des formes poétiques, c'est l'âge du lyrisme. Les temps antiques: Les États se constituent, les guerres naissent de leur constitution même. La poésie pour chanter la guerre évolue du lyrisme spontané au poème héroïque ou à la tragédie. C'est l'âge de l'épopée. Les temps modernes: le spiritualisme chrétien oppose le corps et l'âme, la terre au ciel. L'homme sent le combat qui se livre en lui. Cette opposition se définit dans la forme dramatique. C'est l'âge du drame. La Théorie du drame: Le drame doit illustrer l'idée chrétienne de l'homme composé de deux êtres, l'un périssable, charnel, l'autre immortel, éthéré. »

<sup>174</sup> García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Catedra, 1995, pág. 131.

consejos sobre poética e informado de la teoría aristotélica, la rechaza por su “exceso normativista” que, según recoge Antonio García Berrio,

“No se avenía con la realidad de las ideas horacianas, bastante flexibles y tolerantes. Horacio no es partidario de los géneros acotados y cerrados sobre sí, y prueba de ello es que hable de la «invasión natural de unos géneros en otros».”<sup>175</sup>

Bien lo dice Horacio directamente cuando comparando al artista con los fenómenos naturales, evidencia su carácter mortal. El tiempo es el que pone límite a la existencia de todo objeto creado.

“De la misma manera que los bosques cambian de hojas en el otoño de cada año, y caen las primeras, tal la vieja generación de las palabras perece, y las nacidas poco ha, florecen y crecen a modo de gente joven. Nosotros y nuestras obras nos debemos a la muerte.”<sup>176</sup>

En la mente de Horacio, todo argumento está contenido en el tiempo correspondiente a la edad representada por el personaje elegido. El escritor competente se sirve de lo que ha aprendido a lo largo de su vida sobre la patria, las relaciones humanas, el trabajo, las virtudes, la política, los acontecimientos como la guerra, etc. Con estos conocimientos podrá, sin equivocarse, otorgar a cada personaje de su obra el papel que le corresponde en la tarea de imitación de la vida y de las costumbres.

---

<sup>175</sup> García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, ob. cit., pág. 100.

<sup>176</sup> Horacio, “Epístola ad Pisones”, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, ob. cit., pág. 155. Además, Horacio alimenta algunos consejos con el tema de las edades y competencias relativas a ellas: “Muchas incomodidades rodean al viejo, o en cuanto a lo que adquiere actuando como un miserable se abstiene de lo conseguido y teme utilizarlo, o todo lo que hace lo hace de una forma tímida y con frialdad, da largas a los asuntos, tiene grandes esperanzas perezoso y ansioso del porvenir, rebuscado se queja de todo, hace la alabanza de aquellos tiempos en que él era niño, reprende y censura a los que son más jóvenes. Los años, al transcurrir, traen consigo muchas cosas buenas, pero al retirarse se llevan muchas otras. Que no se encargue a un joven del papel de un anciano ni a un niño del de un hombre ya formado; que siempre se quede en los rasgos característicos de su edad y apropiados a ella”. *Idem*, pág. 163.

También Dante Alighieri corrobora esta relación entre tiempo y género considerando la Edad Media Latina como un momento fundamental que se debe tener en cuenta para explicar la génesis de la comedia:

“La concepción de la Comedia descansa en un encuentro espiritual con Virgilio. En la literatura europea hay muy pocos fenómenos comparables a éste; el redescubrimiento de Aristóteles en el siglo XIII fue obra de generaciones, y se realizó a la tibia luz de la investigación conceptual. El descubrimiento de Virgilio por Dante es un arco voltaico que enlaza un alma grande con otra. La tradición del espíritu europeo no conoce ninguna situación de tan conmovedora sublimidad, ternura y fertilidad. Es el encuentro de los dos latinos más grandes. Históricamente, es el sello colocado sobre el pacto que la Edad Media latina procuró llevar a cabo entre la Antigüedad y el mundo moderno.”<sup>177</sup>

Respecto al apogeo de la poesía en Francia y en la Inglaterra francesa por influencia de la latina, podemos decir que es gracias al latín por lo que brotó la poesía en lengua vulgar de los siglos XI a XIII. La literatura española, a su vez, comienza más de un siglo después de la francesa. La razón es que en España faltaba el estímulo del florecimiento espiritual latino, por una parte y, por otra, la cultura islámica del Sur era muy superior a la cristiana del Norte.<sup>178</sup>

Pero el autor reconoce la necesidad de continuidad de la tradición genérica que consiste en reunir todo lo producido para poder captar la continuidad de la literatura europea. En cuanto al tiempo, Ernst Robert Curtius declara que,

“Se necesitan vastos períodos para superar las épocas de debilitamiento y enrudecimiento. Tal es la enseñanza de la historia, y también su consuelo y su promesa. Hasta en las épocas de anarquía y de desaparición de la cultura suele cultivarse la herencia del espíritu europeo, ligada a la lengua y a la literatura; no otra cosa se hizo en los monasterios de la temprana Edad Media durante las incursiones de los bárbaros y sarracenos.”<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y edad media latina*, ob. cit., pág. 503.

<sup>178</sup> *Idem*, pág. 552.

<sup>179</sup> *Idem*, pág. 565.

El autor relaciona el lado antropológico, con el importante papel de la memoria que es el lugar donde descansa la consciencia que el ser humano tiene de su identidad. Y la memoria se alimenta de la tradición literaria que transmite el espíritu europeo de muchos siglos. Junto con la memoria hallamos también el olvido como una necesidad para que se conserve, no todo sino lo más importante para la continuidad en la cultura. El autor recuerda también la parte de la herencia de la cultura cristiana muchas veces olvidada y que sigue siendo, según las fuentes recogidas, la más antigua expresión de algunos aspectos de la literatura.<sup>180</sup>

### III. 1.1.2. Evolución de los géneros literarios

A lo largo de los años, la influencia de los géneros literarios clásicos sobre las obras modernas se fue debilitando y casi desapareciendo. Las razones fueron las múltiples polémicas que defendían la originalidad de la producción de arte verbal independientemente de la tradición genérica, cuyas obras se consideraron por algunos teóricos fuentes caducas o, simplemente, documentos históricos de consulta.

Hay que reconocer que en algún momento los géneros fueron entendidos y explicados como instituciones fijas y cerradas, regidas por leyes inamovibles en virtud de las cuales la creación individual – la obra artística – era sometida a un juicio tan severo como infundado.<sup>181</sup> Sin embargo, en la práctica del arte se dejó ver la realidad de que, a lo largo del tiempo, la riqueza y variedad de la creación no permitía un estancamiento en una forma fija de escritura. La reticencia a los géneros se fue difundiendo por toda Europa.

---

<sup>180</sup> Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y edad media latina*, ob. cit., pág. 638: “(...) Bastan estas cuantas muestras para conocer el concepto de la historia que San Isidoro legó a la Edad Media: la historia, la cultura y la literatura del antiguo Oriente y de los pueblos clásicos aparecen reunidas en un panorama sincrónico. Dentro de este marco incorpora San Isidoro las demás noticias literarias. El metro más antiguo y más noble es el hexámetro; el primero en emplearlo fue Moisés (Deuteronomio, XXXII), “mucho antes de Ferécides y de Homero”. El primero que escribió himnos en alabanza de Dios fue David; “mucho después de él” vino Timóteo. El primer epitalamio fue obra de Salomón; de él tomaron los paganos el género. Los cantos de Salomón están escritos en hexámetros y pentámetros (dato tomado de San Jerónimo). Isaías escribió prosa retórica. El inventor del treno (lamentaciones) es Jeremías; más tarde lo introdujo Simónides entre los griegos. La cítara fue invención de Tubal, y según los griegos, de Apolo; la astrología se debe a Abrahán, aunque los griegos la creyeron inventada por Atlante. Los griegos dividieron la filosofía en física, ética y lógica; pero ya la Sagrada Escritura está estructurada de acuerdo con estas tres ciencias; así, el Génesis y el Eclesiastés contienen la física, la ética se encuentra en los Proverbios de Salomón, y la lógica en el Cantar de los Cantares y en los Evangelios. La lengua hebraica es madre de todas las lenguas”.

<sup>181</sup> García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, ob. cit., pág. 87.

Este comportamiento se empieza a notar al principio del siglo XX, llamado moderno, y considerado como la época de las más audaces revoluciones artísticas. Poco a poco se va acortando la larga lista de los géneros tradicionales para optar por una forma sintética, libre de las normas clásicas. Esta forma de acercarse al arte contiene el riesgo de reproducir lo que se niega. Rechazando los géneros tradicionales, los modernos crean nuevos géneros en número ilimitado, pues toda obra que aparece, es casi un género con su propia estructura.

Así pues, a pesar de estos rechazos, la teoría de los géneros no puede construirse sin tomar en consideración la dimensión histórica de la literatura. Como bien explica Antonio García Berrio, primero hay que evitar una excesiva abstracción y, por consiguiente, tomar en cuenta la evolución histórica de los géneros, evitar que una teoría que se aparte del todo de la realidad de las obras sea falsamente asentada sobre una acronía que la invalidase y, por último, lo que parece más conveniente es partir siempre de un estudio histórico-descriptivo de los géneros.<sup>182</sup>

Otra línea de investigación defiende la clasificación de los géneros en “géneros históricos” y “géneros teóricos.”<sup>183</sup>

Una posible solución a esta aparente confusión entre géneros nos la da uno de los teóricos del formalismo ruso, Tomasevskij, recogido por Fernando Lázaro Carreter:

“Cada uno de éstos sería un conjunto perceptible de procedimientos constructivos, a los que podrían llamarse rasgos del género. Estos rasgos constituyen un esqueleto estructural que yace bajo las obras concretas de ese género, las cuales pueden poseer rasgos propios, pero siempre subordinados a los dominantes. Cuando esos rasgos propios se hacen atractivos para otros autores, pueden convertirse en principales y ser centros de un nuevo género. Los géneros pueden sufrir evoluciones lentas o revoluciones; estas las hacen siempre los genios, que destronan los cánones dominantes e imponen muchas veces los rasgos subordinados.”<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa, *La Poética: Tradición y modernidad*, ob. cit., pág. 129.

<sup>183</sup> “Sobre el género literario”, en Lázaro Carreter, Fernando, *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 118.

<sup>184</sup> *Idem*, pág. 116.

La aportación del formalismo ruso a la teoría de los géneros viene en parte, de su reconocimiento de la idea de evolución literaria relacionada con este concepto. Según David Viñas Piquer, esta teoría marca el comienzo de la teoría literaria del siglo XX, pero nació entre 1915 y 1916, en el contexto de la Primera Guerra Mundial.<sup>185</sup>

Conoció a lo largo de los años períodos tanto de auge como de declive. Fue marcada por un contexto político no siempre favorable, y su forma de promover la lingüística y la poética sufrió varias modificaciones. Del Formalismo ruso surgió el Círculo Lingüístico de Moscú y la OPOJAZ (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético). Como indica su misma denominación, los formalistas se proponen orientar el análisis de las obras hacia la forma del relato. Sin embargo, esta voluntad formal asume la herencia de algunos conceptos básicos de Aristóteles que colocan los motivos temáticos en segundo nivel. Estos procedimientos son muy variados; nos limitaremos a los que se refieren al componente temporal como por ejemplo, las repeticiones y reiteraciones, el detenerse en un detalle y acentuarlo.

Nos encontramos en los formalistas rusos con la dicotomía Fábula, que se refiere a la suma de los acontecimientos narrados en la obra (material temático), y Trama, que alude a la elaboración artística de esos acontecimientos (discurso).

Podríamos representarla como sigue:

<b>Denominación</b>	<b>Definición</b>
<b>Fábula</b>	Material temático (contenido de los acontecimientos)
<b>Trama</b>	Elaboración artística (disposición textual de estos acontecimientos o discurso)

Son los críticos anglosajones los que más claramente toman como punto de partida esta visión temporal de estos dos aspectos del relato, entre ellos destaca Edward Morgan Forster<sup>186</sup> quien emplea los términos de *plot* y *story* para distinguir la

<sup>185</sup> Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, ob. cit., pág. 357.

<sup>186</sup> Edward Morgan, Forster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983, págs. 31-36.

“historia” como narración y la “Historia” conjunto de todos los hechos ocurridos en tiempos pasados.

Nos interesa subrayar que Forster aclara en esta obra que “la base de toda novela es una historia.” Sin embargo, como sus antecesores Aristóteles y los formalistas rusos, otorga la superioridad a *plot*, es decir, al argumento.

Una segunda representación podría añadir estos elementos:

<b>Denominación</b>	<b>Definición</b>
<b>Fábula</b>	Material temático (contenido de los acontecimientos, <i>story</i> )
<b>Trama</b>	Elaboración artística (disposición textual de estos acontecimientos, <i>Plot</i> , argumento)

Entre las novedades de la historia genérica tenemos la noción de cronotopo acuñada por Mijail Bajtin. Según la definición encontrada, esta idea se sitúa en la función del género de limitar un modelo del mundo por medio de la delimitación del carácter ilimitado de la creación literaria. En esta tarea, uno de los medios es la limitación espacio-temporal llamada cronotopo. Esta idea de Bajtin Mijail le fue inspirada por Goethe quien reflexionaba también sobre la indisoluble unidad entre el espacio y el tiempo:

“La sincronía, la coexistencia de los tiempos en un solo punto del espacio, descubre para Goethe la “plenitud del tiempo”, esto es, Roma como cronotopo de la Historia del hombre.”<sup>187</sup>

Mijail Bajtin considera esencial en su nueva forma de enfocar los géneros, el aspecto temporal y espacial. Cada género tendrá un cronotopo particular. Se aplica sobre todo a la novela, género que el autor desarrolla más. Pero la aplicación no atañe sólo a los objetos, sino también a la imagen del ser humano en la literatura y a la primacía del tiempo sobre el espacio. Según el autor, en el cronotopo,

---

<sup>187</sup> García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, ob. cit., pág. 138.

“El tiempo se condensa, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del 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.”<sup>188</sup>

Ahora bien, aunque tiempo y espacio hayan sido asociados por Bajtin Mijail bajo un mismo término, no tienen la misma función y el mismo valor. Entendemos que la relevancia del tiempo es mayor que la del espacio. Lo justificamos en el capítulo primero de este trabajo en relación con el acercamiento a las definiciones del “tiempo”. El mismo Mijail Bajtin deja clara una vez más la supremacía del tiempo sobre el espacio:

“Además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo... En todos los análisis que siguen vamos a centrar nuestra atención en el problema del tiempo (ese principio esencial del cronotopo...)”<sup>189</sup>

En el ámbito genérico propiamente dicho nos apoyamos sobre el pensamiento de Käte Hamburger<sup>190</sup> que declara que para definir la realidad del sujeto de la enunciación (y al mismo tiempo de la enunciación en cuanto tal) es imprescindible localizarlo en el tiempo. Este sistema describe la realidad como espacio temporal pero insiste en que es el tiempo y la experiencia del tiempo lo decisivo en la definición de la realidad.

Para Käte Hamburger el tiempo tiene una significación existencial dentro de la experiencia de la realidad histórica en la medida en que asocia al autor y al receptor

---

<sup>188</sup> Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 238. El “cronotopo” se desarrolla desde la pág. 237 a la pág. 409.

<sup>189</sup> *Idem*, págs. 238-239.

<sup>190</sup> Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*; Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, préface de Gérard, Genette, Paris, Éditions du Seuil, 1986, pág. 57 : « *Mais quelques soient, d'un point de vue physique, les imbrications du temps et de l'espace, c'est bien le temps et l'expérience du temps (englobant l'espace) qui sont décisifs pour une définition de la réalité. L'expérience de l'espace est liée à l'Ici et Maintenant de la perception ou de la représentation rétrospective ou prospective.*

*Toute réalité historique se mesure d'abord au temps, est structurée par la chronologie, non par la topographie. En tant que facteur déterminant la réalité de l'existence, le temps est certes plus abstrait que l'espace, mais il est aussi plus puissant et décisif : plus existentiel, pourrait-on dire... ».*

de la enunciación dentro de una realidad única y en una misma experiencia de la realidad. Es decir, en el momento de la lectura, autor y lector viven en el mismo tiempo, sean o no contemporáneos históricamente.

En el sentido de la evolución de los géneros tradicionales, además del formalismo ruso, otra tendencia llamada “poética estructuralista” llega a dar primacía al concepto de discurso sobre el de género. El discurso dará lugar a nuevas leyes y convenciones en relación con el uso del lenguaje. En efecto, del formalismo ruso nació el Círculo Lingüístico de Praga que dio paso al Estructuralismo checo.<sup>191</sup>

Sin pretender entrar en el dominio de la lingüística, una de las actitudes de los estructuralistas es la de considerar en un momento dado, la existencia de un sistema de reglas que rigen el habla de los individuos. Esto se produce dentro de una perspectiva sincrónica que, según dice David Viñas Piquer, pedía Ferdinand Saussure que se adoptara.<sup>192</sup> Dicha sincronía se propone borrar las líneas temporales divisorias, esto es, por ejemplo la negación de la historia y la única consideración del momento presente concreto. Esto es posible porque los estructuralistas, en definitiva, no consideran a los personajes en sí, sino como “actantes”, sea cual sea su identidad.

Entre los estructuralistas encontramos a Tzvetan Todorov quien estaba también a favor de la superioridad de la reflexión abstracta más que de la interpretación histórica de los hechos. Resumiendo su pensamiento en el estudio *Teoría de los géneros literarios*, el autor, en cuanto a la clasificación de las obras en géneros, envía al estudioso a tiempos remotos donde podrá visitar las antiguas categorías genéricas que excluye deliberadamente de su planteamiento actual. En efecto, menciona en su reflexión sobre el tema, a los autores que apoyan la tesis de la autonomía de cada texto literario, es decir, a los que consideran que no hace falta justificar la validez de una obra literaria sólo en la medida en que se corresponde casi simétricamente con otra genéricamente clasificada:

“No existe hoy ningún intermediario entre la obra singular y concreta, y la literatura entera, género último; no existe, porque la evolución de la

---

<sup>191</sup> Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, ob. cit., pág. 378: “A partir de 1927, aproximadamente, el acercamiento a la literatura por parte de los formalistas era cada vez más de tipo estructuralista, de modo que se superó la idea inicial de Shklovski según la cual la obra literaria no es más que la suma de todos sus mecanismos, y se pasó a concebir la obra, no como una suma de mecanismos, sino como un todo organizado, compuesto de distintos factores interrelacionados”.

<sup>192</sup> *Idem*, pág. 433.

literatura moderna consiste precisamente en hacer de cada obra una interrogación sobre el ser mismo de la literatura.”<sup>193</sup>

Entre los que apoyan esta tesis, Tzvetan Todorov cita a Maurice Blanchot para quien,

“Sólo importa el libro, tal cual es, aparte de los géneros, fuera de las clasificaciones – prosa, poesía, novela, testimonio – en las que rehúsa incluirse y a las que niega el poder de fijar su lugar y de determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género, todo libro remite únicamente a la literatura, como si ésta contuviese de antemano, en su generalidad, los únicos secretos y fórmulas que permiten dar a lo que se escribe realidad de libro...”<sup>194</sup>

Maurice Blanchot prefiere sustituir el vocablo “género” por el de “modo” en el que considera dos fundamentales que son el relato y la novela. No se trata tanto de la desaparición de los géneros como de su sustitución en el presente por otros. Cada modo de escribir o cada estilo de escritura se transforman en una nueva ley dentro de la literatura. Es lo que Tzvetan Todorov pretende al contestar a la pregunta sobre el origen de los géneros:

“Un nuevo género es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación.”<sup>195</sup>

Se puede decir que en la existencia de los textos a lo largo del tiempo o de la historia de la literatura no se pudieron establecer claras fronteras entre los géneros. Prosigue el autor,

“No ha habido nunca literatura sin géneros, es un sistema en continua transformación, y la cuestión de los orígenes no puede abandonar,

---

<sup>193</sup> Todorov, Tzvetan, *et al*, *Teoría de los géneros literarios*, ob. cit., pág. 31.

<sup>194</sup> *Idem*, pág. 32. Ver también, *Le livre à venir*, 1959; *L'espace littéraire*, 1955.

<sup>195</sup> *Idem*, pág. 34.

históricamente, el terreno de los propios géneros: cronológicamente hablando, no hay un “antes” de los géneros.”<sup>196</sup>

Tzvetan Todorov propone dar una definición al término género como una “clase de textos”, y si entendemos por texto un discurso dado o una serie de frases, se podría dar lugar, a juicio del autor, a una serie de malentendidos puesto que:

“La frase es una entidad de lengua, y de lingüista. La frase es una combinación de palabras posibles, no una enunciación concreta. La misma frase puede ser enunciada en circunstancias diferentes; para el lingüista no cambiará de identidad, incluso aunque, debido a esa diferencia de circunstancias, cambie de sentido.

Un discurso no está hecho de frases, sino de frases enunciadas, o por decirlo más brevemente, de enunciados. Ahora bien, la interpretación del enunciado está determinada, por una parte, por la frase que se enuncia; y, por otra, por su misma enunciación. Esta enunciación incluye un locutor que enuncia, un destinatario a quien dirigirse, un tiempo y un lugar, un discurso que precede y que continúa; en suma, un contexto de enunciación. En fin, con otras palabras, un discurso es siempre un acto del lenguaje.”<sup>197</sup>

La definición de la expresión “clase de textos” deja patente la posibilidad de encontrar siempre una propiedad común a dos textos y, en consecuencia, de agruparlos en una clase. Es el resultado de la agrupación.

Finalmente, llamaríamos género entonces, según el autor, a las clases de textos que han sido percibidas y clasificadas como tal en el curso de la historia. Pues “la existencia histórica de los géneros está marcada por el discurso sobre los géneros.”

Tzvetan Todorov está confirmando aquí, con otras palabras, las dos grandes dimensiones del género: la dimensión histórica que él llama “institución” y la dimensión discursiva, que denomina “horizontes de expectativa”. La institucionalización garantiza la comunicación de los géneros con la sociedad de su tiempo y sin el discurso humano, no se puede hablar de género.

---

<sup>196</sup> Todorov, Tzvetan, *et al*, *Teoría de los géneros literarios*, ob. cit., pág. 34.

<sup>197</sup> *Idem*, págs. 35-36.

Roland Barthes por su parte, propone una lectura simbólica de la obra a partir de una técnica establecida<sup>198</sup> que él mismo denomina “sistema funcional”. Según este sistema, lo único que varía en la obra es la influencia del tiempo, es decir, la época en que está leída y que influye sobre su interpretación.

En último lugar mencionamos el movimiento llamado *New Criticism* como nueva crítica surgida en los Estados Unidos hacia los años veinte hasta los sesenta. Estos críticos parecen tener una característica socio-política por su propósito de denunciar la urbanización y comercialización propias de la ciudad. Defienden la poesía colocándola por encima de la ciencia dominante:

“Afirman que en la poesía se unen intelecto y emoción y que, por tanto, gracias a ella se llega a un conocimiento absoluto, algo que no sucede con la ciencia. Dos ideas importantes destacan en la Escuela del Sur: el abierto rechazo del desarrollo capitalista urbano, y la defensa de los sólidos valores de la pequeña comunidad rural.”<sup>199</sup>

Sin quitar nada a la originalidad creadora<sup>200</sup>, podemos decir en resumidas, cuentas que los géneros están sujetos al paso de tiempo. Como el ser humano, nacen, tienen una época de vida más o menos larga y, luego, mueren para que broten otros. Se trata pues, de distender la tensión que existe entre historiadores y teóricos de la literatura por medio del género para que llegue a ser un punto de unidad que posibilite el ejercicio de las dos dimensiones en una continua reciprocidad. El género asegura la unión entre teoría y pragmática, entre lector y escritor.

---

<sup>198</sup> Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, ob. cit., pág. 439.

<sup>199</sup> *Idem*, pág. 378.

<sup>200</sup> García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, ob. cit., pág. 14: En otro lugar, Antonio García Berrio, apoya esta idea de la artificialidad crítica de los planteamientos polémicos sobre los géneros literarios: “Según se mire, y en atención a lo que se busque, es tan verdad que cada obra – y sobre todo las nacidas con vocación radicalmente moderna – es finalmente única en su formulación textual definitiva, como que considerado en su génesis estructural cada texto empieza situándose en unas encrucijadas expresivas y de modalidad referencial bastante similares a muchos otros y, a su vez, bien diferenciadas de otros. La constatación del primer extremo es un aliciente para el entusiasmo empírico de los amigos de registrar sólo lo más concreto y evidente, mientras que el descubrimiento de la parrilla genérica radical fomenta el cálculo de quienes propenden más bien a arriesgarse en especulaciones más universalistas y menos constatables. Si se nos permite formularlo en otros términos, salvados todos los distinguos, lo que se opone es la actitud historicista y la óptica teórica.”

En el mismo orden apunta Bernard E. Rollin<sup>201</sup> que considera que mientras exista alguna compatibilidad lógica entre los nuevos géneros y las versiones aristotélicas y platónicas, siempre se podrá defender la eternidad de los géneros “aun cuando sus primeras manifestaciones se produzcan en algún punto concreto del tiempo histórico.” Lo que resiste al paso del tiempo no se encuentra en las diferencias u originalidades de las obras sino, más bien, en lo que tienen en común, que es esencialmente su ubicación en el tiempo. Se refleja en cuanto al contexto en un contenido histórico-antropológico y en cuanto al argumento, en un modo narrativo desde la temporalidad de la escritura.

Hablando de la necesidad de una poética diacrónica del español, Fernando Lázaro Carreter añade que ninguna creación parte de la nada, “no hay nunca una creación *ex nihilo*”. Lo que existe son nuevos relieves cualitativos o cuantitativos que se otorgan a materiales anteriores, nuevas combinaciones, nuevas valoraciones de lo que, en temas y lenguaje, es artístico o no. A continuación, el autor apoya su opinión en las palabras de Northrop Frye: “Todo lo nuevo en literatura es lo viejo reelaborado” a las que añade, en boca de Tzvetan Todorov,

“La originalidad poética es, en gran medida, una manera original de reunir los materiales más diferentes y más dispersos, para hacer un todo nuevo con ellos.”<sup>202</sup>

A pesar de tanto empeño para modernizar la teoría de los géneros, entendemos que cualquier innovación debería tomar en cuenta aspectos indispensables como:

- la convicción de que no se puede suprimir de la Teoría de la Literatura la noción de género,
- que el estudio del género debe ser enfocado obligatoriamente desde los géneros históricos como su fundamento y referencia temporal,
- que el estudio del género debe tomar en cuenta el aspecto antropológico junto con la ficción imaginaria.

---

<sup>201</sup> Todorov Tzvetan, *et al*, *Teoría de los géneros literarios*, ob. cit., pág. 139.

<sup>202</sup> Lázaro Carreter, Fernando, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 84.

### III. 1.1. 3. Contenidos y disposición de los géneros literarios

En cualquier caso, el contenido de los géneros tendrá como principal objetivo la comprensión de la obra por parte del lector a través de un conjunto de claves iluminadoras.

Para atender a los objetivos de la poética, es necesaria la adquisición por parte del poeta de algunas virtudes fundamentales. Algunas de ellas – ya apuntadas en el primer capítulo de este trabajo pero tratadas ahora en clave temporal –, las evoca Heinrich Lausberg<sup>203</sup> cuando nos dice que la *virtus* más general del discurso se halla contenida en el adverbio *bene dicere* y que el fin más general del discurso consiste en *persuadere*; también la *narratio*, naturalmente, tiene que tener esta *virtus* y servir a este objetivo. Además del fin persuasivo, el autor añade *docere*, con una función de docencia respecto al público, que también contribuye al convencimiento de la veracidad de la narración mediante la verosimilitud.

Las virtudes de brevedad y claridad, que volveremos a considerar en el momento de tratar el género cuento, hacen referencia a la expresión de la temporalidad de la experiencia humana y de la escritura. La claridad (*narratio dilucida, lucida, aperta*) está ordenada a la comprensión (*intellegere*); sirve a la *cognitio*, llamada a ser engendrada en el público, del objeto de la narración.<sup>204</sup>

La brevedad se refiere a la amplitud temporal y, según dice el autor, apunta a diversos fines, y suele mencionarse bien antes, bien después de la claridad:

“Una parte de los teóricos ve en la brevedad un medio de mantener operantes en la *narratio* las condiciones proemiales (principio) del *attentum parare* (*gagner l’attention, reveiller l’attention*) y del *docilem parare*, de suerte que el objetivo de la brevedad es la buena disposición del público, que a su vez se basa en el presupuesto de la comprensibilidad...”<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, ob. cit., Vol. I. págs. 266-267.

<sup>204</sup> *Idem*, pág. 267.

<sup>205</sup> *Idem*, pág. 267.

Antonio García Berrio es el que nos transmite la virtud horaciana de prudencia poética como principio ordenador de la vida y la verdad artística. Dicha virtud sugiere a la vez cierta responsabilidad moral en la recepción y ordenación de los materiales externos a la existencia real, y un contenido intelectual – basado en los preceptos establecidos – en la disposición de los mismos. Estas dos actitudes tienen como objetivo la consecución de la coherencia y la verdad en la existencia estética.<sup>206</sup> En esta interconexión entre historia y poética, la experiencia temporal juega un papel importante, sobre todo en el lector, en la medida en que éste añade para la comprensión del texto la dimensión de su experiencia personal y de su cultura histórica, las cuales ayudan a decodificar el significado del mensaje del autor. Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández lo expresan de la misma forma:

“La intertextualidad cultural histórica de las lecturas de una obra, que son los antecedentes diacrónicos de la nuestra, complementa las influencias simultáneas a nuestra propia comprensión del significado de los mensajes. Estas últimas nos vienen impuestas por los fenómenos contemporáneos de ósmosis intelectual y sentimental constitutivos del imaginario de nuestra época.”<sup>207</sup>

Y no sólo es relevante la aportación del lector, sino también la de los demás receptores y difundidores de la obra como los editores y las revistas y demás publicaciones que pueden hacer suyo el criterio genérico a la hora de elegir y clasificar las obras. De esta forma se confirma la metáfora del receptor como juez a la hora de valorar la competencia de un escritor en el género en que se produce. Cada vez que lo supera con nuevas aportaciones, damos un paso más en la historia.

Heinrich Lausberg considera que, dentro de la estructura narrativa, es en la *dispositio* donde se toma en cuenta el orden temporal en que se deben colocar todos los elementos de la narración. El contenido de estos elementos es fundamentalmente el conjunto de los recursos antropológicos referentes al receptor de la obra, al que se refiere como “juez” porque es el que juzga el componente de verdad de la obra. El autor presenta al juez la realidad del contenido de la narración, de forma que le

---

<sup>206</sup> García Berrio, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, ob. cit., pág. 79.

<sup>207</sup> García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa, *La Poética: Tradición y modernidad*, ob. cit., pág. 60.

sugiera una experiencia normal de su vida de acuerdo con las convicciones y opiniones que tiene formadas sobre esa experiencia, por así decir, de tiempo vivido.

Como Aristóteles, Heinrich Lausberg se propone situar el tiempo narrativo en dos focos, a saber, la existencia humana histórica y la creación literaria. El tiempo histórico se denomina *tempus generale*, e indica la época histórica y la distancia temporal histórica; el segundo, *tempus speciale*, hace referencia al tiempo que considera la coyuntura temporal que se presenta periódica o irregularmente por efecto de la naturaleza o intervención de los hombres.<sup>208</sup>

Antonio García Berrio abunda en el mismo sentido, apoyándose en el precepto horaciano dentro del ámbito de la *dispositio*. El aspecto más importante, dice, es el que apunta a la peculiar ordenación del tiempo y de los acontecimientos poéticos, difícilmente separables. La distinción aristotélica entre historia y poesía se fundamenta en la distinción entre el tiempo histórico y el tiempo poético, que sólo el poeta puede lograr por medio de juegos fuera del alcance del historiador:

“El poeta debe jugar con los acontecimientos recogidos en el orden histórico, debe guardarlos graduando el interés. En su relación dialéctica con el lector, el escritor se sirve del acontecimiento, del mundo y su orden peculiar para variarlos a su capricho, “demorándose con amor” y congelando el fluir del tiempo a veces, o, por el contrario, dejando correr con mayor celeridad de la que suele percibir el hombre en el cambio de los seres, o, en fin, haciendo el milagro, como árbitro todopoderoso en su propia creación, de invertir el tiempo y horas de los acontecimientos-consecuencia, verdaderas causas y excepcionales espectadores.”<sup>209</sup>

Un elemento añadido a la peculiar diferencia entre el orden histórico y el orden poético es, según Antonio García Berrio, la perspectiva horaciana que considera que la obra podía permanecer largos años ante los ojos y el cuidado del poeta antes de dejarla trascender al público, con lo cual entendemos que se volvería anacrónica en el sentido histórico. La prudencia y la evidencia invitan, por lo tanto, a la afirmación del orden poético como algo diferente del orden histórico; porque el

---

<sup>208</sup> Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, ob. cit., pág. 327.

<sup>209</sup> García Berrio, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*, ob. cit., pág. 71.

mundo en que suceden ambos órdenes, el de la libre ficción del poeta y el real, son asimismo absolutamente distintos.

De esta forma, el poeta tiene el privilegio de jugar con el orden del tiempo según una disposición libremente elegida. El orden natural de principio, medio y fin, la noción sucesiva de pasado, presente y futuro, se quiebra para dejar el lugar a variedades de juegos narrativos temporales. El autor tiene la posibilidad de comenzar la narración, no en el origen de los acontecimientos, sino en un punto cualquiera de su desarrollo, agilizando así poderosamente el ritmo de la vida literaria que, además, tiene la facultad de traer a luz los acontecimientos anteriores no tratados, cuando más convenga a la claridad o a la coherencia dramática de la narración.<sup>210</sup>

Pero, es necesario seguir algunos procedimientos convencionales que serían el principio de una clasificación genérica. Entre ellos, Horacio aconseja un comienzo *in media res* considerado como el fundamental procedimiento literario para transformar el *ordo naturalis* en el *ordo poeticus*.<sup>211</sup>

Algunos críticos defienden la superioridad de la creación poética sobre la historia. A nuestro parecer, esta idea precisa matizaciones aunque conlleve una cierta realidad objetiva. En su defensa algunos arguyen la teoría hegeliana según la cual,

“La capacidad transformadora de la imaginación se sobrepone siempre a cualquier instancia constitutiva de lo objetivo real, a título de principio peculiarizante en la configuración del universo espacial artístico, como mundo “en sí cerrado y autónomo.”<sup>212</sup>

Para Hegel, puesto que la poesía es arte de la imaginación, y ésta no tiene límite ni en el tiempo ni en el espacio, la imaginación constituye la base de toda creación poética,

“Su material verdadero mediante un proceso a través del cual puede llegar a cumplir su aspiración originaria de sublimación universalizante

---

<sup>210</sup> García Berrio, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, ob. cit., pág. 76.

<sup>211</sup> *Idem*, pág. 77.

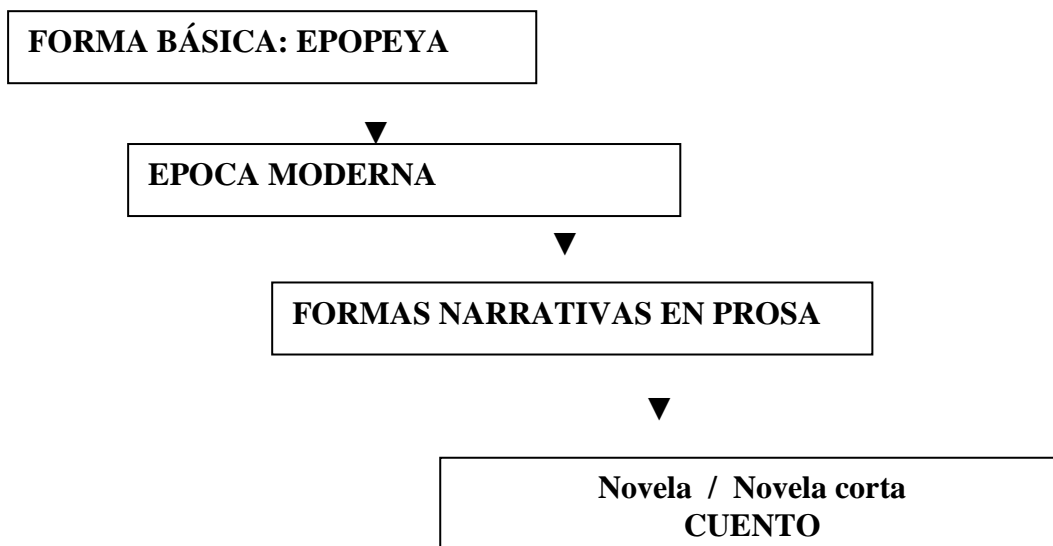
<sup>212</sup> García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, ob. cit., pág. 32.

mediante la superación de los contenidos objetivos de la realidad-referencia.”<sup>213</sup>

A nuestro parecer y, contrariamente a lo que sostiene Hegel y sus seguidores, difícilmente puede la creación poética hallar su base en la imaginación pura. El mismo hombre que imagina o fantasea presenta un conjunto de presupuestos históricos, de cúmulo de años e ideologías, de suerte que su imaginación no puede prescindir de los rasgos de la realidad histórica. El arte verbal, una vez más, se encuentra en el ámbito temporal que penetra toda la dimensión antropológica.

En sus *Lecciones de Estética*<sup>214</sup>, Hegel considera los géneros como mediadores inexcusables entre la creación artística y el ideal de belleza y verdad que quieren expresar. Belleza y verdad tienen una identidad eterna. Lo bello y verdadero no sucumbe a los límites del tiempo, es atemporal por naturaleza.

En su clasificación genérica Hegel sitúa el cuento como derivado de una de las formas genéricas mayores, la epopeya, según el siguiente orden:



<sup>213</sup> *Idem*, pág. 32.

<sup>214</sup> García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, ob. cit., pág. 123.

Tzvetan Todorov, a su vez, intenta diferenciar teoría y crítica en el trato de los géneros literarios.<sup>215</sup> La función antropológica del género consiste en que, dentro de la poética moderna, se maneje un fondo cultural heredado de la tradición. Este fondo variado será la base de los diferentes modelos de contenido literario. El papel del crítico consistirá en analizar los diferentes modelos teniendo en cuenta su vinculación con un fenómeno histórico.

Al fin y al cabo, más allá de las fronteras que puede haber entre los géneros, lo que se busca al estudiar esta categoría es el orden del arte verbal. Vimos que semejante proyecto conduce al estudioso más allá del texto, a interesarse por contextos históricos, antropológicos, sociológicos, psicológicos, políticos, etc. En definitiva, las cualidades metafísicas no están limitadas al arte, puesto que se vinculan también a ciertas experiencias de la vida cotidiana. Por eso, se encuentra una perfecta conexión entre arte y vida y entre vida y arte; en conclusión,

“Como en la vida diaria las cualidades en cuestión no tienen costumbre de manifestarse con frecuencia, es, en efecto, el arte el que viene a suplir esta falta, poniendo en evidencia lo que, en la vida, no es a menudo más que un débil reflejo.”<sup>216</sup>

### **III. 1. 2. El género cuento y sus características**

#### **III. 1.2.1. Definiciones del cuento**

##### **- Aparición de la palabra “cuento”**

Según el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas<sup>217</sup>, “cuento”, en el sentido de “relato” o de “cómputo” deriva del latín “*Computare*” que significa calcular. Mariano Baquero Goyanes considera que esta acepción es tan antigua que se pudo fijar su presencia en la lengua castellana hacia 1140, fecha probable, según Menéndez Pidal, de la composición del *Cantar del Mío*

---

<sup>215</sup> Todorov, Tzvetan, *et al*, *Teoría de los géneros literarios*, ob. cit., págs. 71-72.

<sup>216</sup> Todorov, Tzvetan, *et al*, *Teoría de los géneros literarios*, ob. cit., págs. 247.

<sup>217</sup> Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Con la colaboración de José A. Pascual, Madrid, Gredos, 1984, Vol. II.

*Cid*.<sup>218</sup> Según esta definición, existe una relación entre enumerar objetos y enumerar hechos, y el primer sentido del verbo “contar” se refiere al orden de los números. *El diccionario del uso del español*<sup>219</sup> aporta mayor precisión en cuanto al sentido que más nos interesa, cuando para definir el sustantivo “cuento” afirma que se trata de una narración de hechos fantásticos con que se entretiene, por ejemplo, a los niños.

En la época antigua, se designaba lo que llamamos hoy cuento, con el nombre de fábula, ejemplos, apólogos, etc. Apareció luego la palabra “novela”, proveniente del italiano según Juan de Valdés. Pero el cuento antes de ser escrito, parte de una conversación oral; es por lo que el citado escritor intenta dar fe de la fuente oral de su obra:

“Todo hace suponer que el Diálogo, siguiendo la costumbre literaria de su tiempo, refleja conversaciones que tuvieron lugar en la realidad. Sus personajes no son entes de ficción.”<sup>220</sup>

Para enseñar a los italianos la lengua española, Juan de Valdés se dio cuenta de la inexistencia en la época de una autoridad de textos cultos en dicha lengua. Por ello se apoyará en la lengua vulgar que, en su opinión se basaba en la sabiduría popular condensada en dichos breves:

“Los refranes tenían larga tradición literaria: el gusto medieval por lo concreto y realista les había dado acogida desde los tiempos del Arcipreste de Hita, y había seguido empleándolos en el Corbacho y la Celestina. Por otra parte despertaban la atención del Renacimiento como manifestación de la espontaneidad natural.”<sup>221</sup>

---

<sup>218</sup> Baquero Goyanes, Mariano, *Qué es la novela: Qué es el cuento*; Estudio preliminar de Francisco Javier Díez de Revenga, Universidad de Murcia, 1993, pág. 99; Ver también: Andrés-Suárez, Irene, *La novela y el cuento frente a frente*, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne 1995, pág. 7.

<sup>219</sup> María Moliner, *Diccionario del uso del español*, ob., cit., pág. 832.

Un estudio detallado del origen de la voz cuento así como la diferencia entre cuento popular y cuento literario puede hallarse en: Baquero Goyanes, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

<sup>220</sup> De Valdés, Juan, *Diálogo de la lengua*, Selección, estudio y notas de Rafael Lapesa, Zaragoza, Ebro, 1940, pág. 13. Esta obra se compuso en Nápoles entre 1535 y 1536. El autor, que nació en Cuenca, se marchó a Italia por temor a la intervención inquisitorial en 1528 a raíz de sus correspondencias con Erasmo.

<sup>221</sup> *Idem*, pág. 15.

Asimismo subraya la cercanía de estos refranes populares a las sentencias filosóficas recogidas por Erasmo en los *Adagia* en los que destaca su carácter ameno y su oralidad. Finalmente,

“Lo escrito no es otra cosa sino una forma de hablar que queda después que el hombre ha hablado, y casi una imagen verdaderamente viva de las palabras (...). El Diálogo de la lengua cumple a la perfección este canon literario de Castiglione. Conserva el hálito de un alma prócer y resucita el ambiente de una sociedad refinada que tenía la discreción por ideal (...).

Son como piedras preciosas salteadas por las ropas de gran precio, y la disposición da a los oyentes gran contento; y como son de notar, quédanse en la memoria.”<sup>222</sup>

De ahí procedió la confusión en el empleo de los dos vocablos, novela y cuento, puesto que los dos se referían a un relato breve que derivaba probablemente de una narración oral. Algunas teorías alimentaban esta confusión, entre ellas la misma teoría cervantina, según la cual la voz cuento designaba la narración oral, mientras que el término novela hacía referencia a la escrita. Así, en el *Quijote* las historias narradas por algún personaje se llaman cuento.<sup>223</sup>

Por otra parte, en su “Estudio preliminar” a las novelas ejemplares, Javier Blasco<sup>224</sup> pone de manifiesto que Cervantes no tenía clara la noción de género en el momento de clasificar sus propias novelas. El término “novela” empleado en el *Quijote* de 1605 se oponía a “historia”; posteriormente a partir del siglo XX se opondrá a “romance” o “narrativa de fantasía”, hasta que se opte por denominar “novela” a la narración extensa.

Para Enrique Anderson Imbert, a lo largo del siglo XIX el término “cuento” se fue imponiendo, empleándose para narraciones de todo tipo, si bien la imprecisión no

---

<sup>222</sup> De Valdés, Juan, *Diálogo de la lengua*, ob. cit., págs. 25 y 16.

<sup>223</sup> En el capítulo XIII de la I parte: “Donde se da al fin al cuento de la pastora Marcela con otros sucesos”.

<sup>224</sup> Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Edición, prólogo y notas de Jorge García López, con un estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001, pág. IX: “Cervantes vacila a la hora de clasificar sus narraciones mayores. En el prólogo a la Galatea se refiere a esta obra con el nombre de “égloga”; el Persiles Cervantes lo presenta a los lectores como “historia setentrional”; y cuando se refiere a El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha siempre lo hace con la etiqueta, imprecisa y genérica, de “historia” o de “libro”. Tal falta de precisión, tales vacilaciones, son elocuentes de que el autor no tenía muy clara la categoría de género a la que los mencionados relatos debían adscribirse.”

desaparece nunca. La variedad terminológica que a finales de siglo se observa debe atribuirse, a su parecer, más al ingenio personal que a una inocente confusión. A partir de la generación de Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas, la voz “cuento” es aceptada para designar un género de reconocido prestigio literario.<sup>225</sup>

### **- Del cuento popular al cuento literario**

El punto de partida del cuento escrito es sin duda en muchas culturas el cuento popular que se transmite de forma oral, de escritor de cuentos en escritor de cuentos. Algunas noticias que tenemos en España sobre el cuento oral proceden del siglo XVI. Entre los escritores destaca Juan de Timoneda en su *Sobremesa y alivio de caminantes* y el *Patrañuelo* (1563) que introduce con una “Epístola al lector”. El autor en estos dos textos hace constar que los cuentos que escribe también están dispuestos para ser contados oralmente por el lector siempre que no pierdan “asiento, lustre y gracia”. A esta gracia se refiere Cervantes en “El coloquio de los perros” como algo que deben cuidar los narradores orales, aun cuando no figure en el cuento escrito.

Como fuente importante para el tratamiento del cuento popular en la literatura universal, nos podemos referir a la antología de Menéndez Pidal<sup>226</sup> en cuyo prólogo el autor otorga al cuento el privilegio de ser en la historia de la escritura, el medio que nos lleva de un modo simple al conocimiento del multiforme desarrollo de la ficción en la mente humana. Ante todo, la ficción es mental antes de ser puesta por escrito con un primer objetivo que es la creación de una historia cultural de las distintas localidades y de la humanidad en su totalidad.

Según el autor, hablamos de narraciones que no necesitan que un escritor de cuentos las fije y avale bajo una forma particular de exposición, porque pueden circular libremente de boca en boca, de generación en generación. Estos relatos orales son los que se perpetúan a través de los siglos y son, además, los que dieron nacimiento al género cuentístico. Se puede usar entonces del término género literario para aplicarlo a la oralidad precedente al género escrito. El cuento de tradición

---

<sup>225</sup> Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1999, pág. 17.

<sup>226</sup> Menéndez Pidal, Ramón, *Antología de cuentos de la literatura universal*, Selección y notas por Gonzalo Menéndez Pidal y Elisa Bernis, Barcelona, Labor, 1969.

popular nace y vive como un género esencialmente oral; es la producción artística que surge antes que ninguna otra producción literaria al decir de Menéndez Pidal. Sin embargo, uno de los mayores inconvenientes de este género oral será la autenticidad de las fuentes y la fidelidad en los contenidos pues, por pasar de pueblo en pueblo, sufren alteraciones muy significativas. Esto suscitó entre historiadores de la literatura algunas discordancias en cuanto a la genealogía de los cuentos. El autor lo afirma tajantemente a pesar de que él mismo también intentará buscar los orígenes a los cuentos modernos:

“No es posible llegar a conocer el origen de estos cuentos que viven o han vivido en las grandes literaturas del mundo. No obstante, el atractivo que toda cuestión de orígenes despierta, ha movido varias investigaciones modernas (...).

Cómo esos cuentos que corren de boca en boca nacieron en las primeras edades de los pueblos cultos, no lo sabremos nunca. Cuando una de esas narraciones tradicionales puede sernos conocida, porque alguien la ha puesto por escrito, hemos de afirmar que ya entonces llevaba una larga vida y en el curso de la tradición había recibido diversas formas además de la recogida por la escritura. La esencia de toda poesía oral es su variabilidad en boca de cada recitador, que la asimila y la recrea según piden la emoción y la fantasía del momento en que la repite; variabilidad en alguna de las partes, pero fijeza en los rasgos fundamentales.”<sup>227</sup>

Pero es importante subrayar en este estudio del cuento escrito que, tal como sucede con los otros géneros en su historia, ningún cuento puede ser considerado y comprendido aisladamente. El cuento no puede ser estudiado teniendo sólo presente el momento de vida que goza en la actualidad; exige tender la mirada a muchas de las manifestaciones que ha alcanzado, necesita el examen comparativo, como lo necesita el lenguaje y todo producto de muy vasta tradición, fruto de un desarrollo extremadamente complicado, nutrido por viejas y profundas raíces. Así lo muestra Enrique Anderson Imbert,

---

<sup>227</sup> Menéndez Pidal, Ramón, *Antología de cuentos de la literatura universal*, ob. cit., pág. XXII.

“El cuentista, que es un individuo dentro del inmenso gremio de cuentistas, escribe libremente un cuento que dentro del inmenso género se distingue por sus rasgos individuales. No se limita ese escritor de cuentos a continuar con su cuento otros cuentos parecidos. Tampoco se limita a combinar características de obras del pasado. Escribe lo que le da la gana. Es libre. Sin embargo, por libre que sea tiene que desgajar su cuento, no de la realidad cotidiana, sino del universo de la literatura. Porque su cuento está hecho de convenciones artísticas nos es fácil incluirlo, junto con otros similares, en un “género cuento”. Dicho género existe, no dentro de un cuento concreto sino dentro de nuestra cabeza de críticos: es un mero concepto histórico y teórico...”<sup>228</sup>

En lo que se refiere a la tradición cuentística europea, señalamos las influencias recogidas por Menéndez Pidal, que están fundamentalmente orientadas hacia fines primero religiosos y, luego, morales. De allí llegan en los primeros siglos del Islam a la literatura árabe, que se apropió con avidez muchos de los cuentos que circulaban entre los cristianos de Oriente además de los de otros pueblos del más lejano Oriente, los persas y los indos.<sup>229</sup> Por medio de lo que podíamos llamar emigración de los cuentos orientales al Occidente de Europa, llegamos a la literatura hispano latina en cuya divulgación por Europa España tuvo un papel importante, por la influencia árabe y judía, y fue en esto puente de comunicación entre los diferentes mundos culturales. Partícipe en esta divulgación fue Pedro Alfonso<sup>230</sup> a comienzos del siglo XII, autor de *Disciplina clericalis*. Se pasa luego del aspecto didáctico y de la enseñanza moral a la pura recreación artística con Don Juan Manuel y su libro del *Conde Lucanor* (1328) dos años después publica el Arcipreste de Hita (Juan Ruiz) otra obra maestra, el *Libro del Buen Amor* (1330 y 1343) y veinte años más tarde encontramos el *Decamerón*, donde Boccaccio se preocupa solamente de crear de nueva planta el arte de la ficción narrativa.<sup>231</sup>

A propósito del cuento popular español es Aurelio M. Espinosa quien los sitúa en la tradición europea con la posibilidad de encontrar influencias en los mitos de los

---

<sup>228</sup> Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, ob. cit., pág. 14.

<sup>229</sup> Menéndez Pidal, Ramón, *Antología de cuentos de la literatura universal*, ob. cit., pág. XXV.

<sup>230</sup> Moshé Sefardí fue un notable judío aragonés, bautizado en 1106 en Huesca con el nombre de Pedro Alfonso, porque se cristianizó en la fiesta de San Pedro, siendo su padrino el rey Alfonso I de Aragón.

<sup>231</sup> Menéndez Pidal, Ramón, *Antología de cuentos de la literatura universal*, ob. cit., pág. XXXIX.

antiguos pueblos indogermánicos (indoeuropeo). En efecto, encontramos influencia de Oriente, pues nos llegaron cuentos provenientes de la India, como indica acertadamente Luis Renou en un estudio de 1955 sobre *literatura sánscrita*, pero también de Estados Unidos, cultura nutrida con la variedad de la tradición europea de la diáspora, e incluso del continente africano.

Ana María Matute, por ejemplo, en su “Cuentos vagabundos” en cuyo análisis nos detendremos posteriormente, confirma a su manera la universalidad del género.

Asimismo, en España Fernán Caballero (seudónimo de Cecilia Böhl de Faber y Larrea) considera importante la recopilación de cuentos populares. Según Mariano Baquero Goyanes, esta escritora,

“No solía transcribir los cuentos populares – «La suegra del diablo», «Doña Fortuna y Don Dinero», «La Oreja de Lucifer», etc. – tal como los oía narrar a los campesinos andaluces, sino que los aderezaba a su gusto y se servía de ellos para hacer sátira política y dar lecciones morales.”<sup>232</sup>

Este rostro del cuento a la vez nacional, cosmopolita o universal ha sido negado por algunos nacionalistas como Andrew Lang<sup>233</sup>, que intenta explicar las semejanzas entre los cuentos populares de los distintos países, no porque hayan pasado de unos a los otros, sino por el hecho de que, probablemente, los pueblos primitivos pensaban y obraban de la misma manera, con lo cual, al tener las mismas ideas, compartían también los mismos mitos y los mismos cuentos.

Como indica acertadamente Mariano Baquero Goyanes, una cosa es la aparición del vocablo “cuento” como relato breve de tono popular y carácter oral, como lo acabamos de ver, y, otra, la fijación del género literario “cuento”, que se podría situar en el siglo XIX.

Ya con Miguel de Cervantes se había dado un paso adelante en el proceso de salir de la literatura oral de fondo común hacia la creación original y con nombre propio. Él mismo se jacta en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* de no copiar a nadie y de ser el primero en España en ofrecer originalidad en la narrativa breve: “Mi ingenio las engendró y las parió mi pluma.” Irene Andrés Suárez opina que,

---

<sup>232</sup> Baquero Goyanes, Mariano, *Qué es la novela: Qué es el cuento*, ob. cit., pág. 111.

<sup>233</sup> *Idem*, pág. 109.

“Lo que quiso decir Cervantes es que él ha sido el primer escritor español en tomar consciencia del valor de estas narraciones, de reivindicar su paternidad y de conferirles la autonomía artística al publicarlas en un volumen independiente, totalmente desvinculadas del género novela. La confusión podría venir ya desde el siglo XVI con el nacimiento de la novela corta por influencia italiana. Los contemporáneos de Cervantes probablemente no hacían la diferencia entre cuento y novela corta. Dicha confusión persistió hasta el siglo XIX.”<sup>234</sup>

Se puede afirmar, por tanto, que el cuento popular oral precede al cuento escrito o literario, pero al provenir de éste en los primeros tiempos de una transformación de aquél, permanece la dificultad de separar estas dos especies. Una nota distintiva podría ser la firma del autor. El cuento popular suele ser anónimo por su transmisión de boca en boca a lo largo del tiempo, mientras que el cuento literario tiene un autor concreto y conocido.

En la tradición europea, suele citarse como primera publicación de una colección de cuentos populares recogidos del folklore tradicional a los hermanos Grimm en la Alemania en 1812. Esta época, coincide con el movimiento del romanticismo en boga también en Europa. Los hermanos Grimm no eran los únicos y el contenido de aquellos cuentos traslucía un cierto pensamiento popular sobre grandes temas como el arte, el patriotismo, la independencia y autonomía.

El siglo XIX es, pues, el siglo del cuento europeo y americano con nombres como Guy de Maupassant, Daudet, Antón Chejov, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, Hoffmann, etc., quienes nos hablan elocuentemente del alcance y universalidad del género, elevado entonces a categoría de clásico. De momento, en esta primera época del cuento lo que más se aprecia, según Mariano Baquero Goyanes, es su carácter global y abstracto y no su individualismo. Entre los citados, la figura de Edgar Allan Poe destaca como el primero que aplica, al construir sus cuentos, consciente y sistemáticamente – y no sólo al azar de la intuición como los escritores de cuentos de su época – los criterios de economía artística y de estructura funcional, que llegan a su plenitud con Anton Chejov, Oscar Wilde, Guy de Maupassant, Leopoldo Alas Clarín, Emilia Pardo Bazán, Pío Baroja, etc.<sup>235</sup>

---

<sup>234</sup> Andrés-Suárez, Irene, *La novela y el cuento frente a frente*, ob. cit., pág. 10.

<sup>235</sup> *Idem*, pág. 13.

Recordamos con Juan Valera que el cuento, a pesar de alcanzar la configuración literaria tan sólo en el siglo XIX, es uno de los más antiguos géneros, pues se confundió con los mitos y creencias tradicionales.<sup>236</sup> Es este carácter oral el que retardó su configuración literaria.

Como ya señalamos, las fuentes orales presentan carencias que dificultan, tanto en la antigüedad como en la época moderna, la identificación de las influencias recibidas. Este aspecto nos permite pensar en la autonomía del cuento literario y escasamente se puede considerar como fuente suya el cuento folklórico o de transmisión oral.

### III. 1.2.2. El género “cuento” y su relación con otros géneros literarios

Una forma de estudiar el género cuentístico es cotejarlo con otros géneros a los que se podría parecer dentro de la unidad de la tradición literaria.

Una de las características del cuento moderno proviene de los autores del romanticismo. Según subraya Menéndez Pidal<sup>237</sup>, al llegar al siglo XVIII se despierta en Alemania una atención especial por el cuento. No sólo se renueva el género con autores como Goethe, Schlegel, Thiek, von Arnim, sino que incluso, los literatos llegan a formular teorías cuentísticas. Todos ellos coinciden en afirmar la necesidad de que el cuento sea interesante; de aquí la tendencia a lo nuevo y la orientación hacia el llamado cuento individualista.

El movimiento romántico, iniciado en Alemania y extendido enseguida al resto de Europa da, por otra parte, un gran impulso a la cuentística, que contiene asimismo muestras de las varias manifestaciones románticas. Es por lo que encontraremos cuentos en verso, de tipo dramático y sentimental, cuentos fantásticos, como los de Hoffmann, o ese nuevo tipo de cuento pasional de fondo histórico o exótico de Merimée, Stendhal, etc.<sup>238</sup>

El poema en prosa, que se confunde a veces con el cuento, nos viene del romanticismo. Ejemplos como la leyenda y la balada eran poemas en prosa. Es el caso de las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer, los breves relatos en prosa de Rubén Darío, etc. Rasgos característicos del poema en prosa pueden ser el ritmo, la

---

<sup>236</sup> Ver, Prólogo a sus *Cuentos completos*, 1907.

<sup>237</sup> Menéndez Pidal, Ramón, *Antología de cuentos de la literatura universal*, ob. cit., pág. 578.

<sup>238</sup> *Idem*, pág. 578.

sonoridad, la transposición musical como parte de los objetivos de dicha narración. El cuento era en esta época como el género en que se podía juntar el verso y la prosa y el resultado se consideraba una escritura artística. De hecho, el escritor de cuentos es un poeta, asegura Anderson Imbert<sup>239</sup>, en el sentido de que es un creador y, de alguna manera, asimila el cuento a un poema con una unidad indivisible que no se deja separar en fondo y forma.

La diferencia entre cuento y poema en prosa, según Mariano Baquero Goyanes, consiste en lo siguiente:

“Cuando podemos resumir el asunto, el contenido de un relato breve en prosa (cuando podamos contarlo) es que, indudablemente, estamos ante un cuento. Cuando no sea posible o, por lo menos, no resulte fácil tal experiencia, puede suponerse que lo que tenemos delante es un poema en prosa.”<sup>240</sup>

En el mismo sentido abunda Irene Andrés Suárez para quien pese a la aparente similitud externa entre el cuento poético – a menudo brevísimo – y el poema en prosa, la finalidad de ambos es distinta:

“La del cuento, cualquiera que sea su extensión, es contar; la del poema, aunque utilice como cauce expresivo la prosa, cantar.”<sup>241</sup>

En su búsqueda de una verdadera definición del cuento, la escritora suiza Erna Brandenberger dirigió una carta a varios escritores de cuentos que le dieron su visión sobre el género. Entre ellos, Francisco Ayala apunta que:

“El cuento propiamente dicho podría considerarse como manifestación arcaizante del poetizar, como forma de interpretación y revelación del misterio, anterior a toda literatura. Y en cuanto género literario, si ha de merecer que se lo tenga por tal, mantendrá en alguna medida ese elemento enigmático que enseguida se advierte en los relatos del folklore.

---

<sup>239</sup> No nos parece adecuado asimilar los dos géneros en uno sólo como lo hace Enrique Anderson Imbert. Basándonos en la concepción de Mariano Baquero Goyanes de que el asunto de un cuento se puede resumir o narrarse con otras palabras y, en cambio, un poema por la exigencia de la forma, no se puede someter a dichos ejercicios, no podemos aceptar esa identificación.

<sup>240</sup> Baquero Goyanes, Mariano, *Qué es la novela: Qué es el cuento*, ob. cit., pág. 126.

<sup>241</sup> Andrés-Suárez, Irene, *La novela y el cuento frente a frente*, ob. cit., pág. 20.

Sólo cuando nos encontramos ante una estructura verbal organizada en función del núcleo, cuyo sentido apunta hacia el misterio, reconocemos la presencia de un verdadero cuento.”<sup>242</sup>

Para Francisco García Pavón,

“Toda definición de cuento que exceda el decir que es una narración breve, sólo puede enriquecerse con los atributos peculiares del autor que lo cultiva. Lo que el cuento haya de tener de épico, de lírico o dramático; de caracterización de personajes, ambientes, paisaje o humor, pertenece a la secreta e inequívoca ‘minerva’ de cada escritor verdadero y del tono y complejión que pida el tema tratado...”<sup>243</sup>

Entre los escritores de cuentos románticos – y puede decirse que en esta época la mayor parte de los grandes literatos se sintieron atraídos por este género –, se inicia la corriente realista y nace también el costumbrismo; ambos habrían de triunfar ampliamente poco después.

Los artículos de costumbres se diferencian de los cuentos por el contenido temático al que aquellos aluden pues se trata de la descripción detallista de costumbres y determinados ambientes así como de tipos de personajes. En cambio, la primera expresión del cuento en el siglo XIX cultivado por Clarín, por Chejov, Maupassant, etc., es fundamentalmente argumento. Más que ningún otro aspecto, desarrolla con intensidad su breve trama, en donde busca la fuerza y eficacia estética. Cuando el cuento se carga de elementos descriptivos, de notas satíricas, suele acercarse a la forma propia del artículo de costumbres.<sup>244</sup>

En cuanto a la relación del cuento con la novela corta, preferimos la definición de Mariano Baquero Goyanes que va más allá de la consideración de la extensión y de la asimilación de cuento con el sentido italiano de *novela* o francés de *nouvelle*. Este autor opta por la denominación *cuento largo* porque se trata efectivamente del género cuento que por un asunto determinado pide una extensión superior a la de los cuentos habituales. No se alarga en descripciones prescindibles o en personajes

---

<sup>242</sup> Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, Madrid, Editorial Nacional, 1973, pág. 130.

<sup>243</sup> *Idem*, pág. 135.

<sup>244</sup> Baquero Goyanes, Mariano, *Qué es la novela: Qué es el cuento*, ob. cit., pág. 124.

secundarios que alejan de la “única vibración emocional”, sino que es el tema mismo el que necesita expresarse con más palabras. El cuento “El tiempo” de Ana María Matute, los cuentos de la recopilación *La llamada* de Carmen Laforet, entran en esta denominación de cuento largo.

Así pues, el cuento se diferencia de la novela<sup>245</sup> y novela corta no en la dimensión, sino en el asunto, que no puede ser adaptado por igual a un género que a otro. La fuerza emocional y estética de un cuento no se encuentra en la novela, en cuyo amplio desarrollo se puede distraer el lector de vez en cuando del tema.

Hay que tener en cuenta otro aspecto importante que diferencia la novela del cuento y es la relevancia dada al personaje que en la novela forma parte de los componentes esenciales para que el lector vaya siguiendo su proceso de evolución o transformación de capítulo en capítulo hasta el desenlace final. En el cuento dijimos que ningún aspecto, incluso los personajes, cobra valor independiente, todo entra en el desarrollo de la única trama.

Para terminar, transcribimos dos definiciones del cuento como género literario: la aportada por Mariano Baquero Goyanes y la propuesta por Enrique Anderson Imbert. Ambas nos parecen acertadas y complementarias y llamamos la atención sobre ellas antes de entrar en los detalles de la estructura del género:

“El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata pues de un género intermediario entre poesía y novela, apesador de un matiz semi-poético, semi-novelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento.”<sup>246</sup>

“El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceder 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 entretejidos en una

---

<sup>245</sup> Para más detalles sobre estas diferencias ver: Adler, Alfred, *El sentido de la vida*, ob. cit., págs. 242-243; Álvarez Palacios, Fernando, *Novela y cultura española de posguerra*, ob. cit., págs. 9-10.

<sup>246</sup> Baquero Goyanes, Mariano, *Qué es la novela: Qué es el cuento*, ob. cit., pág. 139.

trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio.”<sup>247</sup>

Podemos esquematizar estas dos definiciones de la forma siguiente:

<b>DEFINICIÓN DEL GÉNERO CUENTO</b>		
	<b>MARIANO BAQUERO GOYANES</b>	<b>ENRIQUE ANDERSON IMBERT</b>
<b>IDENTIDAD:</b> características- peculiaridades	Género literario	Texto en prosa Suceso real como base Desarrollo imaginativo Narrador individual
<b>FUNCIÓN</b>	Expresión de una emoción	Estética satisfactoria
<b>ESTRUCTURA</b>	Forma narrativa	Narración breve Trama tejida de acontecimientos Tensión-distensión-suspense- desenlace
<b>ANALOGÍAS</b>	Poesía Novela	Acontecimiento real

Así esquematizado nos damos cuenta de que la definición de Enrique Anderson Imbert resulta más completa en la medida en que nos da más detalles sobre aquello a lo que nos debemos atener en cuanto al contenido<sup>248</sup> del género. La

<sup>247</sup> Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, ob. cit., pág. 40.

Además de estas dos definiciones añadimos la no menos importante transmitida por José Luis Martín Nogales según un comentario de Perera San Martín: “El vocabulario metafísico y la retórica metonímica encubren/descubren la imposibilidad de definir el objeto *cuento*; recubren de oropelos vistosos la única definición posible, desde una perspectiva general, que pasaría por una perogrullada: “un cuento es un cuento”. Martín Nogales, José Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, ob. cit., pág. 47.

<sup>248</sup> El desarrollo imaginativo es fundamental en el cuento. Estudiaremos las imágenes en el análisis de los cuentos, no obstante, adelantamos el parecer de Gilbert Durand sobre ello: “El símbolo como signo remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación... Finalmente, la mayoría de los cuentos – que son juegos de imaginación – transmiten un simbolismo secularizado en el que se profanan mitos muy

definición de Mariano Baquero Goyanes es mucho más técnica porque presta una mayor atención a la forma exterior – menos a la función emotiva – y a la relación del cuento con otros géneros.

Erna Brandenberger<sup>249</sup> encontró en algunos cuentos literarios de España posibles casos de formas tradicionales casi puras. Ofrecemos algunos ejemplos de ellos como muestra de la evidencia de que el cuento moderno tiene un carácter mixto:

- Cuentos de hadas: “La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro”, de Max Aub.
- Leyenda: *Marcelino, pan y vino*, de José María Sánchez-Silva.
- Saga: “El cetro”, de Ramón J. Sender.
- Parábola: “Pequeña parábola de ‘Chindo’, perro de ciego”, de Camilo José Cela.
- Alegoría: “Por ejemplo, doscientas”, de Felix Grande.
- Fábula: “Fausto”, de Ana Maria Matute.
- Historia de Almanaque: “El ladrón”, de Ricardo Doménech.
- Anécdota: “La barba del capitán”, de Francisco Ayala.
- Chiste: “Maese Zaragosí y Aldecoa su huésped”, de Ignacio Aldecoa.

Por lo que concluye la autora: “El cuento literario es lo que cada autor hace de él.”

### **III. 1.3. Estructuras del “cuento”**

Nos parece que en el relato cuentístico caracterizado por la brevedad, cabe una única estructura bidimensional constituida por el contenido temático (o acción de los personajes, contenido de la trama o historia, etc.) y la técnica narrativa (o forma de desarrollar la trama y el estilo).

---

antiguos.” Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1971, pág. 21.

<sup>249</sup> Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, ob. cit., pág. 208.

### III. 1.3.1. Contenido temático o acción del cuento

Cabe recordar antes de entrar en los detalles de esta parte de la estructura del cuento que, en este género, lo esencial es el tema, la acción desarrollada. La forma, sea cual sea su relevancia estética, está al servicio de este tema dado:

“En el cuento los tres tiempos o momentos de las viejas preceptivas – exposición, nudo, desenlace – están tan apretados que casi son uno solo. El asunto, la situación, el tema ha de ser sencillo y apasionante a la vez.”<sup>250</sup>

Dentro de la estructura del cuento, es la brevedad su característica más sobresaliente. Un cuento es, ante todo, una narración breve. Como si no fuera evidente, algunos insisten en que la brevedad se refiere a que se pueda leer en menos de una hora.<sup>251</sup> La brevedad es, entonces, un elemento directamente relacionado con el tiempo y el espacio del cuento que necesitan ser condensados por medio de la capacidad artística del autor. En ello reside la belleza del cuento y la expresión de la “vibración emocional única”. El escritor de cuentos siente el límite impuesto por el tiempo y el espacio y cualquiera que sea la amplitud del tiempo de un asunto determinado, le corresponde al autor incluirlo en la narración de forma breve. Por ejemplo, un asunto puede ocupar muchos años en el tiempo real y ser narrado en una página o, por el contrario, la misma página puede narrar un solo día de tiempo real. Para Mariano Baquero Goyanes,

“Al igual que ocurre en la novela, en el cuento cabe la mayor libertad y elasticidad en lo que se refiere a efectos de amplificación o reducción temporal, siempre supondrá, no obstante, un elemento decisivo y diferenciador la cuestión de límites: los impuestos por sus reducidas dimensiones. Pero justamente en esos límites está la fuerza, la potencia estética y emocional del

---

<sup>250</sup> Baquero Goyanes, Mariano, *Qué es la novela: Qué es el cuento*, ob. cit., pág. 135.

<sup>251</sup> Menton, Seymour, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pág. 8. En el prólogo el autor proporciona la siguiente definición del cuento: “El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto.”

cuento, como la del soneto reside en la frontera marcada por sus solos catorce versos.”<sup>252</sup>

Para Enrique Anderson Imbert<sup>253</sup>, fue Edgar Allan Poe quien mejor explicó el valor de la brevedad en toda narración. El cuento, gracias a su brevedad, permite que el escritor de cuentos, libre de interferencias e interrupciones, domine durante menos de una hora el arte de producir un efecto único. Según él, desde el inicio del cuento se debe notar la tensión hacia ese efecto único como finalidad. Esta actitud nos enseña que antes de ponerse a escribir, el escritor de cuentos ya sabe a dónde quiere llegar y lo deja entrever.

Una de las funciones de la concentración es la unidad y originalidad en el arte de sugerir e intensificar el significado de todos los incidentes del cuento.

Para este autor es importante resaltar el hecho de que la brevedad del cuento en relación con la expresión antropológica de una vivencia es el mejor medio de comunicación artística que corresponde a la psicología humana:

“La literatura es siempre expresión de la vida pero, dentro del género narrativo, el cuento es el que más cerca está de la espontaneidad de la vida. Tanto es así que la descripción que biólogos y filósofos hacen de los actos vitales – descarga de energía, fase de desarrollo, punto de consumación – se parece mucho a la descripción retórica del relato: principio, medio, fin. La fuerza del cuento está en que tiene la forma de los impulsos de la vida.”<sup>254</sup>

La acción es el elemento que atraviesa la totalidad del cuento. Los sucesos que se cuentan están dispuestos en un determinado orden temporal, también al servicio de la brevedad. Esta organización tiene el objetivo de mantener al lector a la expectativa, en suspense por lo que pueda suceder. El lector lo experimenta en dos tiempos: el presente, en el que aguarda el momento de la sorpresa que será un breve tiempo de transición hacia la llegada del tiempo futuro esperado que, evidentemente, se vuelve presente en cuanto llega. Lo interesante son esos momentos de sucesión cronológica de los hechos que aproximan el efecto final. Anderson Imbert muestra la diferencia

---

<sup>252</sup> Baquero Goyanes, Mariano, *Qué es la novela: Qué es el cuento*, ob. cit., pág. 149.

<sup>253</sup> Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, ob. cit., pág. 22.

<sup>254</sup> *Idem*, pág. 22.

establecida por Edward Morgan Forster entre la acción y la trama. Por nuestra parte, los daremos un tratamiento similar puesto que ambos se refieren a la historia, a los acontecimientos del cuento. Frente a ello encontramos la forma de narrarlos de la que nos ocuparemos en el apartado siguiente. Él mismo autor parece darnos la razón al señalar: “Llamo *acción* a todo lo que ocurre en un cuento, y *trama* a eso mismo.”<sup>255</sup> La trama tiene como función la organización de los hilos de la acción para formar un conjunto artístico.<sup>256</sup>

Por otra parte, dentro de la trama no puede faltar la estructura tradicional de principio, medio y fin en el cuento aunque estas etapas no sean siempre discernibles en todos los cuentos.

### III. 1.3.2. Técnica del cuento: la forma narrativa

Queda dicho que en un cuento los rasgos formales están al servicio del tema. Toda clase de recurso estilístico: descripción, enumeración, analepsis, prolepsis, anáfora, diálogos, etc., debe incorporarse en la trama de la argumentación del cuento.

En la técnica de algunos cuentos, puede que incluso los personajes no tengan fuerza y que todo se concentre en la acción. Enrique Anderson Imbert insiste en ello en términos de acentuación de la singularidad de la aventura más que en el carácter del sujeto de la aventura:

“El lector de un cuento literario, igual que el oyente de un cuento oral, no quiere descripciones ni comentarios sobre lo que siente y piensa el protagonista. Quiere enterarse de lo sucedido, y de una sola vez. La breve unidad de un cuento consiste en que los hilos de acción narrada se urden en una trama; y todas las tramas pueden reducirse a un número limitado de conflictos. Ciertos estudios han confeccionado listas con un número fijo de

---

<sup>255</sup> Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, ob. cit., pág. 92.

<sup>256</sup> Podemos citar algunos de estos procedimientos de que se sirve la trama como instrumento para el tejido, tomados del glosario de Enrique Anderson Imbert:

“Principio, Acción envolvente, Acción antecedente, Exposición, Escena, Retrospección, Prefiguración, Incidente y episodio, Repetición, Suspensión, Ocultamientos, Simulaciones, Casualidades, Complicaciones, Iluminaciones, Culminaciones, Despistes, Desenlace, Clímax y anticlímax (entre la crisis y el desenlace se produce el clímax, que es el grado de más intensidad sentimental. Cuando la crisis y el desenlace se juntan o coinciden, el clímax viene a coronarlos. No siempre el cuento termina en este punto culminante: acontecimientos insignificantes continúan innecesariamente la acción principal o la contrarrestan. Entonces se dice que el cuento termina con anticlímax)”. *Idem*, pág. 102.

tramas. Yo las reduciría a una: la de la voluntad que choca con algo que le resiste. Dije: en el plano de la vida el impulso psicológico de una persona que en una conversación se dispone a narrar es breve; y en el plano de la literatura es breve el impulso de narrar del escritor de cuentos. Ahora agrego: breve también es el impulso vital de los personajes de su narración. Un personaje es una voluntad que encuentra resistencias. Todas las tramas narrativas se reducen a esa voluntad que se lanza de un punto para llegar a otro.”<sup>257</sup>

Una de las actitudes del escritor de cuentos es que en la técnica ha de tener en cuenta, en parte, al lector. Sin el lector el cuento quedaría incompleto en sus funciones. Por eso Anderson Imbert nos dice que en el cuento el narrador ficticio se confunde con el lector real porque el mismo narrador es un lector ficticio. El primer paso en la lectura y análisis de un cuento es la consideración única de lo que se encuentra dentro del cuento, es decir, toda la trama imaginaria con sus tiempos y espacios propios. Los elementos exteriores como el escritor o narrador real, incluso el contexto, vienen en segundo lugar. Estos rasgos exteriores<sup>258</sup>, sin embargo, se reflejan de alguna forma dentro del cuento y representan la fuente de la variedad de asuntos que pueden tener los innumerables cuentos que existen.

Hace falta resaltar en la estructura del cuento la función importantísima del narrador, como ya dijimos. Por ser el delegado del escritor real o su doble en el cuento, sobre él se apoya toda técnica y toda acción de los personajes. El narrador lleva consigo las ideas que el autor tiene de la vida real y con ellas da sentido a la imaginación de la que se sirve para tejer la trama de las acciones de los diferentes personajes. En ello estriba su talento artístico. Estas son, en palabras de Enrique Anderson Imbert, las ideas para una interpretación poética del sentido de la vida humana.

### **III. 2. El tiempo en el cuento**

Nuestro estudio gira en torno al tiempo y es natural que dentro del género cuento podamos sacar la realidad de un estudio humanístico que se topa con el

---

<sup>257</sup> Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, ob. cit., pág. 25.

<sup>258</sup> La personalidad individual del escritor, su cultura, sus normas, sentimientos, intenciones, tonos, estilos, técnicas; en pocas palabras, la suma de sus preferencias más o menos conscientes.

problema omnipresente del tiempo. Puesto que en el hombre es evidente el proceso de la vida, su conciencia entiende la realidad también como proceso. Su naturaleza es temporal y la cultura que crea – lenguaje, mito, historia, filosofía, ciencia, arte – se desenvuelve en el tiempo.<sup>259</sup> Intentaremos ver cómo la temporalidad humana deja su impronta en el cuento a través de las funciones emocional y estética de éste.

En su origen, el cuento fue una digresión dentro de una conversación o dentro de una narración larga como la novela, para provocar un descanso divertido y sorprendente para el oyente o el lector.<sup>260</sup> El componente de la diversión puede estar en el contenido, es decir, en la intensidad de la acción imaginaria. Tengamos presente que tanto en la lectura como en la elaboración del cuento nos situamos en un mundo imaginario. Y para entrar en él, nos dice Fernando Lázaro Carreter, el escritor y nosotros, sus acompañantes, hemos de convertirnos también en seres imaginarios. Ni el poeta, en su texto, es el hombre que es cuando no escribe, ni el lector es el hombre o la mujer que es cuando no lo lee.<sup>261</sup>

### **III. 2. 1. La función antropológica de la expresión temporal del cuento**

“Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión, no hay relato.”<sup>262</sup>

De acuerdo con este pensamiento de Claude Brémond, justificamos la denominación “temporalidad humana” en este apartado, como una función importante en el cuento, pues sin un proyecto humano concreto del escritor, sea estético o de otra índole, los acontecimientos no adquieren sentido ninguno. En este procedimiento, el hombre ha de ser tomado no sólo en su individualidad sino, también, integrado en una sociedad concreta. Este aspecto social tratado ya en el capítulo anterior se vislumbra en éste y, Heinrich Lausberg lo toma muy en consideración cuando afirma que,

---

<sup>259</sup> Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, ob. cit., pág. 180.

<sup>260</sup> La expresión “Mise en abyme” de André Gide (*Journal*, 1893) se refiere a las narraciones cortas que se integran en un conjunto y que tienen el papel al que nos referimos. Es de alguna forma una imagen que, dentro de una obra, refleja en miniatura la obra misma.

<sup>261</sup> Lázaro Carreter, Fernando, *De poética y poéticas*, ob. cit., pág. 39.

<sup>262</sup> Brémond, Claude, “La lógica de los posibles narrativos”, en, Barthes, Roland... *et al*, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pág. 90.

“El contorno social constituye el objeto mimético más rico en contenidos (pues abarca la esfera humana individual y la esfera extrahumana en su relación con el hombre (...)) La poesía es un hecho social cuyo tratamiento científico conforme a puntos de vista sociológicos está plenamente justificado: la poética constituye una parte de la sociología.”<sup>263</sup>

La noción de función<sup>264</sup> antropomórfica se refiere a los actos de los personajes y su significación en el desarrollo de la trama. Esta categoría de función es indispensable en la estructura del texto narrativo.

En su intento de solucionar la dificultad que descubre en la distinción entre secuencia<sup>265</sup> y consecuencia, o entre el tiempo y la lógica en la sintaxis funcional a través de la pregunta: ¿hay detrás del tiempo del relato una lógica intemporal?, Roland Barthes acude a Vladimir Propp,

“Cuyos análisis, como se sabe, han abierto el camino a los estudios actuales defiende absolutamente la irreductibilidad del orden cronológico: el tiempo es, a sus ojos, lo real y, por esta razón, parece necesario arraigar el cuento en el tiempo.”<sup>266</sup>

Pero no podemos, como pretende este autor, encerrar las funciones en una sucesión cronológica y, menos aún, reducirlas a un número determinado, pues lo

---

<sup>263</sup> Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, ob. cit., Vol.I, pág. 450.

<sup>264</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración II.*, ob. cit., pág. 427. El autor nos transmite otra forma de explicar la función en la concepción de Vladimir Propp que viene a ser lo mismo que exponemos: “La morfología de Propp se caracteriza esencialmente por la primacía dada a las *funciones* sobre los personajes. Por función entiende el autor segmentos de acción; más exactamente, abstracciones de acción, tales como lejanía, interdicción, transgresión, interrogación, información, engaño, complicidad, por no citar más que las siete funciones de partida; estas funciones reaparecen de modo idéntico en todos los cuentos, bajo innumerables formas concretas, y pueden definirse independientemente de los personajes que realizan estas acciones.”

<sup>265</sup> Barthes, Roland... *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, ob. cit., pág. 25: El autor transmite una definición de “secuencia”: “Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuencia. Para tomar un ejemplo intencionalmente fútil, pedir una consumición, recibirla, consumirla, pagarla: estas diferentes funciones constituyen una secuencia evidentemente cerrada, pues no es posible hacer preceder el pedido o hacer seguir el pago sin salir del conjunto homogéneo “Consumición”. La secuencia es, en efecto, siempre nombrable.”

<sup>266</sup> *Idem*, pág. 23.

propio de la trama es la libertad de llegar a un tejido de creación original. Por eso todos los cuentos no pueden reducirse a uno sólo en cuanto a sus funciones.<sup>267</sup>

Hemos visto que el narrador ficticio dentro del cuento es el doble del escritor real en carne y hueso, el cual no se desprende de su realidad humana a la hora de crear una obra artística sino que se abre a otras perspectivas. Dicho de otra manera y, en realidad, su condición humana es la fuente de todas las acciones que emprende.<sup>268</sup> De esta manera, cualquier asunto humano es digno de ser tema de una narración y no existe ningún límite a esta libertad de elección del escritor. Lo que quiere éste es crear un mundo propio con características particulares más allá del mundo natural. Para este fin el autor usará tanto de sus facultades físicas cuanto de las mentales. Es de subrayar el papel de su sensibilidad psicológica. En el momento de la creación estética, la pura realidad física se supera, el autor hasta puede intentar desprenderse de ella – siempre en apariencia – para entrar de lleno en el mundo de la imaginación. El componente al que se presta más atención en este momento es el tiempo que, por un lado (el de la realidad humana) se detiene y por otro (el de la ficción), transcurre. Es precisamente en este último en que nos proponemos ahondar.

En el caso del cuento, la selección del contenido del tiempo así como su expresión se hace según criterios estéticos. Es Enrique Anderson Imbert quien nos explica la manera y la finalidad con que nacieron los cuentos en la tradición y lo fundamenta estrictamente en el tiempo:

“Pensemos ahora en el móvil psicológico que lleva a un hombre o a una mujer a intervenir en una conversación para contar algo. Esa persona está viviendo normalmente, en un presente abierto al porvenir. De súbito un incentivo cualquiera le despierta un recuerdo o las ganas de inventar una aventura. Su vida, abierta al porvenir, ha entrado en momentánea clausura: ahora esa persona se prepara para referirnos un lance, real o imaginario, que

---

<sup>267</sup> Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, ob. cit., pág. 450: “Según Jakobson, cada uno de los elementos que intervienen en el proceso comunicativo determina una función diferente del lenguaje. Aunque todas las funciones se dan en un acto de comunicación, ninguna tiene el monopolio, pero sí se establece un orden jerárquico, es decir, siempre hay una que predomina, y ese predominio depende de la orientación que se le da al mensaje.”

<sup>268</sup> También Francisco Ayala escribe sobre la implicación del autor en la obra: “el escritor que produce una obra poética transfiriendo a ella algo de su individualidad esencial, queda por ese acto desdoblado en dos: un autor que se incluye dentro del marco de su obra, y el hombre contingente que se ha quedado fuera para desintegrarse en el incesante fluir del tiempo.” Ayala, Francisco, *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Madrid, Cuadernos Taurus, 1970, pág. 30.

transcurrió en un tiempo pretérito. No es un charlatán. Aunque lo fuera no podría abusar... Esa persona, de quien hemos dicho que estimulada por algo en el curso de una conversación se preparó para recordar o inventar una aventura, acata las buenas costumbres y se limita a contar una anécdota, un caso, una leyenda, un mito, un chiste, en fin, una acción breve.”<sup>269</sup>

Se trata de un estado presente abierto al porvenir y dentro de este presente surge un recuerdo que, por esencia, es un pasado traído al presente, una acción pretérita de la que nos vamos enterando acontecimiento tras acontecimiento, alimentada por las ganas de inventar referidas a un futuro inmediato y, todo en un solo espacio temporal cerrado, el del cuento. La brevedad del cuento queda justificada por tratarse de una divagación dentro de una conversación o de una narración a sabiendas de que la atención del que escucha o lee es también, limitada en el tiempo. Se ve que los personajes y el lector de un cuento viven orientados hacia el futuro, un futuro que no pertenece al narrador que repite una historia pasada. El narrador es el único que conoce toda la trama y en este sentido se puede fácilmente identificar con el autor del texto con todas sus circunstancias aunque reelaboradas.

Por otro lado, el contenido del cuento tiene como objetivo divertir, entretener y gozar de la belleza, como ejercicios que forman parte de las necesidades vitales del ser humano.<sup>270</sup>

Cuando un autor se propone la creación de un cuento, la intuición es una facultad psicológica de la que debe usar al igual que el poeta que compone versos. Nos parece que el cuento es fruto de un proceso de meditación interior, va de dentro hacia fuera – hacia una nueva realidad – en una sucesión de tiempo y de imágenes. El cuento es una expresión del tiempo psicológico del escritor, y para su interpretación resulta imprescindible acometerlo. En palabras de Enrique Anderson Imbert:

“En la producción y en el consumo de un cuento los ojos físicos no operan. Están como ciegos: vidente, en cambio, es la conciencia, que se desenvuelve en el tiempo. El cuento no está controlado por un órgano óptico

---

<sup>269</sup> Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, ob. cit., pág. 24.

<sup>270</sup> *Idem*, pág. 26. El autor releva algunas funciones psicológicas del ser humano que se hacen visibles durante la lectura o escucha de un cuento. Estas se refieren al interés, la atención, la curiosidad, la duda, la impaciencia, la corazonada, la expectativa, la imaginación, la memoria, la simpatía, la antipatía, el deseo, el temor, el espíritu de contradicción, la travesura, la satisfacción, el placer, la sorpresa, etc. En cada cuento estas funciones psicológicas actúan de modo particular.

sino por una mente. Ya advertimos de que la acción de un cuento es tiempo objetivado, no un objeto espacial.”<sup>271</sup>

Esta situación engendra sin duda la dificultad de interpretación del cuento en el que domina la subjetividad. Y el efecto final sorprendente deriva de la misma, en gran medida.

La parte de “autocontemplación” del escritor de cuentos como dice Enrique Anderson Imbert es, en efecto, una objetivación de su propia subjetividad que consiste en trasladar experiencias y sentimientos de la vida real al “reino de la fantasía”:

“En el mirarse vivir aumenta la distancia entre el sentimiento espontáneo y el sentimiento configurado, la agitación se tranquiliza y la temperatura del arte es más fría que la de la vida. El cuento, una vez concebido y escrito, es una emoción que vivió, murió y, por obra y gracia del espíritu evocador, resucitó transmutada en belleza.”<sup>272</sup>

Así pues, los temas que sirven de argumentos a los cuentos suelen ser meros pretextos en la pluma del escritor para ensayar una forma posible de comprensión de los problemas fundamentales que siempre han preocupado al ser humano y que siempre le atraen. Trata, por otra parte, de plasmar en el cuento un aspecto determinado de la cultura como una manifestación simbólica de una duración temporal del hombre. Y dentro de las diferentes formas de expresar las actividades culturales, la literatura se ha especializado siempre en analizar la temporalidad humana. Las ficciones literarias expresan la plenitud de nuestra vida interior, es decir, nuestro tiempo vivido. El cuento en particular quiere dedicar más atención al tiempo personal vivido por el escritor de cuentos y experimentado por el lector. Consideramos muy acertada a este respecto la aseveración de Wolfgang Raible:

“Un texto narrativo es en relación con el original – existente o ficticio – al que se refiere, un modelo, una abreviatura en la que, en palabras de Musil, la «multiplicidad sobrecogedora de la vida» se reduce, según el principio de la

---

<sup>271</sup> Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, ob. cit., pág. 51.

<sup>272</sup> *Idem*, pág. 29.

secuencia cronológica – y omitiendo cantidades ingentes de informaciones posibles –, a un mundo más simple, más abarcable y por ende más fácil de concebir y dotado de sentido. El que puede narrar de este modo parte de su vida ha alcanzado un distanciamiento y ha reconocido un sentido.”<sup>273</sup>

El factor temporal es fundamental en la expresión de lo humano del cuento. Aunque está íntimamente ligado al espacio, el cuento sigue por obligación un determinado orden temporal.

Para Anderson Imbert, el cuento no está obligado a presentar una secuencia<sup>274</sup> de acontecimientos en una línea progresiva, pero cada unidad – parte, sección, párrafo – sigue ciertas convenciones de sucesión, no sólo en la sintaxis de las palabras, sino también en el arreglo de incidentes, sentimientos, pensamientos. Los saltos de la acción hacia adelante, hacia atrás, hacia los costados pueden producir en el lector la ilusión de una coexistencia espacial pero con saltos en el tiempo.<sup>275</sup>

El cuento, además, cobra sentido en el tiempo. Es una concentración de tiempo que se manifiesta una vez más, en la sucesión de sus palabras, en los personajes que expresan emociones, que recuerdan el pasado y se lanzan al futuro, en una historia relatada bajo la forma de una trama en un proceso mental-psicológico, etc.

El tiempo se puede plantear también en el cuento como un personaje más o una situación vital. En este caso, su análisis es más complejo porque apela sobre todo a una sensibilidad artística, que consiste en sacar las imágenes y metáforas representativas del tiempo y los sentimientos que provoca la contemplación de esta temporalidad, etc.

El carácter imaginativo llamado fantástico<sup>276</sup> por algunos autores, como Tzvetan Todorov, necesita ser estructurado en el cuento literario o en cualquier otra

---

<sup>273</sup> Todorov, Tzvetan, *et al*, *Teoría de los géneros literarios*, ob. cit., pág. 308.

<sup>274</sup> Bremond, Claude, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, D.L. 1973, pág. 130. Claude Brémond define la secuencia como una unidad compuesta por una serie elemental de tres términos que corresponden con los tres tiempos que marcan el desarrollo de un proceso: virtualidad, cumplimiento de la acción y final de éste.

<sup>275</sup> Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, ob. cit., pág. 181.

<sup>276</sup> García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, ob. cit., pág. 178. El autor subraya en su definición que, lo fantástico puro es un género evanescente, como el tiempo presente, mientras que lo misterioso (que nos devuelve a lo familiar) es como el pasado, y lo maravilloso (que presenta fenómenos desconocidos) es como el futuro.

Dentro del cuento literario la modalidad temática de mayor éxito ha sido la del cuento maravilloso (E. Carilla (libreta), desde Charles Perrault con sus *Cuentos del tiempo pasado*, *Cuentos de hadas para*

obra de esta naturaleza, alrededor de una actitud sosteniente hasta el final la incertidumbre del lector.

### III. 2. 2. La función estética de la expresión temporal del cuento

Esta función estética para nosotros, se refiere a la elaboración del tiempo de la historia en un relato que coloca los acontecimientos en un orden determinado. Este orden, contrariamente al del tiempo de la historia humana, que puede ser pluridimensional, sigue una línea recta previamente elegida por el narrador que rompe a menudo el orden de la historia por medio de una deformación estética.

La literatura es un arte del tiempo, no del espacio.<sup>277</sup> Pero dentro de la estética del cuento podemos encontrar analogías relacionadas con la pintura en tanto en cuanto las imágenes de las que se sirve el escritor de cuentos se pueden representar con facilidad bajo la forma de un cuadro pintado en la memoria. En el soporte textual propiamente dicho, los procedimientos gráficos pueden ser ilustraciones artísticas.<sup>278</sup> Por otra parte, cuando el cuento se coteja con el poema, se quiere traer hacia él uno de los contenidos típicos que es la musicalidad para reforzar la forma del tiempo vivido, sea por imitación o por alusión. En lo que se refiere a las unidades rítmicas en la prosa, nos referimos a la obra *Sobre el estilo* de Demetrio. Para él las unidades que crean ritmo en la prosa son los miembros, las frases y los períodos:

---

*adultos*, en los que se juega con lo maravilloso desde un punto de vista racional, hasta H. CH. Andersen y los hermanos Grimm (*Cuentos para los niños y para las familias*). En el siglo XIX domina el cuento realista – Maupassant, Daudet, Clarín – (M. Baquero Goyanes, 1949), junto a la modalidad del cuento de terror, cultivado por Edgar Allan Poe y E. T. A. Hoffman.

Recordamos también el cuento folklórico surgido de la tradición oral cuyas funciones analiza Vladimir Propp, (*Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1987, Séptima edición.) Esta forma se opone al cuento literario.

<sup>277</sup> Muchos críticos lo dicen sobre todo porque existe un tiempo de escritura posterior a un tiempo del pensamiento y de una historia determinada creada. Se ve la clara diferencia entre el arte del tiempo y los artes del espacio con la pintura, escultura, arquitectura, etc.

El espacio no es relevante en el estudio del cuento pues, Gérard Génette considera que la función descriptiva que es propia del espacio suspende el curso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio. Ver, Barthes, Roland... *et al.*, *Análisis estructural del relato*, ob. cit., pág. 201.

<sup>278</sup> Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, ob. cit., pág. 188: “Nos referimos a recursos tipográficos como letras de diferentes estilos y tamaños que pueden indicar, a guisa de símbolos pictóricos, los varios planos por donde corre la acción. Un tipo para el comentario, otro para el diálogo, otro para la descripción, otro para el protagonista, otro para el deuteragonista, otro para estados de ánimo, otro para un ritmo poemático, otro para la aventura. La narración no se interrumpiría, de manera que el espacio impreso tendría una función temporal.”

“Los miembros conceden reposo al que habla y al tema mismo; ponen límite en muchos lugares a lo que se dice, pues de otra manera el discurso sería largo e ilimitado y dejaría simplemente sin respiración al orador. Estos miembros quieren señalar el final de un pensamiento (...)

Una frase se define así: «Lo que es menor que un miembro» (...) De la unión de tales miembros y frases unos con otros se forman los llamados «períodos». Pues el período es la unión de miembros o frases diestramente dispuestos en relación con el pensamiento que ha de ser expresado.”<sup>279</sup>

Es difícil pretender un estudio global que aúne en un estilo común a todos los cuentos, pues cada uno es particular y el estilo es una intuición personal, no sólo de cada escritor, sino también, de cada cuento del mismo escritor. Las particularidades que analiza la estilística las encontraremos más bien en el estudio pormenorizado de las obras escogidas. Sin embargo, existe un procedimiento común en los criterios de elaboración estética que recogemos en el estudio de Enrique Anderson Imbert. Se trata de la selección, la elección de los temas, las estructuras y el estilo propiamente dicho. El resumen que proponemos explica la relación de estos criterios con el tiempo.

La selección del autor es un acto temporal en la medida en que es en su memoria donde va a recoger los datos de los argumentos que desarrolla. Sus recuerdos del tiempo pasado están en el campo de su consciencia y la selección también se hace a este nivel. Podemos decir que el tiempo está incluido en el tema y el tema en el tiempo. Si, por ejemplo, tomamos un tema determinado como el de la guerra civil española, este acontecimiento, por una parte, tiene contenidos temporales (que pueden ser, la duración del conflicto bélico, un período de escasez económica, de miedos, odio, etc.) y, por otra parte, es un acontecimiento que se sitúa en un momento determinado de la historia de la humanidad, y de España en particular.

Así que todos los temas de un cuento se refieren al tiempo, son acontecimientos que pertenecen a una determinada duración psicológica, histórica o generacional, sin estar encerrados en una época determinada. Además, el cuento no tiene una línea temporal única y fijada, pues puede ser actualizado en cualquier presente como todas las obras cuyos valores resisten el paso del tiempo. En este

---

<sup>279</sup> Demetrio, *Sobre el estilo* y Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979, págs. 27-31.

sentido podemos hablar de la intemporalidad del cuento, de su identidad permanente. Algunos elementos, según la poética de Antonio Machado presentada por Fernando Lázaro Carreter, – aplicados al poema pero que valen también para el cuento – ayudan a esta meta de eternización: se trata de aplicarlo al tiempo interior, psicológico, diverso del medido por el reloj, pero que se deben conjugar conjuntamente para que se produzca “una profunda impresión del tiempo.”<sup>280</sup> Antonio Machado es, sin duda, un poeta del tiempo y para él, la belleza y la estética de una obra residen en el tiempo, que es la manifestación de la vida del poeta:

“Esta identificación del tiempo con la vida aparece en pasajes de don Antonio como el siguiente: ¿Cantaría el poeta sin la angustia del tiempo, sin esa fatalidad de que las cosas no sean para nosotros, como para Dios, todas a la par (...)? En cuanto nuestra vida coincide con nuestra conciencia, es el tiempo la realidad última, rebelde al conjuro de la lógica, irreductible, inevitable, fatal.”<sup>281</sup>

En cuanto a la estructura, destaca la brevedad del tiempo narrado, el tiempo subjetivo del narrador con respecto al lector, la distribución de las acciones en un orden determinado sea por la cronología sea por la duración psicológica, para llegar a la creación del momento culminante y de la sorpresa final.

Dentro de la estructura temporal del cuento hace falta volver a destacar la organización en secuencia narrativa del texto que consiste, entre otros factores, en saber distinguir el modo de abrir y cerrar sucesos, distinguir el apartado del tiempo de la exposición y del clímax, etc. Se puede comprobar también, dentro de la secuencia narrativa, la distancia entre el tiempo en que vive el narrador y el tiempo de la acción que narra.

Por último, el estilo será el modo de comprender el lenguaje del narrador estéticamente elaborado dentro de un orden sintáctico y semántico. La ficción se encuentra en la versión verbal de la narración que recrea movimientos de simultaneidad, retrospectión y prospección. El estilo en su forma sintáctica abarca, por otra parte, la gramática de los tiempos verbales importantes en el estudio del tiempo porque,

---

<sup>280</sup> Lázaro Carreter, Fernando, *De poética y poéticas*, Madrid, ob. cit., pág.176.

<sup>281</sup> *Idem*, pág. 177.

“Si el verbo es un concepto mediante el cual pensamos la realidad es evidente que cuando decimos que es temporal no nos referimos al tiempo físico sino al tiempo psíquico de quien habla. El hablante asume una actitud ante la realidad; y el estudio de la temporalidad del verbo es en el fondo el estudio de la actitud del hablante.”<sup>282</sup>

Se trata de considerar aquí una estructura de duración percibida y vivida por un personaje concreto del cuento – más relevante en el narrador porque en los demás personajes se suele considerar principalmente la acción que ejecutan –muchas veces en relación con el presente de su consciencia que se dilata hacia el pasado y el futuro. Lo que Anderson Imbert llama “campo temporal” está en relación precisamente con el tiempo de la acción que, cuando es explícito se indica con fechas, cifras, adverbios o contextos. Pero, muchas veces, el tiempo de la acción es implícito, lo que abre más horizontes de interpretación de los tiempos verbales de acuerdo con las connotaciones de las lenguas particulares. Frecuentemente común a todas es la falta de coincidencia entre los tiempos verbales y el tiempo físico que podemos medir con calendarios y relojes. Es decir, la temporalidad que caracteriza la existencia humana expresada en el cuento por acontecimientos que se pueden situar en el pasado-presente-futuro, no corresponde a los tiempos del presente, pasado o futuro de la conjugación.

Weinrich<sup>283</sup> analiza cuentos en francés, italiano, inglés y castellano. Para apreciar su análisis, es necesario recordar que las gramáticas corrientes dicen que el perfecto simple (viví) se refiere a hechos ya ocurridos en el pasado y que el imperfecto (vivía) se refiere a hechos que están ocurriendo en el pasado. El imperfecto sería una especie de “presente en el pasado”; a veces indica un hecho como coincidiendo con otro. La gramática habla también de los modos de acción del verbo (aspectos): verbos perfectivos (cuya acción no es completa si no se termina: saltar, salir, nacer, morir) e imperfectivos (cuya acción se mantiene y no necesita terminar para ser completa: brillar, saber, oír, ver); verbos incoativos (son los que significan que la acción o estado comienza: amanecer, oscurecer); verbos frequentativos (que expresan una acción frecuente o habitual: tutear, cortejar) y

---

<sup>282</sup> Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, ob. cit., pág. 195.

<sup>283</sup> *Idem*, pág. 198.

verbos iterativos (que expresan una acción que se compone de movimientos repetidos: golpear, tartamudear).

Anderson Imbert inspirado en la concepción de Harald Weinrich<sup>284</sup> establece una serie de tiempos verbales correspondientes a los diferentes mundos del discurso y de la narración.

Lo visualizamos en el cuadro siguiente<sup>285</sup>:

<b>Mundo discursivo, comentado (trata de la realidad en que vivimos): tiempos existenciales</b>	<b>Mundo narrado: tiempos no existenciales (de la ficción)</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- vivo</li> <li>- he vivido</li> <li>- viviré</li> <li>- habré vivido</li> <li>- voy a vivir</li> <li>- acabo de vivir</li> <li>- estoy viviendo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- vivió</li> <li>- vivía</li> <li>- había vivido</li> <li>- hubo vivido</li> <li>- habría vivido</li> <li>- viviría</li> <li>- iba a vivir</li> <li>- acababa de vivir</li> <li>- estaba viviendo</li> </ul>

Esta clasificación no es inamovible porque los tiempos verbales tanto existenciales como no existenciales se entremezclan en un campo y otro. El presente que no aparece en el modo narrativo se encuentra perfectamente en cualquier narración bajo forma de presente histórico, por ejemplo. Lo mismo sucede con el imperfecto de cortesía que se emplea, entre otros, en el lenguaje coloquial. Nos dice el autor que,

“Estos tiempos entresacados de sus situaciones normales, son metáforas y tienen la propiedad fundamental de las metáforas, que es la de ser dos cosas a la vez.”<sup>286</sup>

<sup>284</sup> Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, ob. cit., pág. 198.

<sup>285</sup> *Idem*, pág. 197.

<sup>286</sup> *Idem*, pág. 197.

Lo relevante en el análisis es saber distinguir la diferencia entre el mundo comentado - la acción secundaria – y el mundo narrado – la acción principal – lo cual sólo es posible por medio de la observación del método del narrador.

A veces, los tiempos verbales nos pueden indicar la distancia entre el acto de narrar que Anderson Imbert llama “tiempo del narrador” y el “tiempo de la acción narrada”. Estos dos factores nos conducen a la existencia de cuatro tipos de narraciones posibles.<sup>287</sup> En el cuento, podemos hacer, al servicio del análisis, la diferencia entre el tiempo narrado (o de la acción narrada) que es el tiempo exterior en que transcurren los hechos presentados por la narración, y que evocan a menudo, hechos reales transcurridos en el mundo exterior a la narración, y el tiempo de la narración propiamente dicho que es el tiempo interior del texto, el del narrador tal como se presenta al lector, sin posibilidad de alteración:

“Podemos estudiar el tiempo en cada uno de esos dos niveles de abstracción. O sea, el tiempo de la acción y el tiempo de la narración. Ambos corren dentro del cuento y, por tanto, son igualmente ficticios. Nos consta que el tiempo de la narración es psíquico y fingimos que el tiempo de la acción es físico, aunque sabemos que es imposible medir esta acción con relojes y calendarios. Aceptemos por el momento, sin embargo, el juego de la ficción y digamos que hay cuentos en los que el tiempo de la acción y el tiempo de la narración corren parejos por la misma pista y hay otros cuentos en los que corren carreras separadas... Pero los hechos narrados (tiempo de la narración) y los hechos ocurridos (tiempo de la acción) rara vez coinciden.”<sup>288</sup>

La amplitud de la acción que abarca la libre elección del narrador, puede ser de corta o larga duración de cara al tiempo exterior y se temporaliza en el cuento con

---

<sup>287</sup> Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, ob. cit., pág. 201. Narración ulterior: los tiempos verbales del pasado indican que la narración es posterior a la acción. La distancia entre el presente del narrador y la acción pretérita puede estar determinada con fechas o no. Narración anterior: un cuento con tiempos verbales del futuro finge ser la profecía de una guerra. El lector sabe que se trata de una guerra pasada, perfectamente conocida en la historia, pero el efecto es como si la narración precediera a la acción. Narración simultánea: El presente de la narración es contemporáneo al presente de la acción. Se nota un efecto de inmediatez. Narración intercalada entre los momentos de la acción: como se narra desde situaciones heterogéneas la acción y la narración se entremezclan de modo que la segunda, por ejemplo, incide sobre la primera.

<sup>288</sup> *Idem*, pág. 204.

el recurso de la brevedad ya aludida que obliga al narrador a recurrir a un tiempo psicológico o a retrospectivas, anticipaciones o compresiones. Sea como sea, el orden es diferente, y el juego del narrador suele romper toda cronología relativa a los acontecimientos.

Paul Ricoeur piensa que el sistema de los tiempos verbales, por autónomo que sea con respecto al tiempo y a sus denominaciones corrientes, no rompe en todos los aspectos con la experiencia del tiempo. Procede de ella y a ella vuelve, y los signos de esta filiación y de este destino son indelebles en la distribución, tanto lineal como paradigmática.<sup>289</sup>

Por lo tanto, resulta innegable tomar en cuenta la presencia de los deícticos gramaticales de tiempo que arrojan luz al entendimiento de la temporalidad de la acción, y se indica con adverbios como “ahora”, “hoy”, “ayer”, “mañana”, “hace una semana”, etc... Este proceso, según Käte Hamburger, permite ampliar en ambas direcciones hasta el infinito el “*point origine*” del “ahora”.<sup>290</sup>

Hay quienes, como Claude Brémont, piensan que a pesar del carácter breve del cuento, existen siempre en él elementos contingentes, o sea, no estrictamente necesarios para la comprensión de la acción. Para él, hay que proceder a destacar el esquema esencial liberado de todo lo accesorio.<sup>291</sup> Sin embargo, está de acuerdo con la presencia en la narración de un tiempo de narración diferente del de la acción:

*“Il y a d’une part la narration, se développant dans le temps diégétique comme dans l’unique dimension de son être, et de l’autre une chaîne de relations achroniques, objet d’un discours qui n’a par lui-même aucun caractère narratif. Ce que nous nommerons proprement le récit figure rhétoriquement le non-récit, mais lui reste extérieur. Il ne saurait en aucun degré l’intégrer comme la structure ‘profonde’ dont il serait la manifestation ‘superficielle’.”*<sup>292</sup>

---

<sup>289</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración II.*, ob. cit., pág. 489.

<sup>290</sup> Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, ob. cit., pág. 118.

<sup>291</sup> Brémont, Claude, *Logique du récit*, ob. cit., pág. 51 : « *Un conte est un organisme vivant et, comme tel, est soumis pour vivre à de certaines conditions... Il est essentiellement constitué par un ensemble d’organes tels qu’il est impossible de toucher à l’un d’eux, et à un seul sans le tuer* ». *De plus, ce travail de réduction à l’essentiel peut s’opérer, selon Bédier, à partir de n’importe laquelle des versions du conte : il n’y a pas besoin d’en comparer beaucoup, une seule suffirait à la rigueur...* ».

<sup>292</sup> Greimas, Algirdas Julien, « Le modèle constitutionnel », en, Brémont, Claude *Logique du récit*, pág. 90.

El objeto de la narración no se puede limitar a las acciones en sí mismas. No se puede encontrar una estructura de acciones fuera del discurso que los narra. Se trata de considerar las acciones tal como las presenta la narración y no fuera de ella. Coincidimos de nuevo, en la interconexión entre lo que se narra y el modo de narrarlo.

Un elemento más cabe añadir, y es el tiempo referido, el de la vida real reflejada en el cuento, y que pertenece al tiempo de los acontecimientos.

### **III. 3. El Tiempo en el cuento español de posguerra**

Nos proponemos hacer en este apartado un breve recorrido del estado de la cuestión del cuento español en la primera – más brevemente – y, sobre todo, en la segunda década de la posguerra española. Nos encontramos, en opinión de muchos, con un género desatendido debido a que durante mucho tiempo la novela tuvo la hegemonía: gran consumo por parte de los editores, críticos y lectores. Pero, poco a poco, el cuento irá cobrando importancia hasta llegar a ser un género artístico independiente. Dos partes constituyen este subcapítulo, a saber, en primer lugar, la relación que existe entre el tiempo y los temas escogidos por los escritores de cuentos y, en segundo lugar, la técnica empleada en cuanto a la estructura estética y su relación con el tiempo como categoría narrativa.

#### **III. 3. 1. Relación entre tiempo y contenido temático**

##### **III. 3.1.1. Particularidad de los escritores de cuentos**

Puesto que la identidad de los escritores de cuentos impregna, de alguna manera, sus obras, nos parece importante situarlos en primer lugar en su contexto. En efecto, hay dos rostros en la práctica del género cuentístico en España: el que estará marcado por el acontecimiento del éxodo al final de la guerra y el de los escritores de cuentos que permanecieron en el país, ambos marcados en el ámbito literario por la censura. Sin embargo, son los escritores de la década de los cuarenta<sup>293</sup> quienes están

---

<sup>293</sup> La tesis doctoral de Joaquín Millán Jiménez dirigida por Santos Sanz Villanueva en 1991 y titulada *El cuento literario español 1939-1949* es, podríamos decir, un importante estudio que abre la investigación sobre el cuento literario de posguerra. Aunque no trate específicamente del componente

más afectados por dicha censura y exilio. Somos conscientes de la dificultad para delimitar con exactitud generacional a los escritores entre los que algunos publicaron cuentos durante las tres décadas siguientes a la guerra civil española. Santos Sanz Villanueva ha señalado que el periodo literario de la posguerra y la democracia hasta fin de siglo se percibe hoy, más como un continuo en el que hay mayor permeabilidad entre los diferentes segmentos temporales o décadas. No resultaría, por ello, conveniente establecer estrictas delimitaciones en compartimentos estancos.<sup>294</sup> A la luz de estas consideraciones, nos proponemos respetar la trayectoria de continuidad del cuento en la posguerra. Aunque la situación de exilio pueda influir en las obras, lo que afecta a todos es común en definitiva: el hecho de la guerra y sus posteriores consecuencias.

En su conjunto, los cuentos de los años cuarenta fueron desconocidos por la dispersa publicación en artículos de revistas y periódicos, pero su recopilación se ha efectuado en las últimas décadas bajo forma de antologías y libros de cuentos.

Recordamos por lo que respecta a la generación del medio siglo, que buena parte de sus miembros se han iniciado en la literatura con las formas breves del relato e, incluso, muchos lo han seguido cultivando mientras lo simultaneaban con sus novelas extensas. Algunos temas y algunas de las técnicas de los primeros cuentos constituyeron el anticipo de lo que abordarían los escritores más tarde en las novelas.

Entre los pioneros<sup>295</sup> y figuras más influyentes en el género cuentístico de esta generación, se ha insistido en señalar a Ignacio Aldecoa.<sup>296</sup> En efecto, el cuento se erige en la más certera expresión literaria del escritor y, el conjunto de su obra ofrece una interpretación del mundo que supera en extensión y riqueza la de sus novelas.<sup>297</sup>

---

temporal, sí nos ofrece sobre una situación global del género en este período. Ver: Millán Jiménez, Joaquín, *El cuento literario español 1939-1949*, Recurso electrónico Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2002.

<sup>294</sup> Díaz Navarro, Epitecto y González, José Ramón, *El cuento español en el siglo XX*, ob. cit., pág. 86.

<sup>295</sup> Medardo Fraile escribe: “Esa fue mi primera «campana» por el cuento, cuando los escribíamos, casi en solitario, García Pavón, Ana María Matute, Aldecoa y yo y algunos señores de más edad que nosotros...” Fraile, Medardo, “Los recuentos inútiles. Sobre el cuento español contemporáneo” en *Atlántida* 3, 1990, pág. 96.

<sup>296</sup> Martín Nogales, José Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, ob. cit., págs. 33-34. El autor describe la figura de Ignacio Aldecoa: “No sólo como aglutinante humano – era el punto de reunión de muchas conversaciones, el centro de conversación de muchas reuniones” (García Luengo Eusebio, art.) –, sino también en el aspecto narrativo”.

<sup>297</sup> Villanueva, Santos Sanz, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, ob. cit., pág. 803. El autor ofrece otros ejemplos de escritores que practicaron los dos géneros son: Fernández Santos, Ferrer Vidal, García Hortelano, los dos Goytisolo, Grosso, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Nieto, Sánchez Ferlosio, etc.

También según un estudio de Antonio Vilanova (Vilanova, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, ob. cit., pág. 186), Miguel Delibes cultivó los dos géneros con gran talento

Se le coloca entre los maestros más recientes del género en la generación con su obra *El corazón y otros frutos amargos*.

Mencionamos a continuación, a *Los niños tontos*, de Ana María Matute, o las *Historias de España*, de Camilo José Cela – ambos publicados en una serie esmerada, que la Editorial Arión dedica exclusivamente al género del “fragmento” con buena intuición del momento literario en que nos encontramos. También resalta Antonio Vilanova la figura de Jesús Fernández Santos que ganó el Premio de la Crítica al mejor libro de cuentos o narraciones cortas publicado en España durante aquel año 1958. Con esta obra en la que se recogen sus mejores producciones de narraciones breves que narran fragmentos de vida en las que el autor ha intentado captar la emoción y el sentimiento de unas cuantas situaciones humanas, apresadas en su instantaneidad en el devenir del tiempo.<sup>298</sup>

La práctica del cuento en esta época es realmente un hecho generacional, según Santos Sanz Villanueva<sup>299</sup> y, en este grupo, Medardo Fraile introduce también a Carmen Martín Gaité.<sup>300</sup> En cuanto a Carmen Laforet, a pesar de publicar cuentos en esta década, no continuó en esa tarea con una dedicación especial.

### III. 3. 1. 2. La intemporalidad en los escritores de cuentos

La intemporalidad de los cuentos y sus autores más representativos de la generación de los cincuenta, reside no en la ausencia de tiempo, como se podría fácilmente deducir de la intensidad y centralidad de la brevedad sino, más bien, en el hecho de que sus obras han resistido invulnerables con el paso del tiempo. Los escritores han sabido plasmar en sus cuentos lo universal en el hombre, lo imperecedero, lo intemporal, y han sabido también encontrar la forma capaz de transmitir la totalidad de su intuición. Los cuentos no se limitan únicamente al interés por el hombre español, sino también por el hombre en general, cualquiera que sea su

---

con el que narró en un momento concreto relaciones humanas atendiendo a la intuición psicológica y demás componentes del perfil humano.

<sup>298</sup> Vilanova, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, ob. cit., pág. 333.

<sup>299</sup> Villanueva, Santos Sanz, *Historia de la Literatura Española*, Literatura actual, Barcelona, Ariel, 1984, Vol. 6/2, págs. 34-35.

<sup>300</sup> *Cuento español de Posguerra*, Edición de Medardo Fraile, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 17: “Cuando mi grupo generacional – Ignacio Aldecoa, Josefina Rodríguez, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos, Alfonso Sastre..., empezaba a darse a conocer – mediada la década de 1940 –, la situación del cuento era ésta...”

procedencia, en palabras de Irene Andrés Suárez. Y lo que esta escritora dice de Medardo Fraile se puede aplicar a todos los escritores de cuentos consagrados a esa tarea en la época:

“Ni los problemas locales, regionales o nacionales sino los temas universales: la soledad, la incomunicación, la insatisfacción, etc. Y es precisamente por eso por lo que sus cuentos no han envejecido, contrariamente a lo que ocurre con la obra de otros escritores de su generación... Sus relatos son intemporales y universales porque, como dijimos al inicio, cristalizan lo imperecedero en el hombre.”<sup>301</sup>

El mismo autor lo confirma en su prólogo a *Cuentos de verdad*. En efecto, la vida de los cuentos es paralela a la de los seres humanos y tienen los mismos límites y las mismas fuerzas que cada existencia humana:

“Los cuentos se acercan hoy, más que a la ‘historia’ a la confianza fugaz angustiada o ilusionada, al ‘timo’ de la entrega, al ser del hombre, al último reducto humano de esperanza o protesta, a la euforia o frustración colectiva, al momento raro pero real, a la soledad pensante al servicio de todos. No ayudan a soñar sino a realizar. Puede que, para algunos, tengan mala cabeza. Pero buen corazón. Por eso quizá no acaban del todo; porque no acaban cuando acaba el cuento, sino cuando acaba el hombre.”<sup>302</sup>

### **III. 3.1.3. Cómo emergieron los escritores de cuentos en el género**

En un contexto de reciente posguerra el cuento ha llegado a recobrar vida no sin dificultades, por otro lado, las mismas relacionadas con dicho contexto teñido de un ambiente político y social no siempre favorable al desarrollo del arte. Para seguir escribiendo y publicando, la práctica del cuento llegó a ser la mejor solución por lo referente, sobre todo, a los medios económicos. Por ser corto, el cuento se podía publicar en revistas y periódicos por una parte y, por otra, su brevedad no era ningún inconveniente en la perfecta transmisión de los mensajes que los autores querían

---

<sup>301</sup> Andrés-Suárez, Irene, *La novela y el cuento frente a frente*, ob. cit., pág. 233.

<sup>302</sup> Fraile, Medardo, *Cuentos de verdad*, Madrid, Editorial Nacional, 1964, págs. XIII-XIV.

ofrecer al público lector. Pero hace falta precisar que muchos de estos lugares de publicación en aquel entonces no eran neutros sino propiedades de los distintos bandos políticos – republicanos y nacionalistas – y, los jóvenes, en un principio, publicaban según sus tendencias ideológicas. El contenido del cuento era como una noticia más entre las escasas que se publicaban en los diarios, y mostraban partes de la realidad – ocultada por la prensa oficial –, que se estaba viviendo, hasta tal punto que se confundían casi cuento y reportaje periodístico.<sup>303</sup>

Antes de que se produjera el florecimiento del género, los escritores afrontaron una crisis que, según Medardo Fraile se podría justificar de la siguiente manera:

“Pero creo que son Jorge Ferrer-Vidal y Víctor Alperi los que exponen con mayor acierto la situación del cuento. Para el primero, «nuestra sociedad sigue siendo en gran medida peligrosamente analfabeta, pues no existe analfabetismo más radical y empecinado que el de aquellos que saben leer y escribir.» El cuento «es aún para el noventa por ciento de los españoles cosa de niños.» «Perezosos son... nuestros analfabetos que saben leer y escribir. Y perezosos e inertes... son también aquellos que debieran guiar los gustos del ciudadano medio en materia literaria, es decir, editores y críticos: unos editores sin preparación ni inquietud cultural... y unos críticos a la violeta, inmersos en el magna viscoso de amiguismo, del dogmatismo irracional y de una fabulosa incultura, subyacente bajo el esnobismo de la peor índole, excepciones excluidas y sin distinción de ideología ni de sexo.»<sup>304</sup>

Algunos críticos consideraban claramente el cuento como un entrenamiento para la novela y, la noción de cuento literario no estaba del todo clara para los lectores. Es como si fuera despreciado por desconocido. Y como se ha visto, el desconocimiento del gran público era imputable a los grandes editores. La mayoría de los escritores de la generación del cincuenta fueron estimulados totalmente desde la infancia, con sus experiencias de dificultades y anomalías, a salir por medio de la literatura, de un cierto sentimiento de inferioridad para luchar con fuerte ambición contra la angosta realidad, con la noble pretensión de ampliarla, tanto para sí como

---

<sup>303</sup> Díaz Navarro, Epitecto y González, José Ramón, *El cuento español en el siglo XX*, ob. cit., pág. 75.

<sup>304</sup> Fraile, Medardo, “Los recuentos inútiles. Sobre el cuento español contemporáneo”, ob. cit., pág. 98.

para los demás. El autor se quiere siempre elevar y elevar a los demás por encima de la media.<sup>305</sup>

De cara a los autores del exilio, Ana Sofía Bustamante afirma que:

“En algunos casos el cuento funciona como un espacio en el que el autor puede conservar la identidad perdida, tendencia ésta que viene de antes de la guerra y que suele manifestar el contacto entre el cuento y las formas más puramente subjetivas del poema. En otras ocasiones, el cuento sirve como mirada crítica sobre el estado presente. Tanto si se trata de una desesperada protesta como si se trata de un juicio crítico, estos cuentos son un medio de asumir la soledad y el dolor del exilio.”<sup>306</sup>

En cuanto al estilo, los escritores de cuentos de la generación del cincuenta sufrieron la crítica de que su expresión era descuidada en razón, según algunos, de las prisas para publicar. José Luis Martín Nogales que alaba el estilo de Ignacio Aldecoa lo destaca de entre una mayoría de despreocupados. Para él,

“Pocos escritores contemporáneos pueden ofrecer una postura semejante (a la de Aldecoa) de severidad, de disciplina y de amor al lenguaje, y mucho menos en los últimos años, en que pululan de modo alarmante el borrón, la tosquedad y la prisa, erigidos en denominador casi común con el beneplácito de amplios círculos intelectuales.”<sup>307</sup>

Y Erna Brandenberger reconoce a favor del cuento literario que:

“Es curioso que precisamente el siglo XX, que pasará a la historia como el siglo del envilecimiento del lenguaje y la inflación de palabras, ha dado origen a un género de prosa en que la palabra y la frase no son importantes solamente por su contenido semántico sino también por su sonoridad y su ritmo.”<sup>308</sup>

---

<sup>305</sup> Adler, Alfred, *El sentido de la vida*, ob. cit., pág. 233.

<sup>306</sup> *La literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*. Manuel J. Ramos Oamos Ortega, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (Eds), Universidad de Cádiz, 1995, pág. 153.

<sup>307</sup> Martín Nogales, José Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, ob. cit., pág. 219.

<sup>308</sup> Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, ob. cit., pág. 382.

La generación del medio siglo trae dos novedades al cuento: una revaloración del género y una estética distinta. En efecto, se ha dicho que los jóvenes escritores de principios de los cincuenta reivindican el cuento como característica generacional.<sup>309</sup> Y según acepta la crítica, dos circunstancias, sobre todo, favorecieron el desarrollo del cuento en esta generación. Por una parte, los concursos, que actuaron como estímulo – el Sésamo, el café Gijón, el Leopoldo Alas, el Juventud, más tarde, el “Hucha de oro” de las Cajas de Ahorros –, y por otra, las revistas, que les dieron generosa acogida, sobre todo *Revista Española*, *Acento Cultural*, *La Hora*, *Ínsula*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Papeles de Son Armadans*, la editorial barcelonesa “Rocas” y la revista *Agora*; aparte de periódicos, como *Arriba*, *Ya* y *ABC*.<sup>310</sup> Llegarán más tarde los volúmenes de cuentos de un solo autor y las antologías.

Estas instancias que favorecieron el auge del cuento, también fueron acompañadas de algunos inconvenientes como la exigencia del respeto de las normas que se iban fijando por los periódicos y editoriales:

“Para que un cuento pueda encontrar acogida en las páginas de un periódico o revista no puede ser demasiado extenso, ya que de lo contrario desbordaría los estrechos límites espaciales de que el formato periodístico dispone; en consecuencia, el cuento va a ganar en brevedad y con ello en condensación e intensidad, rasgos esenciales e indispensables en el cuento moderno.”<sup>311</sup>

La proliferación de reglas para el cuento se dio ya desde el siglo XIX con la aparición de decálogos, definiciones y manuales con fórmulas y recetas para escribir

---

<sup>309</sup> Ver *Boletín*, nº 2, junio 1955.

<sup>310</sup> Villanueva, Santos Sanz, *Historia de la novela social española* (1942-1975), ob. cit., Tomo II, pág. 803; Díaz Navarro, Epitecto y González, José Ramón, *El cuento español en el siglo XX*, ob. cit., pág. 120; *La literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*, ob. cit., pág. 158; *Cuento español de Posguerra*, Edición de Medardo Fraile, ob. cit., pág. 18.

Hay que señalar que ya en el siglo XIX el cuento se publicaba en periódicos e intentaba de esta forma independizarse de la novela: “Cada escuela, cada partido, cada persona incluso, tenía su propio periódico o revista en los que se acogían cuentos. La brevedad del género lo hacía realmente apropiado para esos medios. Por primera vez éste no necesitaba de la novela para su difusión, ni de un marco-pretexito, sino que podía volar con alas propias. Desde entonces las publicaciones periódicas se convirtieron en el cauce propio de divulgación del cuento, situación que se prolongó aún a principios del siglo XX, a pesar de la expansión del mercado editorial, y siguió siendo decisiva después de la guerra civil española.” Andrés-Suárez, Irene, *La novela y el cuento frente a frente*, ob. cit., pág. 12.

<sup>311</sup> Andrés-Suárez, Irene, *La novela y el cuento frente a frente*, ob. cit., pág. 12.

un buen cuento que nadie osaría aplicar a la novela, a la poesía o al teatro. Según la misma autora,

“Se le exigía unidad anecdótica, una estructura férrea, un efecto único y otras muchas imposiciones que lo convirtieron en un mecanismo de rigurosa precisión. Esta abundante normativa terminó volviéndose contra el cuento, generando una especie de corsé que lo constreñía.”<sup>312</sup>

Esto puede explicar que, en un determinado momento, los escritores, particularmente los jóvenes, sintieran la necesidad de romper estas normas reductoras del concepto de estructura, de efecto único y de unidad de significado. Esta revolución no dio pie a una temida anarquía, más bien permitió la liberación del cuento, le abrió más perspectivas, caminos nuevos, aunque eso sí, con alguna subversión del orden genérico. Se reconoce que fue esta apertura de posibilidades la que originó la efervescencia del cuento en la década del cincuenta. En este momento, según Francisco Umbral, la vanguardia de la narrativa no está en la novela sino en el relato corto, y son sus hallazgos estéticos, técnicos, psicológicos y estilísticos los que nutren y renuevan a la novela.<sup>313</sup> Sin embargo para mantener la unidad dentro de la gran variedad Ángela Ena Bordonada en su introducción a *Los buitres* de Ángeles Vicente subraya la riqueza que aporta al cuento sus escritores que podían ser narradores, poetas o dramaturgos.<sup>314</sup>

La superioridad del género cuentístico en esta época – sobre todo a partir de 1955<sup>315</sup> –, se puede justificar además de por el número importante y creciente de jóvenes que lo cultivan<sup>316</sup>, en lo que según Irene Andrés Suárez, es el género que mejor se corresponde con la conciencia del hombre de ese tiempo:

---

<sup>312</sup> Andrés-Suárez, Irene, *La novela y el cuento frente a frente*, ob. cit., pág. 13.

<sup>313</sup> Umbral, Francisco, *Teoría de Lola*, Barcelona, Destino, 1977, Prólogo, pág. 11.

<sup>314</sup> Ena Bordonada, Ángeles, ed., Vicente, Ángeles, *Los buitres*, Murcia, Editora regional de Murcia, 2006, pág. 17.

<sup>315</sup> En este año, la información secreta, el instinto político o el gusto literario de Luis Ponce de León, que dirigía entonces *Ateneo*, le hizo agrupar, en un número cuádruple de esa revista, originales de más de cien escritores, exageración palmaria que, sin embargo, no excluía a los que, realmente, eran. Ver: *Revista Ateneo*: “Última Promoción”, núms. 73-74-75-76, Madrid, 1955.

<sup>316</sup> García Pavón, Francisco, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos, (1939-1966)*, Madrid, Gredos, 1982 (3ª ed.). pág. 7: “Pocas veces a lo largo de nuestra historia literaria, ha existido un género tan primoroso y pluralmente cultivado, a la vez que tan brutalmente despreciado, como el cuento español de esta hora.”

“Su fragmentariedad casa bien con la sensibilidad contemporánea, formada en la percepción de elementos aislados. La concentración expresiva y el control más riguroso de todos los componentes facilitan la construcción de un espacio en el que la innovación y la sugerencia tienen su espacio natural. Y por último, la misma materia prima de la literatura, lo verbal, es en el cuento en donde adquiere su mayor visibilidad, y puede llegar a convertirse en protagonista.”<sup>317</sup>

El tiempo donde prima la prisa, en un mundo cada vez más acelerado por el hombre, el arte de la ficción breve – con su capacidad de captar la instantaneidad de la vida cotidiana –, viene a responder a una necesidad tal como están respondiendo a las mismas necesidades las artes de la imagen: el cine y la televisión, con la diferencia de que la intensidad, las sugerencias, elipsis, imágenes y demás silencios ya evocados, no permiten al lector del cuento una actitud pasiva. Una buena lectura de un cuento exige una participación activa del lector para darle sentido y continuidad, en definitiva, para seguir creando el cuento. Este cuento permite al lector hacer nuevas experiencias, indagar nuevos horizontes, convertirse en otro escritor de cuentos, ampliar la imaginación y la sensibilidad. Este compromiso del lector con el escritor lo expresa con acierto Luis Mateo Díez:

“Es un género tan complejo y difícil, tan lleno, además de riesgos, que no permite quedarse a medias, y en el que se acierta o desacierta sin remisión, y ofrece pocos ropajes para enmascarar la tentativa.”<sup>318</sup>

### **III. 3. 1. 4. El contenido de los cuentos**

Aunque la mayoría de los escritores de cuentos tengan la guerra como trasfondo de sus narraciones, algunos no lo abordan directamente<sup>319</sup>, y otros introducen nuevas temáticas – por ejemplo, la amorosa y sentimental, la narración de los aspectos corrientes de la vida diaria llamada narración costumbrista, etc. –. Dentro

---

<sup>317</sup> Millán, José Antonio, “En breve”, en *Leer*, nº extraordinario C, junio 1990, pág. 58.

<sup>318</sup> Mateo Díez, Luis, “Contar algo del cuento”, en *Ínsula*, nº 495, febrero 1988, pág. 22.

<sup>319</sup> Díaz Navarro, Epitecto y González, José Ramón, *El cuento español en el siglo XX*, ob. cit., pág. 93: “Las *Historias e invenciones de Félix Muriel* (1943), cuentos de Rafael Dieste (La Coruña, 1899-Santiago de Compostela, 1981) nos llaman la atención por su intención de no resaltar el carácter bélico que sus compañeros del exilio pintaban en la mayoría de sus obras.”

de estas vivencias, algunos manifiestan un gran interés por lo popular<sup>320</sup> –, unos cuentan relatos maravillosos, infantiles y juveniles, cuentos humorísticos, etc. Cualquier circunstancia de la vida puede servir de pretexto para el asunto de un cuento. Sin embargo, notamos algunos ejes centrales que definen los diferentes temas evocados.

Observamos que muchos cuentos de esta época tienen un contenido autobiográfico. Relatan acontecimientos vividos por el propio autor, tiempos rememorados con emoción y nostalgia con la intención de mantenerlos vivos; la búsqueda del sentido de la vida, del esfuerzo consciente por conocerse a sí mismos:

“Casi siempre podemos suponer que se produce una identificación del escritor con sus personajes, ya sea de manera transitoria, ya sea de manera más directa o permanente. Esa capacidad de ponerse en la piel del personaje sería el resultado de la capacidad de desdoblamiento del autor que le permite expresar a través de ellos sus propios problemas y su angustia.”<sup>321</sup>

Algunos escritores confirman que sus cuentos son reflejos exactos de lo que han vivido. Es el caso de Francisco García Pavón, quien dice que casi todos sus libros de relatos – salvo *La guerra de los dos mil años* – son reviviscencias, fijaciones de su biografía matizadas por los años y la nostalgia del tiempo perdido. Son cuadros biográficos que reflejan las directivas esenciales de su ser y su existencia. Llevan implícitas su manera peculiar de ver el mundo, de enjuiciar la sociedad y de amar o repudiar su contorno humano.<sup>322</sup> Para el autor, la fidelidad a la biografía como trasfondo del cuento es una prueba de realismo y de verdad, de fidelidad a su circunstancia histórica:

“Sin la menor maquinación ni maniobra escolástica... Tengo una fe absoluta en la sinceridad, en la autenticidad sin mañas, y creo que el más implacable documento que un escritor puede dejar de su ejecutoria y tiempo, es escribiendo tal y como sintió, tal y como vio o imaginó su contorno. Para mí la literatura – y el cuento concretamente – debe ser una quintaesencia

---

<sup>320</sup> Podemos dar aquí el ejemplo de Camilo José Cela con sus dos tendencias artísticas: “Tremendismo” y “Apuntes carpetovetónicos.”

<sup>321</sup> Díaz Navarro, Epitecto y González, José Ramón *El cuento español en el siglo XX*, ob. cit., pág. 129.

<sup>322</sup> Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, ob. cit., pág. 135.

estremecida – épico-lírica – de su más profunda y reiterada visión de su trozo de mundo y de sí mismo... Todo lo demás es literatura...”<sup>323</sup>

No podemos dejar de lado la presencia de cierta crítica social que se suele referir a las consecuencias nefastas de la guerra civil española, narradas a veces con humor e ironía, otras veces resaltando el dramatismo de una vivencia dolorosa. Los personajes que representan esta tendencia suelen ser gentes desprotegidas y olvidadas, los condenados y débiles, las clases trabajadoras y marginales, etc. También se denuncian estructuras de opresión y miseria material y humana, así como el asombroso despertar de los niños a la vida entre las bombas de los mayores; la crítica perplejidad del adolescente a un paso de la madurez definitiva y el sentimiento de soledad entre gentes hostiles. Es casi constante la asociación, explícita o implícita, entre infancia y muerte.<sup>324</sup>

También puede darse una evocación histórica, una especie de retrospectiva para hacer una relectura de un tiempo pasado.<sup>325</sup> La evocación de la memoria histórica participa, sin duda, de una característica importante del relato corto que es la búsqueda de la profundidad, la autenticidad, la verdad y el realismo. En esta línea, se podría situar la corriente literaria llamada neorrealismo que ya hemos definido en el capítulo anterior y será característica de los cuentos hasta aproximadamente el año 1956. Esta corriente artística es más relevante en el género cuentístico que en la novela:

“Los autores de la promoción del medio siglo, o de los cincuenta, buscan dar testimonio de lo que ocurría en el país, que era silenciado por la prensa y los autores del régimen, y ven en el cuento un vehículo óptimo por su brevedad, su accesibilidad y su distribución. Por ello será visto como el mejor género para lograr esa meta y llegar a un número amplio de lectores. La importancia que se le concede y el número de autores que lo practican hacen

---

<sup>323</sup> Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, ob. cit., pág. 136.

<sup>324</sup> *La literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*, ob. cit., pág. 160.

<sup>325</sup> Díaz Navarro, Epitecto y González, José Ramón, *El cuento español en el siglo XX*, ob. cit., pág. 100: Se da el ejemplo de *Los usurpadores* (1949) de Francisco Ayala, que se refiere a la elección de asuntos históricos tan aparentemente alejados de las preocupaciones y dramáticas vivencias de la Guerra Civil y del exilio.

que la crítica haya considerado los años cincuenta como la “edad dorada” del cuento.”<sup>326</sup>

La expresión “edad de oro del cuento” fue acuñada por el crítico Óscar Barrero Pérez como fruto del neorrealismo de los años cincuenta:

“Con los primeros pasos neorrealistas comenzaba la que habría de ser la edad de oro del cuento contemporáneo español. Nunca en nuestro siglo, antes o después, alcanzó este género una difusión tan considerable; nunca se valoró (por los creadores, por el lector y también por los editores y responsables de publicaciones periódicas) en tan alto grado; nunca, tampoco, la nómina de escritor de cuentos, permanentes u ocasionales, sería tan nutrida.”<sup>327</sup>

José Luis Martín Nogales destaca claramente que en el neorrealismo se incluyen escritores como Jesús Fernández Santos, Medardo Fraile, Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité e Ignacio Aldecoa. Empiezan a publicar entre los años 1948 y 1954, atendiendo siempre a los aspectos sociales y personales de la experiencia humana. Prestan atención a los temas de la intimidad y se preocupan, en lo formal, por las innovaciones técnicas.<sup>328</sup>

Además de la realidad observada desde la mirada del escritor, éste narra otra que se relaciona con la imaginación para que sea completo el acto ficcional. Algunos llegan a considerar esta facultad como la más científica de nuestras facultades:

“Porque es la única que comprende la analogía universal”. Así, para realizar una representación fiel no bastaría con captar sólo lo que cotidianamente entendemos como real, sino también lo que escapa a nuestros sentidos, lo extraordinario, las relaciones ocultas entre las cosas que sólo la imaginación capta...”<sup>329</sup>

---

<sup>326</sup> Díaz Navarro, Epitecto y González, José Ramón, *El cuento español en el siglo XX*, ob. cit., pág. 136.

<sup>327</sup> Barrero Pérez, Óscar, *El cuento español 1940-1980*, Madrid, Castalia Didáctica, 1989, págs. 20-21.

<sup>328</sup> Martín Nogales, José Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, ob. cit., pág. 30.

<sup>329</sup> Díaz Navarro, Epitecto y González, José Ramón, *El cuento español en el siglo XX*, ob. cit., pág. 132.

La búsqueda de la verdad en relación con el realismo es un rasgo característico del cuento. Este componente lo considera Medardo Fraile en su artículo de la revista *Atlántida* donde habla de sus *Cuentos de verdad*:

“Soledad Puértolas, felizmente, coincide en algunos puntos con el prólogo que escribí a mis *Cuentos de Verdad* (1964). Dice ella: «El cuento, además, trata de una verdad». «El cuento lleva el germen de algo y cuando acaba, no se acaba». «Cuando el cuento concluye, sabemos algo más de lo que sabíamos al principio, sepamos o no formularlo.»

Decía yo: “Cuentos de verdad. Por este nombre los conoceréis a todos y cada uno, porque no creo que en la verdad nos fallen”. “Si algo seguro caracteriza a los cuentos de hoy es... su verdad.” “No ayudan a soñar, sino a realizar.” “No acaban cuando acaba el hombre...”<sup>330</sup>

La justificación de la verdad como esencial en el cuento es también una teoría de Medardo Fraile – miembro de la generación del cincuenta y maestro en el género – que incluye en la definición que del género propone. Definición recogida por Erna Brandenberger:

“No sé lo que es un cuento. Un cuento me parece lo más fino y personal y lo menos manchado que puede hacer un escritor. Quiero decir finura literaria y cuando hablo de manchado me refiero a manchas de conciencia. El cuento es sincero siempre hasta resultar fantástico y descabellado y apura la verdad tanto que resulta pueril.”<sup>331</sup>

Y añade el autor:

“Si algo seguro caracteriza a los cuentos de hoy es su pluralidad, su identidad con el hombre y los hechos de la calle, su aire ‘corriente’.

---

<sup>330</sup> Fraile, Medardo, “Los recuentos inútiles. Sobre el cuento español contemporáneo”, ob. cit., pág. 99. Refiriéndose al arte literario en general, Juan Valera decía a propósito del arte literario en general, en: *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, Madrid, Librería de A. Durán, 1864, Tomo II, pág. 14: “(...) Éste (el arte) cambiará de formas y de maneras, pero no acabará nunca, mientras que la humanidad no acabe.”

<sup>331</sup> Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, ob. cit., pág. 137.

Digámoslo: su verdad. Sin olvidarnos de que, trascendida, la verdad tiene su expresión máxima en el amor...”<sup>332</sup>

Edgard Allan Poe, precursor del cuento literario como queda dicho, vio que con frecuencia y en alto grado el objetivo del cuento es la verdad y:

“Pocas veces fue ese objetivo más claro que en los narradores nacidos de 1915 a 1930 y, con notable intensidad, en la llamada “generación del medio siglo”, la de “los niños de la guerra”, que no fueron vencedores ni vencidos (perdedores, si acaso), ni promovieron nada, como “los hombres de la Guerra”. El cuento ahora “viene a cuento” y el lector “está en él”, no sólo porque conoce lo que le cuentan, sino porque de él se habla y de ningún otro.”<sup>333</sup>

Sin embargo no fue muy fácil para los escritores de cuentos llegar a esta hegemonía del cuento. Durante mucho tiempo, fue considerado como un género menor que la novela, por lo que los jóvenes escritores se impusieron para su reconocimiento por la crítica, y por los editores principales estimuladores de los lectores.

En cuanto a la fuerte presencia del tiempo en las narraciones, consiste en parte, en una reflexión sobre la memoria y el recuerdo:

“El cuento es un excelente ejercicio narrativo en el que emergen un conjunto de preocupaciones de máximo interés: la memoria y el olvido, la muerte como parte sustancial de la vida (un vivir que es ir muriendo) o el poder constituyente – fundante – de la palabra.”<sup>334</sup>

Dentro del mismo contexto temporal, se abordan las cuestiones existenciales con una preocupación intelectual basada sobre las experiencias vividas por el escritor de cuentos y su entorno. Para nosotros, las cuestiones existenciales se refieren

---

<sup>332</sup> Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, ob. cit., pág. 137.

<sup>333</sup> *Cuento español de Posguerra*, Edición de Medardo Fraile, ob. cit., pág. 23.

<sup>334</sup> Díaz Navarro, Epitecto y González, José Ramón, *El cuento español en el siglo XX*, ob. cit., pág. 104.

simplemente a todo lo que se relaciona con la existencia del hombre, todo lo que rodea lo esencial de su vida y que está transmitido en un cuento dado. Por supuesto, no nos referimos a la posible influencia del existencialismo de Jean Paul Sartre aunque sabemos que dejó su huella o, por lo menos, fue objeto de lectura de muchos escritores de cuentos de la época en la que estamos. Carmen Martín Gaité no niega las influencias que tuvieron, y reconoce que no les fue posible empezar desde la nada aunque se sintieran libres y creativos:

“Por libre, por separado y casi siempre por casualidad, fuimos tomando contacto los amigos de entonces, según iba pudiendo ser, con Sartre, con Hemingway, con Pavese, con Truman Capote, con Italo Calvino, con Tennessee Williams, con Dos Passos, con Kafka, con Priestley, con Joyce, con Ciro Alegría. Las voces desaparejadas y lejanas de aquellos escritores eran como un rescoldo en torno al cual necesitábamos agruparnos para enlazar con algo, para no sentir que se partía de cero, y el hecho de pasarnos unos a otros, con los libros, la mención de sus autores, de si vivían acá o allá, de si habían muerto de tal o cual manera, fue lo que convirtió en un humus propio aquel montón de heterogéneas sugerencias.”<sup>335</sup>

Lo más frecuente es el hecho de detenerse en el individuo en sí mismo como representante de todos, antes que en sus propios actos:

“Lo que define el cuento literario moderno (...), parece ser, más que ninguna otra cosa, su condición partitiva: su capacidad para revelar en una parte la totalidad a la que alude (...) El cuento literario moderno (no el tradicional, fundado en la *admiratio*, en la maravilla), es la sinécdoque de la novela: La parte por el todo. Escoge una parte, un aspecto, un punto, a través del cual remite a la totalidad.”<sup>336</sup>

Este pensamiento matiza la insistencia sobre el tema de la soledad que a veces aparece en los cuentos. Sin embargo, la historia del hombre que se cuenta, es representativa no de una única persona, sino de cualquier otro dentro de la humanidad

---

<sup>335</sup> Martín Gaité, Carmen, Prólogo a la edición de *Los Bravos*, Madrid, Salvat, 1971, pág 9.

<sup>336</sup> Sobejano, Gonzalo, ed., Delibes, Miguel, *La Mortaja*, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 53-54.

entera en donde no está nunca solo. La humanidad no es exclusividad de nadie y todos los seres comparten en una solidaridad humana oculta o revelada, las diferentes experiencias vividas. Hablamos entonces de un existencialismo en que el ser busca la posibilidad de salir de la tragedia de la soledad, del vacío sin los otros donde el hombre huye de la soledad buscando el amparo en la compañía de los demás, en la solidaridad inherente a la humanidad, en lo bueno y en lo malo. Así lo expresa José Carlos Mainer:

“Porque no hay crimen sin la solidaria figura del criminal, porque no hay destino que no implique a otros destinos, porque no hay tiempo que no sea la suma de todos los tiempos, ni guerra que no sea conjunto inextricable de muchas otras guerras.”<sup>337</sup>

Alonso Zamora Vicente comenta abundantemente la importancia de los personajes que le rodean, de los que habla en sus cuentos asimilándose con ellos como si fueran suyos y rechaza rotundamente la aparente soledad:

“Toda esa gente que ahora sale por mis narraciones, artículos o lo que sean, que a mí me da igual llamarlos Pepe, son gente. Gente. Son los míos, los que me recuerdan que no estoy solo, y quizá también los que van escoltando el inevitable deslizamiento hacia la radical soledad, la más numerosamente despoblada...”<sup>338</sup>

Además, la inserción de estos personajes en el transcurso del tiempo, su vida, sus circunstancias, son fuente de inspiración para el escritor:

“Ah, no, no me gustan nada. Absolutamente nada. Pero los quiero. Son los míos, los que tengo aquí. Dios no me ha dado otra España más habitable y debo resolvérmela todas las mañanas. Cómo había de tomarles el pelo. Presiento que, en mucho tiempo, éste será mi quehacer extra-filológico: gente. Gente, hombres y mujeres que, con sus defectos aparentemente ridículos, puedan probar documentalmente que han nacido pequeñitos, como decía

---

<sup>337</sup> Mainer, José Carlos, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, pág. 33.

<sup>338</sup> Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, ob. cit., pág. 132.

César Vallejo. Y, añadido yo, por mi cuenta, también pueden probar que no han tenido nunca nadie que les ayude a crecer. Sí, son los míos. Por ellos y para ellos pienso seguir escribiendo. No faltará luego un catedrático que se encargue de decir, orgullosamente, qué ha salido al separar la frontera entre el desencantado testimonio y la tierna broma.”<sup>339</sup>

La autora recoge el pensamiento de Medardo Fraile quien a su vez, declara militar en lo humano antes que en lo social lo que le parece mucho más hondo, difícil y ambicioso:

“Lo humano es lo único que me interesa sin proponérmelo. Es tópico que el hombre es un solitario a ultranza. Pero hoy su soledad es terrible. Los empeñados en ‘adelantarnos’ trabajan, fatalmente, para hacernos más remotos e ininteligibles. El escritor, con sus libros, debe arrimar al hombro compañía, confianza y descreimiento de ciertas cosas que atañan sólo a las primeras planas de los diarios. Creo que eso es, simplemente, lo que hago al escribir. Acompañarme con vosotros, los que ahora estáis aquí como yo; pero también acompañaros, sin discordia, con amor, esperando...”<sup>340</sup>

Erna Brandenberger expone con fuerza en palabras de Juan Bosch los límites de los posibles temas que debería tratar cualquier cuento. Esta cita no requiere comentario pues habla por sí sola:

“En cuanto al hecho que da el tema ¿cómo conviene que sea? Humano o, por lo menos, humanizado. Lo que pretende el cuento es herir la sensibilidad o estimular las ideas del lector; luego hay que dirigirse a él a través de sus sentimientos o de su pensamiento... Nada interesa al hombre más que el hombre mismo. El mejor tema para un cuento será siempre un hecho humano o, por lo menos, relatado en términos esencialmente humanos.”<sup>341</sup>

---

<sup>339</sup> Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, ob. cit., pág. 132.

<sup>340</sup> *Idem*, pág. 138.

<sup>341</sup> *Idem*, pág. 253.

Los escritores de cuentos investigan, además, sobre las razones de las vidas infelices, la soledad, el aislamiento, el misterio, el sueño, la espera, la muerte etc., en definitiva, el sentido de la vida. La tendencia a la crítica social hace que se presente muchas veces la vida vivida como un drama por parte de los desvalidos. Pero es un drama aceptado como identidad de estos individuos que se resignan a ello, y pocas veces consiguen salir de esta situación. En general, hay pocas alternativas y esperanzas posibles ante la vida.

Para nosotros, esta actitud pesimista frente a la vida nos plantea una cuestión fundamental, a saber, ¿qué sentido tiene la vida para los escritores si todo acaba con la muerte? Evidentemente, algunos, influidos por la filosofía de lo absurdo, consideran que la vida es un sinsentido. El mismo Ignacio Aldecoa, que hemos presentado como autor influyente entre los escritores de cuentos de nuestra generación, tiene esta misma inquietud ante la muerte:

“El lema de Aldecoa podría ser muy bien la frase de Feutchvanger: «tengo miedo a la muerte», por eso este tema se convirtió en uno de los más importantes motivos inspirados de sus relatos... A través de sus cuentos, Ignacio Aldecoa fue matando en negro, sobre el papel, sus fantasmas: el hombre como ser desvalido condenado a la muerte y al fracaso, a vivir en soledad una espera sin esperar nada, en un mundo de trabajo duro, de peleas, de esfuerzo tantas veces injustamente compensado.

La existencia del hombre se revuelve así en la continuidad monótona y triste, rutinaria, de una vida gris, que desemboca – tarde o temprano – en la muerte. Una muerte mediocre y vulgar como la vida vulgar y mediocre de los protagonistas.”<sup>342</sup>

La muerte aparece en muchos como la sola posibilidad de igualar a todos los grupos sociales y como fin indiscutible de la vida humana. Entonces, si los seres humanos son iguales ante la muerte, dicha verdad invita a considerar una posible igualdad en la vida que está también oculta en los cuentos. En realidad, no todo es quemar el tiempo, por otro lado escaso de la vida, en ociosas ocupaciones, en preocupaciones absurdas, en actividades monótonas y rutinarias. Tratamos de

---

<sup>342</sup> Martín Nogales, José Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, ob. cit., pág. 88.

descubrir en los cuentos una posible motivación de comportamientos ordenada a la búsqueda de una vida que tenga sentido.

Para esta tarea, sin duda, el lector debería desprenderse de la voluntad de algunos escritores de manifestar un cierto agnosticismo, una falta de fe en la trascendencia, un escepticismo religioso que forma parte de sus experiencias vitales e históricas y que justifican el hecho de que vida y muerte desemboquen en la nada. Es una clara contradicción puesto que todos los temas tratados por estos autores están orientados hacia la vida como fuente de inspiración. Las obras dan testimonio de una época de vida determinada. Tal como dice José Luis Martín Nogales a propósito de los cuentos de Aldecoa, son “*una ventana abierta sobre su tiempo*”<sup>343</sup>, pues el cuento no se acaba nunca, no conoce la muerte.

No obstante, no todos rechazan la trascendencia como sigue mostrando Erna Brandenberger en Medardo Fraile quien relaciona abiertamente la fuerza del cuento con un cierto poder divino:

“Si no existiera Dios, habría que inventar un dios para los cuentos, porque son creyentes. El cuento – que nos hace meditar con suavidad y nos muestra el mundo como desde una visión policromada – camina con soltura por el corazón y la metafísica. La realidad, en el cuento, se sirve de la fantasía para ser real más hondamente. Para decirnos lo que él cree la verdad, miente todo lo posible, como el amor. El cuento es tan sorprendente que hasta puede no ser así. Pero creo de verdad que el escritor que hace un buen cuento, moja su mano en agua bendita y se limpia de pecados veniales.”<sup>344</sup>

De lo que no debería olvidarse nunca el lector es que el cuento no es propiedad exclusiva de su autor. Una vez escrito, deja de ser de un autor concreto y pasa a ser de aquel lector que está llamado a continuarlo. Erna Brandenberger llega a decir que el punto de vista personal y, por tanto, parcial, del autor obliga al lector a tomar partido, partido que, a su vez será personal y lógicamente parcial, afectivo o intelectual. Lo que quiere cada escritor de cuentos es que el lector se compenetre con lo relatado; el clima en que transcurre la acción es muy importante para él. Alusiones,

---

<sup>343</sup> Martín Nogales, José Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, ob. cit., pág. 100.

<sup>344</sup> Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, ob. cit., pág. 137.

datos incompletos y símbolos deben incitar al lector a configurar la escena, a completar lo incompleto, a rellenar lo leído con sus propias experiencias.<sup>345</sup>

En cada momento, el escritor de cuentos busca despertar el interés del lector. Por eso, son muy importantes en la estructura de los cuentos los comienzos sobre todo, y los finales.

Un rasgo importante que podría esclarecer una característica que consideramos importante de algunos escritores de cuentos es que las realidades que describen son, a veces, extrañas a su propia experiencia, es decir, son a menudo referencias no-autobiográficas. Por ejemplo, Ignacio Aldecoa, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité o Carmen Laforet, acostumbrados a una vida acomodada, sin demasiados problemas, se sentían desconcertados por esos otros modos de vivir pintorescos, tan distintos del ambiente en el que se habían criado desde niños. Por eso, les atraían en una mezcla de curiosidad y asombro, compasión y “envidia”. Envidiaban la anarquía y la independencia de esos seres desvalidos, compadecían su miseria y su abandono; les asombraban sus modos miserables de malvivir. Y les hacen protagonistas de sus cuentos. Evidencian entonces el abandono en que viven, su pobreza material y su miseria humana sin una voluntad declarada de reivindicación político-social por el modo de vida de esos personajes.<sup>346</sup> No encontraron, o no se propusieron un modo de compromiso social para salvar estas situaciones, más bien, lo que buscaron fue mostrarlo a través de un talento artístico a semejanza de un cuadro pintado. Ahora bien, le corresponde al lector según se ha dicho, encontrar una posible interpretación de este cuadro para enriquecerlo.

El contenido temporal puede abordar varios asuntos presentados como experiencias positivas o negativas vividas, tiempo lleno o vacío, el sentido de la vida como proyecto para llevar a cabo: la experiencia escolar, retratos de adolescencia, paso a la edad adulta, escenas de personas mayores, etc.

El neorrealismo que practican estos autores, según Díez Epictecto Navarro, 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 interesantes. En muchos casos el cuento no tendrá un desenlace, no

---

<sup>345</sup> Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, ob. cit., pág. 266.

<sup>346</sup> Martín Nogales, José Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, ob. cit., pág.116.

encontramos una sorpresa final, porque se trata de reflejar la vida cotidiana, los problemas comunes de personajes comunes que no viven nada extraordinario. En otros, la realidad es en sí misma, e incluso en sus más triviales y cotidianas manifestaciones, ocasión de asombro y maravilla.<sup>347</sup>

Así como la voluntad de los escritores de cuentos es que un individuo represente al conjunto de los seres humanos, también se quiere que un fragmento de tiempo sea representativo de una temporalidad mucho mayor. Ana Sofía Pérez Bustamante lo expresa con una sensibilidad especial:

“Ternura de lo pequeño, de lo corto, de lo aparentemente insignificante, de lo instantáneo, que sale brevemente a la luz y vuelve rápidamente al no ser, a la sombra. Hay muchos cuentos que explotan la emoción de la insignificancia significativa. Pero sigue habiendo otros muchos que no lo hacen, que siguen explotando el interés de su ingeniosa, entretenida y sorprendente aventura.”<sup>348</sup>

### **III. 3. 2. Relación entre tiempo y estructura estética**

#### **III. 3. 2. 1. Estructura de brevedad**

La narración breve vuelve a florecer y proliferar entre los escritores de la generación del cincuenta. A veces, con carácter poemático o como fragmento que pone su unidad en el valor expresivo, otras veces como cuento propiamente dicho, con unidad narrativa perfectamente terminada. En uno y otro caso, llevando su tema, a través de la concentración de elementos y economía de palabras, a un punto de exaltación significativa que difícilmente puede conseguirse en la novela larga y, sólo a veces, considerando la obra por escenas, como en el teatro.<sup>349</sup>

Uno de los objetivos es tratar de comunicar o transmitir de forma adecuada cierta intuición de algo que ha de ser descubierto por el lector porque queda implícito. En este sentido, un cuento no deja nunca al lector pasivo, sino que le invita a la indagación. Así que, de acuerdo con Irene Andrés Suárez podemos decir que:

---

<sup>347</sup> Díaz Navarro, Epitecto y González, José Ramón, *El cuento español en el siglo XX*, ob. cit., págs. 136 y 94.

<sup>348</sup> *La literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*, ob. cit., págs. 149-150.

<sup>349</sup> Ridruejo, Dionisio, *Entre literatura y política*, ob. cit., pág. 64.

“Una de las características primordiales del lenguaje cuentístico es su poder evocativo, su capacidad de sugerir mucho más de lo que expresa. Este es uno de los grandes secretos y, al mismo tiempo, la gran dificultad del buen cuento en general.”<sup>350</sup>

En el mismo sentido, abunda Medardo Fraile en que:

“Es preciso cooperar con el autor, continuar cavilando o sintiendo: hacer algo. Y es obvio, por supuesto, que lo que se narra está en pie y puede repetirse; la danza sigue; el cuento no ha terminado todavía. Y los finales posibles esperan...”<sup>351</sup>

Uno de los objetivos de la brevedad del cuento es que pueda sugerir más de lo que diga y de allí la justificación de su gran carga simbólica. Para Erna Brandenberger, la ventaja del símbolo para el escritor de cuentos es evidente: los procesos psicológicos pueden ser proyectados hacia fuera de una forma muy sencilla y convertido en algo perceptible por los sentidos; como se trata de un símbolo, resultan innecesarias largas explicaciones y despierta la fantasía y la facultad del lector de asociar ideas. Además, la narración adquiere a través del objeto símbolo, un centro de gravedad en torno al cual gira la acción (o sirve de enlace a sus diversas ramas) y un centro de irradiación que acrecienta su intensidad y su fuerza de convicción.<sup>352</sup>

En el cuento, uno se percató enseguida de que la condensación del tiempo impone la condensación de la historia y, por eso, cada fragmento temporal de la narración rebosa de sentido. Por eso, un método empleado por los escritores consiste en presentar el comportamiento humano en imágenes tal como las observa en la realidad; otro, introducir descripciones y diálogos. A veces, el fluir del tiempo es oculto o desordenado.

Desde el punto de vista de la brevedad, el relato corto posee una singular relevancia. Los escritores de posguerra llevaron a cabo en él una nota realista de la

---

<sup>350</sup> Andrés-Suárez, Irene, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa. Consideraciones teóricas en torno al cuento literario*, ob. cit., pág. 30.

<sup>351</sup> *Cuento español de Posguerra*, Edición de Medardo Fraile, ob. cit., pág. 23.

<sup>352</sup> Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, ob. cit., págs. 336-337.

sociedad de entonces que tiene mucho que ver con el testimonio que ya ofrecían las novelas largas. La novedad del neorrealismo en el ámbito de la estructura temporal consiste para Ana Sofía Bustamante en que:

“Como bien lo explica Oscar Barrero Pérez, a los jóvenes del medio siglo les seduce la posibilidad que ofrece el cuento de condensar la instantaneidad cotidiana, y con ella, como dice F. Gómez Redondo, reconstruir la imagen de una realidad social perdida. El cuento adquiere un definitivo sentido de “experiencia narrativa” que supera el “yoismo” predominante en los primeros 40 años del siglo. Aquí habría que diferenciar entre el neorrealismo, al que se adscriben Aldecoa, Matute, Fernández Santos, Martín Gaité y Sánchez Ferlosio, y el realismo social, que insiste más que aquél en los datos socioeconómicos, que rebaja el nivel lingüístico del texto y que resulta menos plurisignificativo, más reduccionista.”<sup>353</sup>

La brevedad del cuento llegó a dimensiones tan reducidas hasta llevar a crear una nueva forma con múltiples denominaciones: micro-relato, cuento brevísimo, cuento ultracorto, minicuento, cuento en miniatura, etc. La mínima estructura es la del famoso cuento de una sola frase de Augusto Monterroso: “El Dinosaurio”: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.”<sup>354</sup>

Esta clase de cuento posee condensación poemática, lo que lo acerca al poema en prosa pero, a la vez, su estructura es proteica pues se presenta de varias formas; por su extensión se emparenta con antiguas formas literarias, como la fábula, la parábola e incluso el aforismo, el epigrama, la greguería, etc.<sup>355</sup> Ana María Matute se considera entre los maestros del cuento breve y *Los niños tontos*, que estudiaremos más adelante, es una recopilación de cuentos muy breves. Todo tiene que ser mordiente, sin cuartel, como dijo Julio Cortázar.<sup>356</sup>

---

<sup>353</sup> *La literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*, ob. cit., pág. 160.

<sup>354</sup> Monterroso, Augusto, *Obras Completas* (Y otros cuentos), Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1981, pág. 77.

<sup>355</sup> Andrés-Suárez, Irene, *La novela y el cuento frente a frente*, ob. cit., pág. 164. La autora insiste en que en la actualidad el cuento brevísimo posee una amplia gama de formas y de estilos; sin embargo, no busca tanto recrear lo viejo como permitir la irrupción de lo nuevo. Ocupa con frecuencia esa tierra de nadie que está entre la prosa y la poesía, la narrativa y la lírica, la historia y la fábula, la broma y la meditación, el fragmento y la totalidad; por ello una de sus características de identificación sería lo proteico de su forma.

<sup>356</sup> *Idem*, pág. 158.

En definitiva, podemos decir que cualquiera que sea su tamaño, todo cuento deriva del modelo del cuento literario clásico. En todos, el tiempo es:

- brevísimo
- contenido intenso
- restricciones y por lo tanto, exigencia de elección y renuncia
- economía y buena administración del tiempo para el escritor de cuentos
- el símbolo, la metáfora o la imagen sustituyen a veces, al tiempo
- el ritmo de la palabra vibra entre un inicio y un final
- la acción transcurre más claramente en el tiempo

### III. 3. 2. 2. Estructura argumental

El enfoque argumental como estructura esencial del cuento fue defendido por muchos escritores de la década del cuarenta. Consiste en que todos los elementos del cuento giran alrededor de un argumento sencillo que suele desembocar en un final sorprendente. Como en el caso de la brevedad, aquí también se busca el entretenimiento y la diversión, siguiendo unas pautas realistas en las que las coordenadas espacio-temporales son reconocibles por el lector.<sup>357</sup>

Esta estructura argumental se fue enriqueciendo. El argumento se une en adelante, a la forma de narrarlo. El cuento se inscribe dentro de un realismo formal. Para el escritor de cuentos, lo importante no es ya sólo lo que se cuenta, sino cómo se cuenta, de manera que para repetirlo habría que memorizar no su argumento sino su totalidad.

“Y esa totalidad nos remite no ya a un fondo de tradiciones colectivas sino a un hombre en un mundo, a una sensibilidad individual. Podríamos decir, parafraseando al conde de Buffon, que la diferencia entre el cuento tradicional y el cuento literario es el estilo, entendiendo que «el estilo es Un hombre».”<sup>358</sup>

---

También para el cuento brevísimo ver, Irene Andrés-Suárez: “Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo”, en *Lucanor*, Revista del cuento literario, Pamplona, Mayo, 1994, pág. 69 y ss.

<sup>357</sup> Díaz Navarro, Epitecto y González, José Ramón, *El cuento español en el siglo XX*, ob. cit., pág. 120.

<sup>358</sup> *La literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*, ob. cit., pág. 142.

Esta novedad que trae la generación del cincuenta proviene del neorrealismo en que, para algunos, el cuento aspira a reflejar ahora un *trozo de vida* que no tiene principio ni necesita final. Abundan las historias en las que no pasa nada o casi nada. Y para otros como Mariano Baquero Goyanes que consideraba que el cuento “más rigurosamente contemporáneo” – se refiere al de los años 50 y 60 – escoge, no ya un momento decisivo en la vida de un personaje como el cuento tradicional, sino muchas veces un momento cualquiera, desprovisto de énfasis y además, tiene a menudo un aire fragmentario y un final brusco. El interés se ha trasladado desde la trama hasta los procedimientos narrativos con que ésta se expresa.<sup>359</sup>

Este fragmento de vida que se cuenta, se desarrolla siempre en un tiempo de la acción y un tiempo de la narración. Esta acción transcurre en principio como una sucesión cronológicamente ordenada de acontecimientos. Pero el narrador no siempre nos los da a conocer en un orden lineal. Unas veces, ambos procesos temporales avanzan emparejados y, otras veces, la trama narrativa enreda el suceder lineal de los acontecimientos reelaborando el tiempo. Aunque sea implícito, el tiempo es siempre el trasfondo, la base sin la cual todo lo que se cuenta queda sin fundamento y se desparrama en el vacío. En este sentido, no lo consideramos aquí como un tema sino como un componente esencial en la construcción estética del cuento. Está en correlación con todos los demás aspectos narrativos: espacios, narradores, personajes, temas, etc. El tiempo asegura de esta forma cierta unidad y coherencia en la historia. Además, puede jugar varias funciones:

- La función estructural del argumento se puede centrar en el tiempo cuando las diferentes etapas del desarrollo se dividen siguiendo las diferentes épocas de la historia aunque sean muy breves a veces, desde minutos a años.
- El simultaneísmo como procedimiento ordenador del tiempo en que varias acciones se desarrollan en un mismo momento. El simultaneísmo participa del realismo de las acciones cotidianas.

---

<sup>359</sup>La literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad, ob. cit., pág. 160.

- Las retrospectivas y prospectivas. Para entender mejor la situación presente del personaje, se hace necesaria la retrospectiva en su pasado y el adelantamiento desde el presente de lo que ocurrirá en el futuro.

Del mismo modo, se tiende en el cuento a otorgar menos importancia a lo anecdótico y a concentrarse en el sentido poético de la palabra. Ignacio Aldecoa al que hemos mencionado como cabeza de los escritores de cuentos de esta generación confiesa a Erna Brandenberger que:

“El cuento no se hace con el ritmo de los sucesos. El cuento se hace con el ritmo de la palabra.”<sup>360</sup>

Esto significa que la palabra es el soporte esencial del cuento moderno, mientras que el de la novela es el suceso. Desde entonces, la anécdota puede existir, pero ésta no vale por sí misma, como en la novela, sino en cuanto es capaz de expresarse mediante un lenguaje simbólico que muestra una realidad mucho más amplia.

Dicho efecto se obtiene, según el mismo Aldecoa, por medio de la estructura de “tempo de orquesta”:

“El «tempo» es una noción musical y se refiere a la mayor o menor cantidad de “tiempo” narrado en el tiempo real en que se produce la narración. Pues bien, el escritor de cuentos, al no tener por aliado el tiempo, no puede proceder acumulativamente; su único recurso es trabajar en profundidad, condensar el tiempo hasta lograr casi su quintaesencia. En efecto, basta una breve mirada al cuento moderno para observar que éste tiende, cada vez más, a llenar vacíos, paréntesis, a cristalizar en instantes fugaces, mínimos, que adquieren una dimensión gigantesca en la pluma del escritor...”<sup>361</sup>

---

<sup>360</sup> Declaraciones de Aldecoa a Erna Brandenberger reproducidas en su libro, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, ob. cit., pág. 139; y en: Andrés-Suárez, Irene, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa. Consideraciones teóricas en torno al cuento literario*, ob. cit., pág. 28.

<sup>361</sup> Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, ob. cit., pág. 28; Hablan también de “tempo” José Luis Martín Nogales, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, ob. cit., pág. 163; Baquero Goyanes, Mariano, “Tiempo y “tempo” en la novela”.

La búsqueda de un determinado ritmo en los cuentos se observa en los elementos que componen la frase: repetición de un elemento fónico en el discurso. Este elemento puede ser timbre, cantidad, acento, esquema tonal, grupo acentual, grupo fónico u oración. Existe también otro tipo de ritmo llamado de *pensamiento*, basado en la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos, motivados por representaciones psíquicas concurrentes.<sup>362</sup> En todo caso, el ritmo es siempre un fenómeno de repetición. Pero la autora sólo considera el ritmo estéticamente válido en la medida en que está estrechamente relacionado con el estado vivencial expresado por las palabras. Ritmo y contenido semántico son inseparables en la prosa.

La objetividad es un aspecto de la estructura del cuento literario moderno. En esta búsqueda de objetividad, algunos escritores consideran importante el papel de la descripción como es el caso de Erna Brandenberger y otros, como Ana Sofía Bustamante, apoyan la tendencia a rechazar la descripción que sería un obstáculo al carácter breve del relato.

Irene Andrés Suárez, por ejemplo, descubre en su análisis de los cuentos de Medardo Fraile que en éste, el llamado “objetivismo” consiste, entre otras muchas cosas, en un ocultamiento del escritor-narrador a favor de sus personajes. El lector conoce a estos últimos por lo que ellos dicen o por lo que otros dicen de ellos. Es muy extraño hallar entre sus diálogos alguna información que vaya más allá de cuanto revelan sus conversaciones, su apariencia o sus acciones.<sup>363</sup>

Medardo Fraile que está considerado igual que Ignacio Aldecoa como uno de los mejores escritores de cuentos del siglo XX y, a pesar de su gran capacidad de manejar la descripción y la narración, sabe también que lo esencial en el relato es la capacidad de evocación, su aptitud para sugerir mucho más de lo que unas breves páginas pueden expresar.

El objetivismo se nota también en la consideración serena de las circunstancias: sin ánimos exaltados, sin afán de venganza o incubación de rencores. También sin *a priori* ideológico partidista:

---

<sup>362</sup> Paraíso de Leal, Isabel, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1976, págs. 42-43 y 55. El ritmo de pensamiento puede tener otros nombres como “estribillo, verso anafórico, palabras clave, símbolos, figuras de estilo basadas en la repetición de palabras: epanáfora, epanalepsis, epífora, anadiplosis, epanadiplosis, etc.

<sup>363</sup> Andrés-Suárez, Irene, *La novela y el cuento frente a frente*, ob. cit., pág. 217; ver también Martín Nogales, José Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, ob. cit., pág. 194.

“El escritor se halla comprometido, ante todo, con la verdad; con la verdad enfrentada a la problemática del tiempo que le ha tocado vivir. Y no debe aceptar consignas.”<sup>364</sup>

Pero no todos ven el objetivismo como característica del cuento. Erna Brandenberger considera por el contrario, que el cuento es subjetivo. Sin embargo, la subjetividad que apoya es una subjetividad objetiva, es decir, abierta, que no se encierra en los límites de un objetivismo realista:

“La realidad subjetiva no se somete a las limitaciones del mundo objetivo generalmente perceptible por los sentidos; en lugar de la lógica intelectual, conforme a la cual se desarrolla la narración tradicional, en el cuento literario reina la lógica de las asociaciones; la perfección y el remate no son ya necesarios; los cuentos quedan abiertos como abierta queda la vida de cada persona.”<sup>365</sup>

El cuento moderno, para ella, se distingue claramente de los demás géneros literarios por la específica forma de utilizar el tiempo transcurrido. La intensidad del cuento literario depende, en no pequeña medida, de la hábil contracción del tiempo necesario para el desarrollo de la acción mediante la narración en tiempo presente de sucesos pasados, y también futuros, hasta el punto de que algunas veces el tema y la acción llegan a ser independientes del transcurso del tiempo. Ella nos propone una división tripartita de los cuentos en:

- cuentos de contracción<sup>366</sup>
- cuentos de situación
- y cuentos combinados

---

<sup>364</sup> González-Ruano, César, “Una tarde con Ana María Matute”, *Correo Literario*, noviembre de 1954, citado por, Martín Nogales, José Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, ob. cit., pág. 33.

<sup>365</sup> Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, ob. cit., pág. 382.

<sup>366</sup> Para esta estructura tripartita ver también: Martín Nogales, José Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, ob. cit., pág. 156; Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, ob. cit., pág. 274.

La diferencia entre el cuento de contracción y el cuento de situación reside, por tanto, y de manera esencial, en la importancia que en ellos adquiere el transcurso del tiempo.

Los cuentos de contracción abarcan largos periodos de tiempo, contraídos en la trama de la historia y se sirve de visiones retrospectivas y de insinuaciones anticipadas. El orden cronológico pierde así su propio valor, el tiempo se convierte en experiencia vivida – una biografía por ejemplo –, y lo que en los sucesos hay de vivencia llega a adquirir mayor importancia que el momento en que se desarrollan. La línea temporal es recta con un desnivel entre la situación inicial y la situación final.

Características del cuento de situación son la concentración en un solo escenario y la casi coincidencia entre el tiempo de la narración y el tiempo de lo narrado. A veces, el tiempo de la narración concuerda exactamente con el de la lectura. La situación en sí misma es decisiva o representativa de otras iguales o semejantes. La línea temporal tiene forma de espiral desde fuera hacia dentro.

La característica del cuento combinado<sup>367</sup> que es una asociación de las dos formas precedentes es que se desarrolla hacia el futuro. Dilata, por lo general, lentamente, una situación actual, se sirve de ella como premisa y describe luego las consecuencias a que da lugar.

En conclusión, este tercer capítulo nos ha situado en el corazón de la práctica del género literario del cuento en la España de los años cincuenta. Procedente de una larga tradición oral, literaria y universal, el cuento y los escritores de cuentos tuvieron que luchar por la independencia del género amenazado por la dominación de la novela.

Hemos visto que, aunque sus temas puedan ser iguales a los de la novela, el cuento posee una estructura propia y es, en esta estructura donde hemos encontrado la relevancia del juego temporal. Tanto en la temática como en la estética del cuento, el tiempo es protagonista de las diferentes plasmaciones artísticas del vivir humano.

---

<sup>367</sup> Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, ob. cit., pág. 292: “No hay muchos cuentos combinados, pero los existentes tienen un encanto especial; la mayoría resultan elegantes y llenos de colorido, ya que están preñados de alusiones, imágenes y símbolos y saltan audazmente de una situación a otra. De este modo concentran una gran cantidad de material narrativo en un espacio extraordinariamente reducido, lo cual presupone la intensa participación del lector, que debe completar, haciendo uso de su imaginación, las partes que faltan del rompecabezas...”

#### **Capítulo IV: ANÁLISIS DE LA EXPRESIÓN DEL TIEMPO EN LOS CUENTOS DE ANA MARÍA MATUTE, CARMEN MARTÍN GAITE Y CARMEN LAFORET.**

El desarrollo de los cuentos en cuanto a la forma de narrarlos y al contenido de los acontecimientos está íntimamente ligado con el tiempo que es su fundamento. Así pues, nos proponemos analizar, cómo el componente temporal con su uso singular y sus varias dimensiones puede ser una clave eficaz para una lectura original de la estética narrativa, del significado de los acontecimientos y de la esencia de cada proyecto de vida así como del mensaje transmitido por los cuentos.

Después de una breve presentación de cada autora y de su obra, pasaremos al análisis propiamente dicho del tiempo en los cuentos. Dicho análisis se introduce por el estudio de la temporalidad en los hechos narrados, es decir, del tiempo de la acción o de la historia contada. El criterio aplicado consiste en mostrar cómo están tramados los acontecimientos dentro de un tiempo presente, pasado y futuro, cómo están representadas las diferentes edades de la vida humana y cómo se refleja lo atemporal, para llegar a destacar entre todos, el tiempo más representativo de los acontecimientos.

Después de la historia contada, nos dedicaremos al análisis de la temporalidad en la enunciación, esto es, el modelo temporal empleado en el estilo de la narración. Esta parte contiene dos subapartados que son las posibles estructuras temporales y las figuras gramaticales de expresión del tiempo. Pretendemos, a raíz de este análisis, considerar cuál sería la estructura más adecuada para expresar el tiempo de la enunciación.

El tercer apartado abarca los símbolos y otros aspectos intemporales. En el género cuentístico podemos decir que domina un lenguaje simbólico. Cada palabra, cada idea, se construye en torno a una infinidad de símbolos susceptibles de múltiples interpretaciones. No pretendemos analizar la gran cantidad de símbolos que giran alrededor de tres grupos que son: los que se refieren al paisaje formado por la naturaleza (incluidos los colores) y las cosas, los símbolos animados que se refieren a personas y animales y el espacio como símbolo ligado estrechamente al tiempo. El verdadero sentido del cuento estriba, sin duda, en la relevancia o no del significado de los símbolos temporales escogidos.

A lo largo del análisis de los proyectos de vida de los personajes iremos viendo cómo están representados los principales contenidos temáticos que hemos observado, a saber, que la mayoría de los personajes contruidos por las escritoras representan, no sólo una clase social humilde, sino también realmente pobre, lo que justifica que se les haya otorgado cierto privilegio. Por otra parte, la realidad de la muerte se impone en el análisis de los cuentos. Es una experiencia muy presente que, además tiene varias funciones. A veces, incluso se considera como el sentido y la finalidad de la vida.

A pesar de una apariencia pesimista, en las historias se puede vislumbrar cierta búsqueda de felicidad que parece ser en las obras el objetivo casi nunca alcanzado. La búsqueda de felicidad se logra en un cierto sentido de confianza en algo, de optimismo y de esperanza manifestados de diferentes formas. Al fin y al cabo, la felicidad se encontrará en las ventanas y puertas abiertas hacia horizontes que se pueden vislumbrar en cada cuento. Si el tiempo es realmente sinónimo de vida, veremos si estos contenidos sirven para justificarlo.

## IV. 1. Expresión del tiempo en los cuentos de Ana María Matute

### IV. 1. 1. La escritora y su obra

Ana María Matute nace en Barcelona el 26 de julio de 1926, en una familia burguesa acomodada. Oriunda de Castilla la Vieja por parte de padres y abuelos, vive hasta los diez años alternando su ciudad nativa con la capital de España, intercalando estancias en Mansilla de la Sierra con su familia materna. Los pueblos de Castilla, Barcelona y Mallorca son los escenarios de la mayoría de las obras matutianas.

En Madrid comienza su educación en un colegio de religiosas pero, a los nueve años, debido a su salud delicada, sus padres la mandan a Mansilla de la Sierra donde descubre “el otro lado de la medalla, la urdimbre trágica del vivir”. Conoce la dureza de este paisaje y de sus seres.

Esta experiencia será el terreno en el que se gestan las novelas de Ana María Matute. En general, ella recuerda una infancia difícil por sus relaciones con su madre. Por el contrario, con su padre mantiene un contacto entrañable que estimula enormemente su creatividad. Era quien le acercaba el mundo fantástico de sus numerosas experiencias por el extranjero y, de él heredará Ana María Matute la imaginación y la sed de viajes.

En estos primeros años ya muestra una vocación literaria precoz: a los cinco años escribe e ilustra su primer cuento; a los diez, su revista “Shibyl”, ambicioso proyecto. Pronto ve interrumpidos sus estudios por el comienzo de la guerra y la contienda también deja su huella en ella.<sup>368</sup>

Ana María Matute empezó a escribir muy joven, y a pesar de iniciar su obra en 1948 con *Los Abel*, la única novela anterior a 1950, pertenece a la generación del cincuenta. Al terminar la guerra su familia se traslada definitivamente a Barcelona donde Ana María Matute reanuda sus cursos de Bachillerato. Al mismo tiempo estudia dibujo, pintura y violín. Pero lo literario sigue dominando en la autora y, se lanza de lleno a la novela. Publica *Pequeño teatro* (escrita en 1944 pero inédita hasta que diez años después se le concede el Premio Planeta, 1954), *Los Abel* (1948), *Fiestas al Noroeste* (1952) con la que gana el Premio Café Gijón. En esta época se

---

<sup>368</sup> Conde Peñalosa, Raquel, *Mujeres novelistas y novelas de mujeres en la posguerra española: (1940-1965)*: catálogo bio-bibliográfico, Alcalá, Fundación universitaria española, 2004, pág. 212.

casa con el escritor Ramón Eugenio de Goicoechea del que se separa en 1963. Con *Los hijos muertos* obtiene el Premio de la Crítica 1958 y el Premio Nacional de Literatura Miguel de Cervantes en 1959. En este mismo año gana también el Premio Nadal por *Primera memoria* y en 1969 recibe el Premio Fasternrath por la misma. Consigue el Premio Lazarillo por *El polizón de Ulises* en 1965. Recibe el premio Fasternrath de 1968 por *Los soldados lloran de noche*. Es finalista del Premio Christian Andersen de literatura infantil en 1970 y en 1971 publica *La torre de vigía*. Desde entonces mantiene un largo silencio hasta los años noventa motivado por circunstancias personales.

En los umbrales del nuevo siglo Ana María Matute reaparece con nuevas fuerzas. En 1996, cuando cumple setenta años, ingresa en la Real Academia – es la tercera mujer en hacerlo –. En ese momento publica una extensa obra que llevaba varios años escribiendo, *Olvidado rey Gudú*; con ella obtiene el Premio Ojo Crítico de 1997.

Ana María Matute no sólo ha destacado por su obra literaria, también lo ha hecho por sus publicaciones periodísticas. Desde 1956 ha colaborado en *Garbo* y en *La prensa Semanal*, ha publicado cuentos y artículos en *Ínsula*, *Destino*, *Índice*, *Cuadernos hispanoamericanos*, *El urogallo*, etc. Sus obras han sido traducidas a más de veinte idiomas. Ha viajado por más de catorce países. Ha impartido conferencias en Canadá y Estados Unidos. Fue miembro correspondiente de The Hispanic Society of América, de Nueva York. Asistió como “visiting lecturer” en las Universidades de Indiana y Oklahoma. La Universidad de Boston ha constituido la “Ana María Matute Collection” con sus manuscritos y otros documentos. Ha sido propuesta para el Premio Nobel.<sup>369</sup>

Una de las escritoras más difícil de encasillar en una generación es sin duda Ana María Matute. Varios críticos señalan reiteradamente que, aunque pertenezca por edad y fechas de publicación a la generación del medio siglo, la dificultad en la decisión ha sido extrema a propósito de ella, y no parece seguro de que la adoptada sea la óptima. Santos Sanz Villanueva afirma que:

“Matute, cuya pertenencia a la generación del medio siglo es indiscutible, ofrece con cierta frecuencia motivos sociales y adopta una

---

<sup>369</sup> Conde Peñalosa, Raquel, *Mujeres novelistas y novelas de mujeres en la posguerra española* ob. cit., pág. 213.

postura crítica pero su propensión a lo novelesco, la importancia que en su obra posee el subjetivismo muy imaginativo le alejan de los modos habituales de la estética social.”<sup>370</sup>

Se ha señalado reiteradamente la crítica negativa al estilo de la autora en que muchos consideran que lleva abundantes defectos de expresión, según los cánones establecidos en el momento. Para Gonzalo Sobejano, los énfasis, imágenes insostenibles, imprecisión, redundancia, tienen fundamento común en la tendencia de esta escritora a la “novelería.”<sup>371</sup>

Eugenio de Nora también muestra reserva a la hora de elogiar y al mismo tiempo de considerar que la autora todavía no es digna de ser colocada entre los verdaderos escritores. Pero ante los cuentos de la autora la crítica ha parecido ser más suave a opinión de Alicia Redondo Goicoechea no tanto por el reconocimiento de su valor artístico cuanto a la consideración del cuento todavía como un género menor:

“Muy distinta actitud tuvo la crítica frente a sus cuentos que alabaron desde el principio, quizá porque al ser considerados un género menor no era exigible una canónica perfección estilística o... ¿Por qué un género menor era el lugar adecuado para una mujer?”<sup>372</sup>

Más allá de la crítica, su aportación está también, en palabras de Eugenio de Nora<sup>373</sup>, en su estilo. Vemos que es ante todo coloreado, vibrante, plástico y sensorial, rico – hasta el exceso – en adjetivación, abundante en imágenes briosas – pero con frecuencia superpuestas y reiterativas, hasta casi anularse unas a otras –; en una palabra, bastante más brillante que eficaz; impresionista y expresionista antes que sencillamente expresivo.

“Tanto los elogios como los reproches giran en torno de lo que de más personal tiene la obra de Matute: la fantasía, el lirismo y la truculencia que a veces confina con lo grotesco, el lenguaje en el que todo ello tiene

---

<sup>370</sup> Villanueva, Santos Sanz, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, ob. cit., pág. 169.

<sup>371</sup> Sobejano, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo, 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*, ob. cit., pág. 326.

<sup>372</sup> Redondo Goicoechea Alicia, *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura, Siglo XX de España* Editores, 2008, pág. 143.

<sup>373</sup> García De Nora, Eugenio *La novela Española Contemporánea (1939-1967)*, ob. cit., pág. 265.

correspondencia y soporte. La obra de Matute está demasiado vuelta a una constante temática, demasiado construida en torno a una concepción del mundo exterior y del mundo interior para que resulte posible el ignorarlo. Los aspectos obsesivos y obsesionantes de su obra, la uniformidad de su lenguaje, que abarca desde sus precoces comienzos hasta su última producción novelesca, revelan un mundo encerrado en sí mismo que manifiesta su decepción frente a la realidad social y revela las frustraciones que ésta le produce, pero que busca comunicar y hacer compartir, tal vez con la secreta esperanza de que el mundo acabe por semejarse al soñado.”<sup>374</sup>

En resumen, la trayectoria de Ana María Matute es la que va de un desbordamiento de la fantasía a una inserción de sus temas en un marco más actual. Es decir, desde una imaginería novelesca hasta una colocación de esa imaginación en un terreno más próximo, el de la sociedad de su tiempo.

Si es verdad que la generación de los que vivieron la guerra en su niñez ha sufrido una experiencia traumática, el caso de Ana María Matute es particularmente impresionante: a los diez años era una planta de invernadero, una niña de rara sensibilidad, educada en la lectura de los cuentos infantiles, de la poesía de Tagore y de Lorca, y cuidada y mimada a causa de una larga enfermedad que pasara en Mansilla de la Sierra, en donde la naturaleza se le revela lejos de la vida urbana y de la familia. A los diez años, el mundo infantil de Matute no ha sufrido el menor rasguño de la realidad del mundo adulto. Las circunstancias de la guerra civil española provocan el descubrimiento del odio que la llevará al crecer a plantearse el problema de la bondad de los suyos hasta entonces incuestionable.

El tiempo de la niñez está en permanente conflicto con el tiempo vivido a la manera de los adultos; aquel al afrontar este mundo entra en angustia, decepción y tristeza. En suma, la vida resulta imposible.

Podemos decir que la intención social práctica de Ana María Matute se manifiesta de una forma ingenua, natural y espontánea. No ha recibido una educación política que podría influenciarle la tendencia a la reivindicación. Lo que se propone a nuestro modo de ver, es idealizar de cierto modo el tiempo de la infancia y de la

---

<sup>374</sup> Soldevilla, Ignacio, *La novela desde 1936*, ob. cit., pág. 250.

adolescencia, y manifestar la decepción y la desgracia de los niños y los adolescentes aplastados por las traiciones, la mentira, el vicio y la hipocresía de los adultos.

Una de las soluciones propuestas por la autora en sus obras frente a esta guerra entre generaciones en que se pone de manifiesto que el odio arruina familias y pueblos, es la predicación de que sólo el amor a los otros y la proyección activa de este amor puede salvar de la ruina moral. El enfrentamiento entre los contrarios buenos y malos, ricos y pobres, jefes y servidores, etc. es recurrente. Ésta situación narrada le viene de su propia experiencia a tal punto que la mayoría de los personajes de Ana María Matute resulten invalidados por su maldad excesiva o por su idealizada perfección o santidad.

#### **IV. 1. 2. Contenido temático-temporal de los proyectos de vida de los personajes**

Entendemos por contenido temático-temporal el conjunto de todos los asuntos contenidos en los cuentos. Dicho de otro modo, se trata de la historia contada<sup>375</sup> de los acontecimientos representados por los personajes en un tiempo determinado por el hacedor. Este tiempo se considera “tiempo presente” cuando el proyecto de vida que se lleva a cabo se está desarrollando en el momento de la narración. Dicho proyecto puede ser impuesto a los personajes cuando actúan en oposición y también puede ser un proyecto libremente escogido y se lleva a cabo sin preocupación por el entorno. En el “tiempo pasado” se desarrollan proyectos cuyos contenidos son acontecimientos ya transcurridos en un tiempo remoto y que se presentan a la memoria como recuerdos o como proyectos constituidos por la repetición de experiencias ya vividas en el pasado o, en relación con el tiempo de la guerra civil española como referente histórico. El tiempo futuro, por último, se refiere a los cuentos que narran posibles proyectos deseados pero que hasta el final del cuento no se puede saber claramente si se han cumplido o no. En todos estos proyectos veremos las características, los objetivos, los obstáculos y las ventajas.

---

<sup>375</sup> Redondo Goicoechea, Alicia, *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1995, pág. 24: Según el método de análisis de Alicia Redondo Goicoechea, “El término historia, tomado de Genette, está usado en el sentido de los acontecimientos narrados en la novela, no en su significación habitual de acontecimientos sucedidos en la vida real que podríamos llamar Historia con mayúscula... El análisis de esta categoría (tiempo de la historia) suele hacerse en primer lugar, ya que desvela elementos imprescindibles de la narración. Aporta datos muy significativos para la historia contada, pues nos aclara su organización temporal.”

#### IV. 1. 2. 1. Los proyectos vividos dentro de un tiempo presente

Consideramos que el contenido de lo que hemos llamado tiempo presente de los acontecimientos en los cuentos de Ana María Matute se puede dividir en tres partes que son, la situación impuesta al protagonista desde fuera, la manera como este mismo preconiza vivirla y la validez o no de la solución escogida para singularizarse. En efecto, el caso más frecuente se crea a partir de una situación caracterizada por un conjunto de seres instalados en la rutina cotidiana, la costumbre, lo de “siempre” y lo de “nunca”. Hasta los ruidos exteriores, los animales y las manifestaciones de la naturaleza entran en esta rutina del día a día. Los personajes en este contexto se dejan llevar sin ningún control, aparecen como víctimas de esta situación y del tiempo que les toca vivir. La primera reacción es negarse a entrar en ello. Se muestran inconformes de una manera visible por su físico o por su comportamiento. Como se destacan por ser diferentes de los demás, enseguida se marginan ellos mismos y los aíslan también los demás. En cualquier caso, la oposición da lugar al ostracismo. El personaje se convierte en un encarcelado con lo que conlleva de soledad, dolor y tristeza. Pero el objetivo que motiva esta actitud es el deseo de libertad. Todos los cuentos de la recopilación *El tiempo*, menos “Los niños buenos”, cuento número tres y “Los cuentos vagabundos”, número trece, tienen referencias al tiempo presente del que hablamos. En cuanto a *Los niños tontos* hemos encontrado tan sólo seis entre los veintiuno donde se trata del tiempo presente tal como nos lo hemos planteado. Los ejemplos los tomaremos de estas dos selecciones.

Comenzamos por el principio del primer relato donde se observa que, entre los personajes no contentos de la situación en que viven, se encuentran Pedro y Paulina en el cuento “El tiempo” que abre la colección que lleva el mismo título. A los catorce años los dos se ven encerrados en una situación que no les permite vivir:

“Algo le decía que Paulina era totalmente incompatible con aquella vida suya, inflexiblemente marcada, a la que ya no podía escapar”<sup>376</sup>

---

<sup>376</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997, pág. 46.

En “La ronda” Miguel se aparta de sus amigos y pasa la noche de la despedida solo porque,

“Miguel no era amigo de rondas. No sabía música. Y el vino se lo bebía mejor solo, sin amigos.”<sup>377</sup>

El niño de “El amigo” vive en un ambiente reducido en el espacio pero también en las relaciones humanas:

“Ni al colegio le dejaban ir, porque en aquel barrio los colegios eran modestos y ordinarios. El año que viene le enviarán interno a un pensionado de Lecaroz... Y hasta entonces el piso, la ventana del cuarto de tía Eulalia, sobre el mercadillo. Y la tienda.”<sup>378</sup>

Este cuento es igual que “El corderito pascual” en *Los niños tontos*<sup>379</sup> porque los personajes comparten la soledad, la falta de amigos, la burla por parte de los demás por el físico grueso concretamente. El único amigo que es el corderito pascual acaba en la comida de la fiesta de la Pascua de los adultos.

Esta situación de soledad se encuentra en la mayoría de los protagonistas en los demás cuentos de *El tiempo* como Babel en “La frontera del pan”, Cristóbal en “Chimenea”, los ancianos en “Vida nueva”, etc. En *Los niños tontos* el tiempo presente en “La niña fea” es el de su costumbre de ir todos los días a la escuela, lugar en que no se podía sentir bien porque no era bien acogida por sus compañeros. El tiempo de la escuela es el tiempo del sufrimiento para la niña, objeto de burlas y de rechazo absoluto:

“No le daban la mano, ni se querían poner a su lado, ni en la rueda ni en la comba: “Tú vete, niña fea.”<sup>380</sup>

La oposición se puede manifestar en una clara subversión del orden de las cosas como el caso del niño de “El niño que era amigo del demonio” quien toma posición frente a la opinión de - “todo el mundo, en el colegio, en la casa, en la calle”

---

<sup>377</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 75.

<sup>378</sup> *Idem*, pág. 172.

<sup>379</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, Valencia, Editorial Media Vaca, 2000, pág. 72.

<sup>380</sup> *Idem*, pág. 8.

- que está en contra del demonio. Resuelve no actuar como todos y se hace amigo del demonio. Al final, confiesa a la madre que el demonio sólo tienta a los malos, a los crueles:

“Pero yo, como soy amigo suyo, seré bueno siempre, y me dejaré ir tranquilo al cielo.”<sup>381</sup>

Estos personajes inmersos en una situación que se les impone desde fuera suelen vivir diferentes estados de ánimo desde la oscuridad del miedo, el engaño y el desamor hasta el odio que padecen por parte de los demás o que ellos mismos les hacen padecer por su rebeldía. Cuando optan, a veces, por la pasividad puede ser muy incómoda o vergonzosa. En “El amigo” el niño que por su gordura estaba escondido por los padres en casa y víctima de las burlas de ellos y de los de fuera ansía en su soledad tener:

“Un amigo que no insulte porque uno está gordo y lleva vestidos limpios y zapatos...”<sup>382</sup>

El niño de “El jorobado”<sup>383</sup> escondido por su padre por su deformación física quiere salir al teatrillo porque ve en su joroba la oportunidad de convertirse en un gran artista.

Asimismo, el miedo de Paulina causada por la opresión de sus tías es estremecedor y antes de llegar a la oposición total a su encerramiento pasará por momentos difíciles:

“Las pupilas, de color de miel transparente, tenían un miedo frío, un miedo de vacío, que le impresionó.”<sup>384</sup>

Por último, el personaje es también víctima de su propio conocimiento y de las circunstancias de la vida. Se considera como echado en el mundo sin haberlo elegido y sin saber el porqué de su presencia. Dice Miguel Bruno en “La ronda”:

---

<sup>381</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit., pág., 13.

<sup>382</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 175.

<sup>383</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit., pág. 77.

<sup>384</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 33.

“Es verdad; no sé nada de la guerra – se dijo. – Pero es que tampoco sabía nada de su vida.”<sup>385</sup>

La ignorancia de Babel expresada en “La frontera del pan” es el caso de la mayoría de los niños de Ana María Matute cuya educación escolar se abrevia, a favor de las demás necesidades familiares consideradas más urgentes:

“Comprar libros era un placer. Pero más hermoso debe ser leerlos y comprenderlos. Que las letras apiñadas, que las palabras en sucesión no guarden un enigma cada dos párrafos y le formen a uno un pliegue de triste ignorancia sobre la frente. Porque ¡qué pocas cosas podía leer y comprender al mismo tiempo!...fue su instrucción tan deficiente. Y el alma de Babel sólo podía alimentarse escuchando el tibio rumor de la fuente, cuyo significado nadie necesita aprender ni nadie puede enseñar.”<sup>386</sup>

Ante esta situación, el segundo momento es el de la reacción del protagonista víctima. De forma simultánea o inmediatamente después de la toma de conciencia de su incapacidad de ser como los demás, en muchos casos, la solución suele ser subversiva y se manifiesta con la creación de un mundo propio al margen del rutinario: es el caso de la niña en “Fausto”:

“El abuelo, amarillo y rugoso como un limón exprimido, siempre estaba protestando por aquellos cascotes brillantes que ella traía a casa, y decía que iba a tirarlos de nuevo al solar.”<sup>387</sup>

A veces, encontramos casos de subversión dentro del mundo propio en que el personaje se muestra indiferente y ajeno a la realidad que le rodea. Por ejemplo en “El tiempo” Ramón se describe como siempre, dispuesto a la admiración y a la risa. Sin embargo, pertenece a una familia en que la madre y el padre se emborrachaban y se

---

<sup>385</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 75.

<sup>386</sup> *Idem*, pág. 183.

<sup>387</sup> *Idem*, pág. 150.

pegaban. La madre tenía mala fama en el pueblo, le pegaba con zapatilla y, frecuentemente, se marchaba de casa y volvía tardísimo.<sup>388</sup>

Otra posibilidad es la búsqueda de iniciativa propia dentro de la misma soledad:

“Don Emiliano sacó un sobre y una postal de Año Nuevo. Se caló las gafas y se sentó, pluma en ristre. Con letras algo temblorosas escribió: “No estás solo, querido amigo, aunque todos han muerto. Felicidades”. Firmó. La metió dentro del sobre... Con cuidado, se dirigió al buzoncillo de las cartas. La echó. Subió de nuevo, de puntillas. Entró en la habitación, con una leve sonrisa: “Mañana me la entregarán.”<sup>389</sup>

Una solución de escape al mundo impuesto es la huída física o interior. El personaje se retira completamente y se refugio en su mundo imaginario, en su interior, en la naturaleza o también, se encariña de los animales a los que considera como más amigos suyos que las personas. Martín Dusco, en “No hacer nada” quiso resignarse al trabajo de la tierra como toda la familia porque en apariencia no había más remedio. Pero acabó dejándolo porque las malas hierbas crecieron en sus tierras y, tampoco tuvo éxito en la caza que había intentado. Sucumbió finalmente a su verdadera identidad: no hacer nada. Se fue al bosque y se dejó caer en la hierba respirando fuerte:

“Renunciando, pues, a aquella lucha desproporcionada se sentía milagrosamente alegre, libre.”<sup>390</sup>

La niña en “Fausto” pone en el mismo nivel su relación con los gatos y la de los humanos en las ocasiones de pelea y reconciliación. El gato grande y el pequeño, el abuelo y el mendigo cojo son iguales. El gato grande después de comer debería fumar como don Paco, el dueño del almacén. Por eso, cuando ya no tiene más remedio que matar a su gatito amigo y compañero, la niña considera que su abuelo tampoco tiene más derecho a la vida y le declara:

---

<sup>388</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 17.

<sup>389</sup> *Idem*, pág. 226.

<sup>390</sup> *Idem*, pág. 213.

“Abuelo – dijo de pronto –, he matado a Fausto. No servía para nada. El viejo levantó la cabeza y abrió la boca. Un extraño miedo llegó hasta él. Un miedo como viento, como temblar de cirios, como voces sin eco. Sus huesos se hacían rígidos, inmóviles. Tenía la piel como la de un muerto. La niña prosiguió, con su vocecita clara y fría: - Abuelo, apuesta algo a que te vas a morir muy pronto...”<sup>391</sup>

La niña de “La niña fea” se refugió en la naturaleza donde se sintió acogida y con la que se identifica y se entrega en la muerte:

“La niña fea se comía su manzana, mirándolas desde lejos, desde las acacias, junto a los rosales silvestres, las abejas de oro, las hormigas malignas y la tierra caliente de sol. Allí nadie le decía: «Vete.»”<sup>392</sup>

El objetivo de la huída está, una vez más, motivado por la búsqueda de libertad e independencia y por el deseo de salir de la cárcel en la que uno está al principio. No se suponen los riesgos de antemano, la principal obsesión siendo la de dar libre cauce a una vida diferente. Después de la muerte de su madre, el único lazo que le sujetaba aún, Pedro, en “El tiempo”, ve abierta la puerta de la libertad. El párroco que le quiere ayudar reconoce este deseo:

“No creas que deseo cortar tu independencia, porque sé que eres bueno.”<sup>393</sup>

El anciano Emiliano Ruiz denuncia contundentemente las costumbres para él sin sentido de la gente del pueblo durante las fiestas de año nuevo. Él se considera solo, libre y sin necesidad de hacer lo mismo que los demás. Sabemos por el cuento que está motivado por la resignación:

“¡Qué asco! ¡Qué asco!... Yo no sé a qué conducen estas estupideces a fecha fija. Tonterías de fecha fija. Alegrarse ahí todos, porque sí. No, señor;

---

<sup>391</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 165.

<sup>392</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit. pág. 9.

<sup>393</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 53.

yo me alegro o me avinagro cuando me da la gana. Como si mañana me da por ponerme un gorro de papel en la cabeza. Porque me da la gana. Pero así, quieras o no quieras...”<sup>394</sup>

Algunos se niegan a resignarse y buscan el sentido de la vida, de su propia vida. El largo monólogo de Miguel Bruno en “La ronda” es una verdadera exposición sobre la cuestión del sentido de sus veinte años de vida y, dedica la noche entera de la víspera de ir a la guerra a meditar sobre el tema, a interrogarse a sí mismo y a los que le rodean. Porque quiere saber. Su tiempo presente está empapado del valor de querer afrontar la realidad, “afrontar el miedo cara a cara” y hacer su “ronda hacia dentro en busca de su propia vida” tal como lo declara:

“Tengo que saber. Conocer, conocer... El hermano le quería, el padre le quería. ¿Por qué y para qué? Tenía que saberlo y, tal vez, recuperar tantas cosas. ¡Cómo le pesaba su ignorancia! ¡Qué extraño y ácido el despertar! De la noche a la mañana, con todos sus años huidos, con todos sus años aún no conocidos, sin saber para qué han llegado ni para qué vendrán más. No. No. Tenía que saber.”<sup>395</sup>

La búsqueda del conocimiento, el despertar de la ignorancia además del cuestionamiento que el personaje se hace y hace a los demás se encuentra también en el deseo de ver la luz, de salir de las tinieblas. Así, Babel en “La frontera del Pan” fue despertado por el grito de la niña que le puso en otro camino con un nuevo proyecto de vida.

El recuerdo es un medio más empleado con este propósito. Recuerdos de la infancia y de la felicidad perdida en medio del dolor de crecer:

“Pedro experimentó una honda amargura. Cuando Paulina creciese, se dijo, se haría dura. Pero ahora, ¡era tan tierna aún su dureza! Sería áspera con el tiempo, avinagrada, rencorosa. Pero ahora, niña como en eterna ofensa, no del todo comprendida por él, andaba como una reina de juguete.”<sup>396</sup>

---

<sup>394</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 219.

<sup>395</sup> *Idem*, pág. 80.

<sup>396</sup> *Idem*, pág. 35.

Del mismo Pedro a propósito de su infancia nos anuncia la narradora:

“¡Ah!, si no hubiera sido por culpa de aquellas alas que inesperadamente le remontaban del suelo y le apartaban de todo, Pedro hubiera continuado siendo un niño feliz.”<sup>397</sup>

La posibilidad de vivir siempre en el deseo, en lo soñado y en el propio ideal construido es otro camino de liberación y otra forma de estar en el presente. Se trata de proyectarse hacia el futuro aunque uno no tenga la certeza de que será un futuro feliz. El caso de Babel que proyecta casarse con la niña de “La frontera del pan”, el caso de Pedro y Paulina que finalmente deciden huir del pueblo que les ahoga, el niño de “El amigo” que piensa que por fin el cordero pascual le sacará para siempre de su soledad, etc.

El tercer momento del presente consiste en que la solución escogida no es siempre la mejor. A veces, satisface al personaje y otras veces, no. El deseo, por ejemplo, no está siempre presentado de forma positiva y la elección de un mundo propio tampoco representa, en todos los casos, una solución adecuada: puede mantener en el “siempre” o el “nunca”. En algunas situaciones, el recuerdo tiende a acentuar el odio vivido desde siempre como en el caso de Miguel Bruno y de Víctor Silbano. La rememoración de sus divergencias en la infancia aumenta su odio mutuo y, con sangre fría, Víctor termina matando a Miguel.

En otro cuento, después de matar a Fausto la niña sale inmediatamente de su mundo de inocencia:

“Fausto, de pronto, había dejado de temblar. Sus ojos brillaban, brillaban. Pero ya no parecían estrellas. Ningún cascote de botella parece un lucero. Sólo brillaban en el cielo, y muy lejos, demasiado lejos. Y, tal vez – ya estaba ella casi segura de eso –, al mirarlas de cerca, las estrellas también deben de resultar muy diferentes.”<sup>398</sup>

---

<sup>397</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 16.

<sup>398</sup> *Idem*, pág. 164.

La decepción en la ilusión de un nuevo mundo elegido es patente en el caso del personaje llamano Chimenea. Vive en un recuerdo que siempre le roe por dentro. La solución escogida le deja muy insatisfecho:

“El despertar del vino es muy triste, muy triste.”<sup>399</sup>

Muchas veces, el deseo se queda en sí mismo y no llega a ser realizado por lo que la desilusión se presenta como el resultado cuando el protagonista intenta salir de este sueño y probar lo deseado.

En “El escaparate de la pastelería”<sup>400</sup> la niña vive su tiempo presente entre sueño dormido y sonambulismo. Su deseo imposible de satisfacer la hunde en la nostalgia.

Sin embargo, existen situaciones en las que, a los ojos del lector, se ve un fracaso pero que constituyen un éxito para el protagonista dentro de lo fantástico del cuento. Lo observamos, por ejemplo, en “No hacer nada” cuando la solución preconizada por el chico perezoso fue echarse en el bosque, dejarse morir paulatinamente y encontrar en ello la felicidad. La descripción de esta situación es casi contradictoria con la concepción corriente de la felicidad:

“Después un hedor dulzón ahuyentó a los animales limpios. El sol calentó fuerte, y las facciones de Martín Dusco parecía que fueran a derretirse. Tal vez sus parientes no le hubieran reconocido. Además, le faltaba una oreja y le habían mordisqueado la nariz. Una mañana llegaron los buitres, trazando círculos. Le dejaron los huesos limpios y blancos como recién encalados. ¡Por Cristo, qué bien lo pasó!”<sup>401</sup>

Es también ilustrativo el ejemplo del crimen de Miguel Bruno por su compañero Víctor Silbano que transcurre con toda normalidad e indiferencia:

“Tal vez aún aparecerá – decía Silbano, con sonrisa indefinida.”<sup>402</sup>

---

<sup>399</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 203.

<sup>400</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit., págs. 52-53.

<sup>401</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 215.

<sup>402</sup> *Idem*, pág. 107.

Esta visión está muy presente en *Los niños tontos* donde todo es mucho más fantástico y donde los niños protagonistas gozan de las situaciones más inesperadas. En “El incendio” el niño está agredido por el sol, el color blanco de la cal y, con todos los colores calientes que tuvo, prendió un fuego que le abrasaba todo mientras él lo contemplaba maravillado.

El tiempo presente en “El niño del cazador”<sup>403</sup> es a su vez, el de todos los días en que sube a la montaña con su padre y vuelve por la noche. Por inconformidad con esta situación saldrá a disfrutar de su propia caza de la que le bajarán muerto.

#### **IV. 1. 2. 2. Los proyectos en relación con el tiempo pasado**

El tiempo pasado está dividido en tres partes que son: el tiempo recordado en el que se rememoran experiencias de la vida como la infancia, la adolescencia y la edad adulta dentro de un modelo particular de vida familiar; el tiempo pasado repetido en que se insiste sobre algún elemento fundamental del pasado que se prolonga en toda la historia contada; y finalmente, el tiempo de la guerra civil española como historia real referida. Todos son proyectos del pasado que cobran un nuevo sentido y que alimentan la vida de los personajes dando sentido a su identidad.

Los proyectos realizados por los personajes que señalaremos a continuación, están iluminados por una serie de acontecimientos que constituyen su historia pasada y que permiten comprender su identidad actual. El tiempo de la infancia-escuela en los cuentos de Ana María Matute tiene un intervalo aproximado de cinco a trece años en que el personaje recuerda perfectamente todo lo vivido. Un tiempo de ensueño, placer e ilusión. El niño se asombra y se maravilla ante la vida que se abre a él. Antes de ir a la escuela tiene una mirada positiva sobre toda la realidad porque está en estado puro de inocencia:

“Pedro se sentía tranquilo, abandonado a una paz honda, viendo al padre y a la madre, al cielo, a los niños que pasaban y a los árboles que bordeaban el Paseo del mar... Pedro sintió una alegría intensa, viva, como

---

<sup>403</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., págs. 80-81.

cuando el sol penetraba en el vino y lo encendía. Era una felicidad completa verlos juntos...”<sup>404</sup>

En “La ronda” el recuerdo de las circunstancias dolorosas del nacimiento de Miguel Bruno que abren el cuento son un prelude de lo que será este proyecto de vida y el ambiente de muerte del que estará rodeado a lo largo de la historia. En resumen, su nacimiento costó mucho dinero al padre por traer un médico hasta el pueblo y la vida de la madre que murió en el parto.

A partir de los siete años en general, empieza la vida escolar de los niños y una socialización más amplia. Para los “niños normales” de Ana María Matute, es decir, los niños que proceden de una situación económica muy escasa y que forman la mayor parte de sus personajes, el tiempo de la escuela es de los siete a los trece años aproximadamente. La vida de los niños durante este tiempo está llena de dualismos. El aprendizaje abarca el conocimiento que dan los maestros y el ambiente brutal y grosero que se transmiten los alumnos unos a otros. Los niños aprenden con una “rapidez angustiada” porque el tiempo es corto. Se enfrentan entre ellos y también enfrentan a los maestros:

“Los niños eran a un tiempo buenos y malos, tristes y alegres, pobres y ricos. Trataban a los maestros con crueldad, semejante a la que recibían de ellos...Allí, uno se olvidaba de cosas y aprendía otras, con una rapidez angustiada, excesiva. Nacían y morían cosas dentro de él, de un modo irremisible, sin tiempo para apercibirse.”<sup>405</sup>

La educación escolar es para algunos, muy corta. En “La ronda” Miguel Bruno a los once años, iba al campo y,

“En los días más crudos del invierno aprovechó para acudir a la escuela, donde aprendió a leer, a sumar y a mentir.”<sup>406</sup>

---

<sup>404</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., págs. 12 y 14.

<sup>405</sup> *Idem*, págs. 14-15.

<sup>406</sup> *Idem*, pág. 71.

Los recuerdos tristes de la escuela anidan en la memoria y pueden revivirse. Cuando Miguel Bruno, veinte años después, entra en su antigua escuela la misma noche en que se iba a la guerra el recuerdo del maestro le “dolía en los nudillos porque pegaba con una vara.” Miguel tenía seis años y lo recuerda perfectamente. En el momento en que crece el adolescente efectúa una selección progresiva de todos los recuerdos de este tiempo de la escuela. Y dicha experiencia cobra más relieve cuando se hace en el mismo lugar.

Miguel en contacto con el recuerdo del tiempo de la escuela procura comprender la situación que está viviendo así como todo el tiempo vivido hasta el momento. Efectúa la acción de sentarse en el último banco y de desear encender la luz,

“Como si de este modo pudiera también encender la turbia y lejana infancia ante los ojos. Pero todo permanecía oscuro, en un sopor denso, sin una sola chispa.”<sup>407</sup>

El cuento de “Los niños buenos” está básicamente constituido por recuerdos de la niñez. La narradora en primera persona cuenta un acontecimiento del pasado como si lo estuviera viviendo de nuevo mezclando su imaginación fantástica de niña de siete años con realidades verosímiles más comunes. A partir de los recuerdos de la familia y de la escuela, la protagonista pone en énfasis el hecho de que la vivencia del tiempo de la infancia es estrictamente incomprensible para los adultos. Existe una distancia incalculable entre la mentalidad de la niña, sus razonamientos, el móvil de sus comportamientos y la interpretación que hacen los adultos de toda esta forma peculiar de ser. Y, a lo largo del cuento, la narradora omnisciente nos va mostrando cómo sutilmente la niña se burla de los adultos:

“La idea del bien y del mal no arraiga fácilmente en aquellas tierras encendidas y tiernas, como en eterna primavera. No existen niños buenos ni malos: se es niño y nada más. No obstante, a los siete años yo sentí plaza de mala... Y aquel famoso y viejo método de golpear los nudillos con junco que tantas veces había oído comentar a mi padre, no apareció por ninguna parte

---

<sup>407</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 90.

(...) Por vez primera tuve conciencia del mal, precisamente en el instante en que a alguien se le ocurría decir que yo era una niña buena.”<sup>408</sup>

Es un cuento en que contrariamente a los demás donde la primera infancia es un tiempo feliz, esta niña ha nacido en un ambiente conflictivo. Única entre tres hermanos varones se siente sola después de que sus hermanos rechazaron su deseo de incorporarse a su mundo. El incidente premeditado y provocado por ella en la escuela con su compañera fue una manera de salir de su aislamiento para llamar la atención, hacer ver que existe y que tiene la libertad de imponerse en la escuela, puesto que no la tiene en casa. De ahí arranca toda la historia del cuento.

El dualismo del tiempo de la niñez-escuela aparece en este cuento también en la medida en que hasta el final permanece la duda de si fue o no un tiempo de dolor o de alegría para la niña que experimenta alternativamente los dos sentimientos:

“Yo no sabré nunca el motivo por el cual perdí casi enseguida todo vestigio de temor ante mi abuelo... Pero el caso es que yo no amé aquella tierra, ni amé al abuelo ni a su casa tampoco... porque aquella tierra y aquel abuelo me habían sido impuestos, y esto bastaba para desear librarme de ellos... En aquella casa y entre aquella gente, yo hubiera podido ser muy feliz...”<sup>409</sup>

La integración en la escuela del pueblo y la identificación perfecta con el perfil de los alumnos pobres siendo ella nieta del rico abuelo, suscita el escándalo en el maestro que nutría en ella la oportunidad de una mayor ganancia. El escándalo se propaga a continuación en todo el pueblo porque la niña llega a hacer creer que el abuelo es responsable de sus comportamientos de niña pobre y miserable.

Los momentos de felicidad de la infancia en algunos cuentos se prolongan un momento en la escuela. Es el tiempo de las amistades<sup>410</sup> que se pueden escoger, el tiempo de empezar a encontrar respuestas y a hacerse más preguntas sobre la vida y el tiempo de satisfacer curiosidades. Luego, llega rápidamente el momento de abandonar la escuela incluso, antes de los trece años si una circunstancia particular

---

<sup>408</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., págs. 112, 119 y 129.

<sup>409</sup> *Idem*, págs., 117, 119-120 y 122.

<sup>410</sup> “Esos amigos vagamente enemigos, que sólo se tienen a los siete años.” *Idem*, pág. 16.

como la muerte del padre obliga a trabajar para sustentar a los familiares. Los otros niños – que son casos escasos – pudientes van a la ciudad para continuar los estudios.

La transición de la niñez a la adolescencia suele ser dolorosa y brusca sobre todo, si como hemos dicho, el motivo es la muerte y la pobreza económica y familiar:

“Pedro abandonó la escuela apenas dos años después Poco a poco había ido apartándose de los muchachos, volviéndose retraído, silencioso. Con más frecuencia aún que antes, aquellas alas le brotaban y le transportaban lejos... Como él era uno de los alumnos más inteligentes y despiertos, el director de la Escuela se interesó por él y le procuró un pequeño empleo en las oficinas de Consigna del puerto... Pedro veía a su antiguo amigo Quim, que fregaba los vasos en la pila del mostrador... También Ramón era ya dependiente en la tienda de la cooperativa... Todos los demás muchachos eran parecidos y hacían cosas parecidas. Trabajaban en los astilleros, en la tienda, en el puerto... otros hijos de pescadores y marineros, continuaban el mismo oficio de sus padres y pasaban el día en el mar.”<sup>411</sup>

Es el trabajo que llena la precoz adolescencia. Por lo tanto, no hay tiempo para divertirse y este momento suele ser un momento de gran crisis de sentido de la vida porque es una situación impuesta por la realidad de la que los muchachos no están de acuerdo. A partir de este momento hasta el final de su existencia en el cuento, que suele finalizar alrededor de los diecisiete años, los adolescentes se enfrentan con callejones sin salidas, con una vida imposible de vivir luchando para sacarle a la vida alguna razón y un poco de alegría.

Miguel Bruno en “La ronda” observa al maestro desde su recuerdo del tiempo de la escuela y se da cuenta del poder del tiempo sobre el ser humano. A pesar de la conciencia de su ignorancia casi total de todas las cosas en aquella noche, el adolescente entiende que el tiempo tiene una buena parte de responsabilidad en el transcurso de un proyecto de vida:

“Pero qué diferencia había en aquel maestro de entonces, que él recordaba con una cicatriz azul y manos crueles, a este hombre que ahora

---

<sup>411</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., págs. 23-24.

acababa de hablarle en la escalera, cansado, agotado, casi afectuoso. Ahora aquel hombre iba a hacerse viejo. Qué edad extraña, con su negra fosa ensanchándose cada vez más bajo los pies, y bajo los pies comiéndonos la tierra, ablandándola y desmoronándola hasta arrastrar con su olor a humedad, a fango. «Ahora vive para hacerse un muerto », pensó.”<sup>412</sup>

Miguel ve en el maestro la imagen de lo que será su propia vida:

“Ir a la guerra, volver de ella, para hacerse viejo. Y pensándolo, sabiéndolo, sentía Miguel cómo su juventud perdía fuerza, no tenía sentido alguno.”<sup>413</sup>

Los recuerdos de Miguel Bruno y de Víctor Silbano en “La ronda” tienen una función principal en el cuento en la medida en que van conduciendo a los dos personajes hacia el crecimiento del odio y del deseo de violencia. Sólo recuerdan sus experiencias negativas haciéndolo primero, cada uno por su lado y luego, los dos juntos. Así como Miguel no comprende el sentido de sus veinte años de vida, Víctor piensa,

“En un ayer lejano, casi no vivido... Recordaba ahora los pájaros que había libertado, las manos sucias de los tiempos escolares, los brutales ataques de Miguel Bruno. Aquel Miguel Bruno que apartaba a golpes todo aquello o aquel que se interponía en el camino de sus deseos.”<sup>414</sup>

Toda esta reminiscencia se concluye con la venganza por medio del crimen porque ambos “han guardado tantas cosas que se deberían olvidarse.”<sup>415</sup>

El protagonista de “La frontera del pan”, Babel, de dieciocho años recuerda un tiempo añorado y comparado con el fracaso de la experiencia presente.

“Vivía en un continuo sufrimiento porque no amaba la vida tal y como se le había concedida.”<sup>416</sup>

---

<sup>412</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 91.

<sup>413</sup> *Idem*, pág. 91.

<sup>414</sup> *Idem*, pág. 97.

<sup>415</sup> *Idem*, pág. 99.

Lo que Babel recuerda del tiempo pasado no es tanto la experiencia social porque no fue a la escuela por enfermedad, cuanto la personal fantástica, de contacto con la dulce y pacífica plazuela del pueblo:

“Babel solía detenerse junto a la fuente, con las manos cruzadas sobre la trabilla de la gabardina, escuchando el leve pero tenaz rumor del agua. Era como el rumor impasible del tiempo, o como un viejo que fuera contando sin cesar lo que vio antes...el tibio rumor de la fuente cuyo significado nadie necesita aprender ni nadie puede enseñar.”<sup>417</sup>

La pérdida del encanto de la antigua plaza transformada en lugar de venta de pan duele a Babel y le sumerge en la depresión hasta que el encuentro con una niña de trece años también vendedora de pan e injustamente tratada por las otras mujeres mayores, le hace recobrar por un breve momento, la esperanza en la vida. Aquella vida mejor que desea para la niña, siente en mismo tiempo que él la necesita. Desea cambiar de proyecto y asociarse con la casi adolescente, para recuperar el tiempo perdido en la tristeza, la soledad y la envidia.

El fracaso del tiempo escolar no se limita al hecho de que dure poco tiempo y que los adolescentes tengan que trabajar en cualquier lugar sin una formación adecuada. Además, se da la situación de que algunos no llegan a cumplir con el objetivo por el que les mandan a la escuela. Es el caso de Chimenea. Su madre que tuvo que aguantar un trabajo duro hasta la muerte no quiere que su hijo sufra lo mismo:

“Y esperaba impaciente que yo supiese mucho, mucho: para así no tener que trabajar. Y no sabe usted lo contenta que se puso cuando vio cómo aprendí yo a escribir y a leer, tan bien. Pero en cambio, de números yo no di una. Nada, nada: y con lágrimas borraba las sumas de la pizarra y no salían las cuentas, como que yo creo que aquello debía de estar embrujado.”<sup>418</sup>

---

<sup>416</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 182.

<sup>417</sup> *Idem*, págs. 181 y 183.

<sup>418</sup> *Idem*, pág. 198.

A los doce años de Chimenea, su madre se ahogó en el río y él tuvo que trabajar para sobrevivir como todos los niños de su edad en esta situación.

“Vida nueva” es uno de los escasos cuentos en que el recuerdo se refiere a la experiencia vivida durante la edad adulta, experiencia muy positiva y añorada en comparación con la situación de tristeza y soledad del presente de los personajes. Los dos personajes mayores, Emiliano Ruiz y Julián, amigos desde hace mucho tiempo, viven ambos una situación de soledad interior, a pesar de que no lo aparentan y, ellos mismos se lo ocultan mutuamente, fingiendo ser felices el uno con su hija, yerno y nietos y, el otro, disfrutando según afirma, de su libertad e independencia. Pero lo que queremos subrayar aquí, es que, encontrándose consigo mismos y con la verdad de su realidad reconocen que el tiempo pasado fue mejor:

“El abuelo se quitó despacio la bufanda. La miró, pensativo. La dobló cuidadosamente, como todos los años. Como todos los años hasta el siguiente. La nueva. Se la compró su vieja, dos años antes de morir. Una lágrima fría, casi sin dolor le subió a los ojos... Pensaba. “Año nuevo vida nueva”, solía decir siempre la vieja, la amada y – ¿cuánto tiempo hacía que se fue? – la inolvidable Catalina.”<sup>419</sup>

A su vez, Emiliano, profesor jubilado dirige su recuerdo hacia estos tiempos en que,

“Le recordaban a los de sus clases, en el Instituto, y se le encogió el corazón. «¿Qué les enseñarán ahora? A mí me querían, aquéllos. Aquellos que no volverán, que no sé adónde han ido, que no sé si han muerto». Pero sí, estaban muertos. Como todo. Como todos, alrededor de don Emiliano. «Como yo.» La soledad le agazapaba, tímida, como una niña miedosa de ser descubierta.”<sup>420</sup>

La función del recuerdo como pretexto para contar algo merece nuestra atención en la medida en que el propósito de compartir con alguien la experiencia

---

<sup>419</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., págs. 223 y 225.

<sup>420</sup> *Idem*, pág. 225.

vivida produce más realismo y verosimilitud. La narradora de “El chico de al lado” considera que no es tanto la grandeza del móvil del recuerdo, cuanto el efecto que éste marca en la vida del que lo recuerda, lo que hay que tomar en cuenta. El recuerdo que se cuenta es relativo a un tiempo concreto, al mes de junio precisamente, en que una relación entre dos adolescentes no puede llegar a ser compartida por diferentes obstáculos entre ellos, el tiempo. El chico de al lado sólo tiene tiempo para estudiar y no puede atender los deseos de la chica:

“Y cuando menos lo imaginaba cortaba en seco la conversación con un: «Y ahora déjame, por favor; tengo que estudiar».”<sup>421</sup>

Cuando el chico consigue a un momento dado la posibilidad de atenderla es la chica, a su vez, la que no se interesa por él porque ha encontrado un amigo sustituto con quien compartir el arte de la pintura. Este proyecto de amor ha sido imposible llevar a cabo por falta de respeto de su tiempo, es decir, del momento en que se tenía que hacer. Resulta todavía más dramático cuando se sabe que aquél primer proyecto queda como el verdadero entre los dos adolescentes y que los nuevos resultan imposibles de darles vida.

Dentro del tiempo pasado, como hemos anunciado, podemos encontrar que unas experiencias vividas se repiten a modo de herencia o como si el tiempo fuera un círculo que no permite una apertura hacia una nueva posibilidad. La pobreza histórica de los personajes es uno de estos elementos que se repiten. En “El tiempo” Pedro que no entiende por qué sus padres hablan siempre de dinero en sus conversaciones reproduce ahora la misma actitud con su madre. Del mismo modo, Paulina quiere parecerse a su madre de la que sólo ella mira con ojos positivos y cariñosos. Su madre difunta es considerada por sus tías adoptivas como una mala mujer a quien la hija se parecerá. La niña, en cambio, subraya que:

“Mi madre era bailarina... ¡Si supieras qué guapa era, y qué bonito era mirarla! Cuando yo sea mayor y ya no me dé vergüenza, bailaré también...”<sup>422</sup>

---

<sup>421</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 240.

<sup>422</sup> *Idem*, pág. 43.

Antes de morir a manos de su compañero Víctor Silbano la vida conduce a los dos hacia el río sin que sepan la razón. El río en el cuento produce en Miguel Bruno los mismos efectos que cuando era niño, la primera vez que fue a la escuela:

“Era el mismo río que había atemorizado vagamente el corazón de Miguel, siendo niño... Era el mismo río de toda la vida, en el que aprendiera a pescar, en donde se bañaba al llegar la primavera.”<sup>423</sup>

La tía Eulalia recuerda en “El amigo” que de niña tenía también un corderito pascual en el pueblo. Pero lo que pasó con aquella experiencia queda en el enigma de los puntos suspensivos repetidos tres veces en la narración. No sabemos a ciencia cierta, cómo fue. El caso se repite con el sobrino cuya ilusión de tener a este amigo es tan grande como su soledad y aislamiento.

El fenómeno del cuento para los niños es el típico hecho repetido de generación en generación y, tal como afirma la narradora de “Cuentos vagabundos” será siempre el cuento que “mi abuelo recogiera de labios de la suya.”<sup>424</sup>

La guerra civil española es el trasfondo temático-temporal de muchos cuentos aunque su expresión sea a menudo implícita y se deduzca de los conflictos que pueden encarar a dos o más personajes. En algunas situaciones el tema de la guerra está claramente presente como en los cuentos “La ronda” y “Sombras”. En el primero, el asunto es explícitamente la guerra. Se trata de una ronda por el barrio para despedir a tres compañeros llamados para participar en la guerra. El tiempo de la historia es de toda una noche. El proyecto para los muchachos es divertirse toda la noche, beber, emborracharse, evitar de pensar en el asunto, disimular el miedo y las ganas de huir y de gritar, disfrutar por última vez y olvidar, tal vez, el trágico fin que espera a toda persona que va a la guerra. La ambivalencia de esta noche es que uno de los convocados a la guerra, Miguel Bruno, decide no participar en la ronda para aprovechar la oportunidad y reflexionar sobre el sentido de la vida. Muestra al mismo tiempo su desacuerdo con esta ronda de cobardes, de gentes sin dignidad e indecentes. Los demás compañeros de la ronda le consideran como un chico siempre

---

<sup>423</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 100.

<sup>424</sup> *Idem*, pág. 257.

aparte y miedoso. La reflexión de Miguel sobre el sentido de la guerra y de la vida le lleva a tomar consciencia sobre lo siguiente:

Aspectos negativos:

- Es una noche de miedo en que se recuerdan las experiencias de odio que tuvieron en el pasado, a lo que se une el acto de suprimir lo odiado.
- La guerra es la defensa de lo desconocido y de algo que saben que va en contra de ellos mismos.
- Se va a la guerra para perder
- La guerra aumenta el odio. Ahora Miguel odia a todo lo humano. Empieza la guerra en su casa contra su padre y su hermano en los que descubre que le habían herido hasta lo más hondo de su ser.
- Miguel entra en guerra con todo su pasado y su presente que ignora.
- La guerra aumenta el egoísmo del personaje: “Necesitaba ser egoísta. Iría ahí al lado, en busca del padre y del hermano. Buscaría a Víctor Silbano, al pastor del Aberco, al hombre que vendía vino. Los sacaría de la taberna o del lecho, los apalearía como a perros, para arrancarles el porqué de sus existencias... ¡No me importa eso! Por mí, te pregunto. Miedo por mí. Pero ya nacido. Ya hombre.”<sup>425</sup>

Aspecto positivo:

- Se toma consciencia de que de repente los tres amanecerán hermanos por la guerra y por la muerte porque han nacido el mismo año.

Preguntas:

- La guerra suscita preguntas como: ¿Cómo despedir lo que no se conoce? (se refiere a todos los años de vida).
- ¿Qué se pierde y qué se entrega cuando se va a la guerra?
- ¿Por qué se hacen hijos?

Todo el cuento gira en torno a esta situación conflictiva de ignorancia de sí mismo y de todo. Antes de la guerra propiamente dicha es primero, la guerra de

---

<sup>425</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., págs. 83 y 84.

palabras y de sentimientos. En aquella noche, el odio ha vencido sobre el deseo de conocimiento y de vida y las preguntas de Miguel y de Víctor quedan para siempre sin respuestas y sus vidas sin sentido.

El segundo cuento en que aparece el asunto de la guerra es “Sombras” que recoge algunas consecuencias del desastre: una familia deshecha donde sólo quedaron el abuelo tres hermanos y un sobrino huérfano: “Supervivieron al bombardeo que mató al resto de la familia.”<sup>426</sup> Lo que caracteriza al sobrino pequeño sobre todo, es el miedo asociado con el recuerdo de las bombas que vuelve a sentir cada vez que oye una sirena o el estallido de un neumático; el recuerdo de sus padres ante una fotografía y el trabajo precoz de aprendiz en un taller de ebanista. Sin embargo, en el fondo, el niño quiere reconstruir lo destruido por la guerra:

“Alguna vez, yendo a algún recado, pasaba frente al lugar donde habían vivido antes de la catástrofe. Sólo quedaban las paredes, desnudas y negruzcas. Sentía un nudo en la garganta y pensaba: “Quisiera ser albañil...”<sup>427</sup>

Lidia, la única mujer entre los supervivientes de la familia renuncia a su proyecto de formación y trabajo para atender a las necesidades de la casa. Esta estructura familiar no es sostenible y, a pesar de su buena voluntad, acabarán de nuevo separados: el abuelo muere, el hermano mayor se fue a la cárcel, el segundo se casó con “una mujer de treinta y tantos años, alta, fea y malhumorada” y se fue con ella a vivir.

Vemos que el tiempo de guerra resulta estéril aun cuando suscite una toma de conciencia de la realidad, despierte preguntas y nuevos proyectos de reconstrucción de la vida rota imposible de llevar a cabo. En los cuentos que hemos señalado sobre la guerra la salida positiva no es posible porque es un camino por el que no se llega a la vida y donde todo queda en suspenso.

#### **IV. 1. 2. 3. Las proyecciones temporales hacia el futuro**

---

<sup>426</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 231.

<sup>427</sup> *Idem*, pág. 233.

Los proyectos de vida de cara al futuro de los personajes están abordados en este apartado a partir de dos posibilidades que son primero, los proyectos centrales, es decir, los que constituyen el asunto principal del cuento y, en segundo lugar, los otros proyectos considerados secundarios pero que también tienen una función importante en el desarrollo del conjunto. Estudiaremos la validez de estas dos orientaciones, en cuanto a su posibilidad de dar vida o no a los personajes.

Los proyectos principales de vida en general se manifiestan bajo forma de deseos y sueños de los actores. Pedro y Paulina en “El tiempo” después de las largas páginas de descripción y narración de sus situaciones desde la infancia en familia, en la escuela, etc., han formulado hacia la mitad del cuento su proyecto de casarse. Pedro sólo tiene catorce años y Paulina doce cuando se enamoraron y que por primera vez, el cuento lo anuncia:

“Entonces, como un balazo, le atravesó un deseo: se casaría con ella. Se casarían y la llevaría muy lejos.”<sup>428</sup>

El proyecto no nace de un encuentro casual ni tampoco de la elección que hace Pedro por Paulina. Lo que atrae a Pedro hacia Paulina es la soledad. El muchacho había observado que la niña era la única que iba y salía sola de la escuela. Entonces, a primera vista, podía adivinar la hostilidad con que había sido acogida y, sin duda, todos los detalles que puede sufrir en la escuela un alumno no integrado por sus compañeros. Desde entonces la seguía dirigirse, solitaria, al Paseo del Mar.

Poco a poco Pedro se entera por los comentarios de las mismas niñas de la escuela que Paulina, para sus tías, “está enferma”, “no sirve para nada”, “su madre era una mujer muy mala”, “se morirá muy pronto.”<sup>429</sup> Esta segunda situación trágica de la niña atrae más a Pedro hacia ella, le llega al corazón y, empieza a reflexionar sobre todas estas palabras que había oído relacionándolas con todo el ser de la criatura. Aquello era como una fuerza invisible que le empujaba hacia Paulina. Pedro se fijará en adelante, en todos los comentarios que se hacen sobre la situación de pobreza de Paulina, la falta de amor con la que la tratan sus tías y seguirá sus presencias y ausencias. El instinto de Pedro desde el primer contacto es el deseo de ayudar a Paulina:

---

<sup>428</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 42.

<sup>429</sup> *Idem*, pág. 29.

“Y entonces se desesperó, por tener apenas catorce años. Hubiera querido ser un hombre. Un hombre. Para irse de allí, para no haber entrado nunca en la tiendecilla, o, tal vez, para arrancarla a ella de aquel lugar pequeño y sórdido. Llevársela, llevársela a un lugar donde nadie pudiera ver el brillo de sus hermosos cabellos rojos, la transparencia de su carita y de sus manos, su mirada fija y dorada.”<sup>430</sup>

Descubrimos entonces, en los comportamientos de Pedro, un amor mezclado con cierto sentimiento de piedad hacia la pobreza afectiva de Paulina. Es la misma situación que vive Pedro y encuentra en ella su doble: Pedro, pobre y huérfano, trabaja a los catorce años para sustentar a su madre y vive solo, sin amigos.

Paulina a su vez, responde positivamente a las atenciones de Pedro, acude a sus invitaciones porque es el único interlocutor que se le presenta. Con él, Paulina puede salir un momento de la opresión de sus tías, hablar de su historia, de sus gustos y de su futuro. Sus dos mundos coinciden pero sus dos realidades familiares y sociales serán dificultades añadidas al verdadero obstáculo a su felicidad que es, el tiempo. El tiempo en el cuento tiene la función de un personaje oponente. Los dos superarán todas las dificultades para poder huir del pueblo y vislumbrar el cumplimiento de su proyecto de casarse hasta que se interponga la dificultad del tiempo que no pudo ser evitada y dió otro rumbo a sus vidas:

“Tiempo. Tiempo. No había tiempo ahora. Pero se le agolpó una alegría monstruosa, un sinfín de imágenes, de cosas ganadas, hermosas, en el alma. Hundidos en los ojos abiertos y dorados, que le miraban con un asombro infinito, como un sueño polvoriento tras el cristal de la ventana, apretó aquella criatura contra sí. «No podemos esperar.» «Tenemos que salvarnos del tiempo», escuchó confusamente.

El grito llegó. Los atravesó. Los dejó atrás. Desafortado y frío, agujereando la niebla, el grito desapareció de nuevo tras las últimas rocas.”<sup>431</sup>

---

<sup>430</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 39.

<sup>431</sup> *Idem*, pág. 68.

No pueden llegar. El proyecto se queda allí con ellos en la vía del tren en el momento en que se iban con ilusión y esperanza porque no tuvieron bastante consideración por el tiempo dentro del proyecto. ¿Qué lugar se había dado al tiempo desde el principio? Pedro había considerado a lo largo del cuento al tiempo como un enemigo. Lo tenía miedo porque el tiempo saca de la feliz infancia y hace crecer con dolor. El tiempo alarga las horas de soledad y tristeza y acorta los momentos de alegría y felicidad. Entonces, el tiempo es un enemigo. Por falta de respeto por el tiempo, no supieron llegar a tiempo, se atrasaron, no lograron esperar a que pase el tren porque tenían prisa por llegar y sólo contaban con sus propias personas. De ahí que un proyecto de vida no puede ser de una subjetividad egoísta y que la vida tiene que ser más amplia y abierta a más horizontes.

Los proyectos secundarios en este cuento funcionan en contra del principal. El de las tías de Paulina consiste en mandarla fuera, a la Escuela de la mujer para que aprenda un oficio y sea útil para ellas. De este modo, Paulina, con la imposibilidad de elegir se separa de su amigo para cumplir con un oficio impuesto. Tendrá que permanecer, en adelante, siempre en casa ahora que tiene trabajo.

En cuanto a Pedro, después de la muerte de su madre el párroco se presenta para orientarle la vida hacia un camino que no le conviene:

“He decidido tomarte bajo mi tutela... Solamente quiero ser como un padre, como un hermano para ti.”<sup>432</sup>

Son proyectos que anulan la posibilidad de diálogo e iniciativa del personaje y no llegan a cumplirse del todo.

El proyecto de cara al futuro de Miguel Bruno en “La ronda” consiste en una necesidad de conocimiento de la vida y la razón de la muerte. En la última noche en que se despedían de todos para ir a la guerra, Miguel se ensimisma y se enfrenta con este deseo. Se ha dado cuenta en aquella noche, de sus veinte años de ignorancia. Observamos que, hasta ese momento, no se percata de la vida y se deja llevar por el tiempo, por la sucesión de los acontecimientos sin nunca preguntarse por la razón de ser de todo aquello. Su vida es como la de un niño que se deja conducir de la mano en

---

<sup>432</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 53.

toda confianza. Es frente al peligro de la muerte cuando Miguel despierta de su largo sueño:

“Su sueño de apenas veinte años fue lento y áspero... Ahora que él tenía el alma llena de galopes y amenazas, ahora que su despertar le dolía, le dolía su ignorancia, su bestialidad, sus años, todos sus años. Tenía que saber, tenía que saber. Iba hacia la muerte, tenía que conocer palmo a palmo todo lo que iba a perder.”<sup>433</sup>

El proyecto es muy ambicioso y las dudas de Miguel están esparcidas de forma desordenada en el cuento. Intentando recuperar una ordenación cronológica subrayamos la inquietud del personaje por su nacimiento. Miguel quiere saber dónde ha nacido y por qué ha nacido. Se dirige primero a la mujer “vieja” de la casa, la única hacia quien manifiesta cariño todavía. La mujer, con dolor, le prepara todo para la partida y le cuenta las circunstancias de su nacimiento. En definitiva, Miguel nace en el lugar de la lámpara fantástica en el centro de la casa y de la habitación central. Nace en un día de lluvia pero la vieja no supo decirle con certeza si fue una noche con luna o no, ni por qué su madre se murió en silencio. Tampoco sabe la “vieja” si su madre vio a Miguel o no, antes de morir. Éste no tiene entonces, ningún indicio de afecto de su madre y, hasta ahora, no había preguntado nada sobre ella.

Con estas dudas sobre su nacimiento, el personaje se dirige hacia su padre en vista a completar la información dada por la “vieja”. Las preguntas hechas al padre son más de índole existencial:

“«Voy a entrar y hablarle». «¿Por qué le hizo, por qué quiso aún otro hijo si el primero fue deforme? ¿Por qué se quieren hijos? ¿Por qué se va a la guerra?» Ahora no quieren despedirme.”<sup>434</sup>

Pero Miguel sabe por qué su padre le quiere conservar. Sabe que su sangre corre para plantar trigo, beber agua, aspirar aroma de hierba. Vive en el miedo y para él, esta vida significa morirse todos los días. El deseo de Miguel es encontrar una

---

<sup>433</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 77.

<sup>434</sup> *Idem*, pág. 82.

verdad y una luz que le permitan reconstruir su vida. Las respuestas de su padre le dejan más en la ignorancia y Miguel pierde todo respeto hacia él:

“Estúpido. No comprendía. Nunca, nunca podría hacerle comprender. O, acaso, el estúpido era él mismo, era él el que no sabía entender.”<sup>435</sup>

Sin poder resolver las dudas acerca de su nacimiento Miguel se dirige hacia otra fuente de conocimiento que es la escuela. Entrando en ella intuye que el lugar ya ha perdido su función original:

“El tiempo dejó allí su paso negro, sus caminos de hormigas y de lluvias, lentamente destructores. Casi parecía torcida aquella escuela... Los ojos de Miguel buscaban aquella extraña escuela colgada alto. No había luz en ninguna ventana, y era todo como una antigua risa sin dientes y sin voz.”<sup>436</sup>

El tiempo que ha destruido a la escuela y le fue quitando su poder de dar conocimiento y vida actúa también sobre el maestro. Esta víctima del tiempo ya no puede transmitir enseñanzas porque está cansado y agotado, casi afectuoso. Miguel dirige su investigación ahora hacia sus compañeros de escuela, hacia Víctor el hijo del maestro para conocer el sentido de todo lo que habían vivido, luchado, discutido. Vimos en el estudio del tiempo pasado que este recuerdo acrecentó en ellos el odio, pero un odio pasivo en Miguel contrariamente al de Víctor:

“Se levantó bruscamente. Era una bestia, se dijo, una bestia ignorante, asaetada por una turba de preguntas, ahogándose en un río de dudas y de miedo.”<sup>437</sup>

El encuentro con Víctor, lejos de aclarar dudas es una mera confesión de un corazón despertado a la realidad. Con una confianza muy extraña Miguel sigue a Víctor hasta el lugar de su muerte:

---

<sup>435</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 84.

<sup>436</sup> *Idem*, pág. 87.

<sup>437</sup> *Idem*, pág. 94.

“Con la otra mano, al fin, desdobló la navaja. Le dio el golpe bajo, canallesco. Algo barboteó Bruno, y el viento se iba llevando un nacer de palabras, ya imposibles. De deseos, de protestas. De miedo, ya imposible.”<sup>438</sup>

El proyecto de Miguel termina aquí en plena sed de conocimiento. Víctor puso fin a su tiempo de investigación que era la introducción a su nuevo proyecto de vida y declara al final que Miguel,

“Ahora lo sabrá todo. ¡En qué zona estará entrando! Cuando a mí me amontonen en el camión, él será ya la sabiduría. Será libre. Todo lo sabrá”<sup>439</sup>

¿De qué clase de sabiduría se puede tratar al morir? Tal vez quiera decir Víctor que las preguntas de Miguel sobre la vida no tienen respuestas. Tal vez quiera decir que no es posible pensar la vida, que hay que dejar transcurrir las cosas, dejar que el tiempo actúe sobre uno mismo como lo hizo sobre la escuela y sobre el maestro sin preguntarse por qué y sin oponerse. Hay que resignarse al tiempo, dejarse vencer por él, dejarse amontonar en el camión con su propio gran vacío interior, y dejarse llevar a la guerra para morir.

El proyecto secundario de este cuento es el del padre de Miguel Bruno que considera la llamada a la guerra como un fracaso más, sobre todo, en relación con el futuro que preparaba para su hijo. El padre lo dice tan claramente cuando llega el orden de alistamiento y Miguel se lo había oído, con lo cual aumenta en él, la sensación de que su padre era estúpido:

“«Carne de cañón.»... Uno los tiene, los espera con miedo por si saldrán ciegos o mudos. Y luego te los quitan, te los matan, cuando uno ya los ve como árboles. Y se le pudren a uno en la tierra sin que siquiera uno sepa en qué lugar ni pueda ir a rezarles un padrenuestro.”<sup>440</sup>

Lo que proyecta el padre es que su hijo le sea útil para el trabajo de la tierra que era su oficio. Miguel es su único hijo puesto que el otro es tullido y la tierra

---

<sup>438</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 105.

<sup>439</sup> *Idem*, pág. 106.

<sup>440</sup> *Idem*, pág. 82.

encarnada y áspera según lo califica Miguel, es su lugar de vida. Lo que realmente desea el padre es que él vuelva para cumplir con esta vida y, en la última noche, le anima, le recuerda que es fuerte y puede sobrevivir a la guerra y volver siempre a casa.

El cuento de “La frontera del pan” nos presenta a un adolescente de dieciocho años caracterizado por vivir en un continuo sufrimiento por la soledad. Vive con su madre y sin amigos. Pronto, ella se da cuenta de que el mundo en que vive Babel es diferente del mundo común a todos. Su principal afición fuera de las horas de trabajo es encontrarse en la plaza emblemática de la fuente y comunicar con todo el misterio que lo rodea:

“Babel solía detenerse junto a la fuente, con las manos cruzadas sobre la trabilla de la gabardina, escuchando el leve pero tenaz rumor del agua. Era como el rumor impasible del tiempo, o como un viejo que fuera contando sin cesar lo que vio antes: «Vosotros – creía oírle Babel –, vosotros moriréis como murieron vuestros padres y vuestros abuelos...»<sup>441</sup>

Además de la soledad Babel no puede ir a la escuela por enfermedad, y es consciente de que esto es un gran obstáculo para su futuro: a los trece años es dependiente de una ferretería. Esta falta de instrucción es dolorosa para Babel y provoca en él, celos hacia su compañero de trabajo Juan del fuego quien estudiaba con afición. En realidad Babel lamenta el no haber tenido la misma ocasión que su compañero para probar todas sus oportunidades, lo que le provoca una gran tristeza. El refugio de la frontera del pan le saca entonces de este mundo que le es impuesto y su nuevo proyecto de vida nace de allí, junto con la fuente y su misterio. Allí mismo el grito de una niña de doce años, injustamente tratada, despierta en Babel la compasión y una reflexión sobre el sentido de la vida:

“Babel sintió en su propia carne el dolor de un ser vivo, allí a su lado, compartiendo sus mismos instantes.”<sup>442</sup>

---

<sup>441</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 181.

<sup>442</sup> *Idem*, pág. 186.

Babel se identifica enseguida con esta niña a su vez, sin posibilidad de probar todas sus oportunidades, muy niña para vender pan, y muy descuidada. Cerca de ella Babel menta un proyecto de vida para la niña, pero que en realidad, es para él y probablemente, para los dos. Babel valora la inocencia de la niña y le plantea preguntas existenciales:

“¿Qué esperas de la vida? ¿Has pensado alguna vez en lo que puede darte la vida?”<sup>443</sup>

Para considerar estas preguntas Babel piensa primero, en la formación de la niña con una modista y luego, en el amor “para alcanzar una felicidad tranquila, sincera.” Babel se declara como hombre bueno que se podría casar con ella y, de repente se reconcilia mentalmente con su situación presente. Este proyecto de matrimonio con la niña le lleva a poner ahora una mirada positiva sobre su vida actual. Lo que antes le parecía horroroso es ahora hermoso y bello:

“Claro está: aceptar a los hijos, y amarlos, y... Eso es: el domingo se sale de paseo con ellos: uno en brazos, otro en la mano... La familia, la santa familia feliz... Todos muy bien peinados, con brillantina... ¿No lo has visto tú así muchas veces?... ¡Pues así, así podemos ser nosotros también!”<sup>444</sup>

Este es claramente formulado el futuro de Babel con la niña. Sin embargo, ella no entiende nada del largo discurso que se le ha dirigido para llegar a esta conclusión. Además, lleno de emoción, Babel promete también salir de la envidia y desea para Juan del fuego, su rival, mucho éxito en la vida y en los estudios porque él parece haber encontrado el camino de la felicidad y lo desea también para su compañero. La niña escucha todo sin entender nada. En el momento en que Babel le quiere besar en la frente la niña levanta la cara y le dice con voz rota y dura:

“Pero, bueno, ¿me compra el pan o qué?”

---

<sup>443</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 188.

<sup>444</sup> *Idem*, pág. 190.

Esta pregunta devuelve a Babel a la realidad y se da cuenta de que nada ha cambiado. La niña acaba de dar su desacuerdo y los dos se quedan de nuevo con su soledad y triste vida. El obstáculo fue, a nuestro parecer, que la niña no ha alcanzado el tiempo necesario para entender los planteamientos de Babel sobre el sentido de la vida.

En “Chimenea” se trata de un proyecto de vida que se comunica bajo forma epistolar. No existe un interlocutor explícito y el personaje explica la evolución de su vida y el sentido futuro que le quiere dar. A pesar de su adolescencia Chimenea se ha quedado aun muy niño e incapaz de ir solo por la vida. Con su madre hasta la muerte de ésta que no le dejó nunca trabajar manualmente, sino que le puso en la escuela para que pueda tener un futuro mejor que lo que le correspondió a ella. Chimenea estuvo muy feliz con su madre. No tenía doce años cuando después de la muerte de ella cuando el posadero le toma como criado suyo y, entonces, empieza a trabajar. En este momento, Chimenea quiere saber más de la vida y se pone a pensar en contacto con los arrieros y a descuidar el trabajo del amo. Aquellas conversaciones de los arrieros le daban ganas de descubrir el mundo, la ciudad, los palacios, etc.:

“Y entonces, después de oírlos, yo me ponía furioso y me decía: « ¿Por qué fue así de mala mi madre, que me trajo a nacer a este lugar tan triste?» Yo me juré entonces no tener nunca hijos, porque ¡qué sabía yo dónde querían ellos nacer! Y me decía que las mujeres deben cuidar bien donde llevan a nacer a sus criaturas, por si se les quedaban luego en un trozo de mundo tan sucio y tan malo como este mío...”<sup>445</sup>

No contento de su vida Chimenea sigue buscando y probando lo que oye por todas partes. Así fue como quiso interpretar a su manera, las palabras del párroco sobre el sentido de la vida y, el motivo de la carta es explicar toda esta experiencia insatisfactoria que, lejos de darle la verdadera vida, le deja más irresponsable. Chimenea se propone otra tentativa:

“Y como el otro día le oí a usted decir que hay un cielo de Dios donde no se necesita ni comer, ni siquiera beber, ¡ay, señor!, pida usted para que yo

---

<sup>445</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 201.

pueda ir allí, pida usted por lo que más quiera. Porque de todos modos, le voy a decir otra cosa: el despertar del vino es muy triste, muy triste.”<sup>446</sup>

Chimenea pasa su tiempo deseando y probando sin discernimiento y sin juicio distintos caminos de vida. Su principal obstáculo es sí mismo y su ignorancia. Para que haya vida para él debería además de considerar las opiniones de los demás a lo largo del tiempo también dedicarse tiempo a sí mismo para saber realmente ¿en qué trozo de mundo quiere vivir?

“Siempre había alimentado la esperanza de que un día u otro podría conseguir un lugar de paz, pero tal vez ese lugar no existía.”<sup>447</sup>

Este es el proyecto de Martín Dusco en “No hacer nada”. Desde su nacimiento la vida del personaje está en la expresión del título. Se opone al mundo común del duro trabajo en el campo. Su cuerpo y su mente se niegan y, aunque lo intente termina dejándolo todo y entregándose a este lugar de paz que es la muerte, transitando por la entrega de su cuerpo a la naturaleza. Lo que ha llevado el caso a este desenlace es que Martín iba reflexionando sobre el sentido de la vida que, a opinión de todos, era sólo el trabajo: “Martín Dusco supo en seguida que es preciso trabajar para vivir.”<sup>448</sup> Sin embargo, no le interesa ni el trabajo, ni las fiestas, ni las chicas del pueblo que tenían todas los dientes careados y, además, era preciso acosarlas como a jabalíes. Costaba demasiado y no valía la pena. Entonces, Martín se ensimisma y vuelve a considerar el sentido de la vida:

“Y pensó una vez más cuánto cuesta vivir, cuántas cosas se precisan para vivir. Y se dijo: “Pues bien: ¿para qué diablos esta vida?” Al fin y al cabo él no la había pedido a nadie y estaba pagándola a un precio excesivo. Renunciando, pues, a aquella lucha desproporcionada se sentía milagrosamente alegre, libre.”<sup>449</sup>

---

<sup>446</sup> *Idem*, pág. 203.

<sup>447</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 212.

<sup>448</sup> *Idem*, pág. 208.

<sup>449</sup> *Idem*, pág. 213.

El carácter de Martín Dusco es opuesto al de Chimenea. Éste cuenta mucho con la opinión de los demás, a aquél, le duele tener que hacer como todos, se siente empujado y quiere un lugar de paz. Su proyecto es casi inhumano porque descarta de él el esfuerzo y el sufrimiento sin los cuales no hay vida.

Los proyectos de los dos ancianos Emiliano Ruiz y Julián en “Vida nueva” se resumen en un deseo de felicidad imposible de lograr en el momento en que están. En el tiempo pasado vimos que tuvieron momentos de felicidad pero con la muerte todo se fue borrando. La nueva generación con la que están conviviendo tiene sus particularidades que no entran en su concepción de ancianos. Para Julián la vida sería tener una familia que le quiere y le cuida, tener hijos y nietos a su disposición, celebrar las fiestas juntas con buena comida y regalos. Para Emiliano que es soltero, la vida es tener amigos y alumnos que le recuerdan con cariño, que le escriben, le valoran y respetan. Parece que el tiempo va en contra de estos dos proyectos. Parece que los ancianos han sido felices en su tiempo y que ahora, les corresponde desaparecer para dejar el sitio a los demás, tal como lo dice la hija de Julián:

“Pues si usted no quiere, tendrá que irse arriba con sus trastos, porque aquí abajo no hay sitio para eso. A esos viejos no hay quien les meta en la cabeza que los tiempos cambian, que ahora la vivienda es difícil, que hay que aprovechar el piso lo más posible...” El abuelo se fue a la buhardilla con su gran cama, con su arca, y con la mecedora donde un día se quedó muerta la pobre Catalina.”<sup>450</sup>

En este caso, el tiempo pone límite a la vida de los ancianos. Se les ha acabado el tiempo de felicidad y no lo pueden prolongar aunque quieran. Solos no pueden y los que los rodean también les consideran como personas acabadas. Por consiguiente, un proyecto de vida que depende totalmente de los demás no puede dar vida. Para seguir viviendo los abuelos no deben esperar sólo a que los atienden, sino también acoger el tiempo con optimismo, disfrutar de lo que se les ofrece y descentrarse del pasado.

En el cuento “Sombras” vamos a considerar brevemente los dos proyectos de Lidia y del sobrino, los únicos que quedaron juntos después de la guerra y de la

---

<sup>450</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 224.

ausencia por distintas razones de los otros miembros de la familia. A Lidia de diecisiete años,

“Le hubiera gustado ser mecanógrafa, o taquígrafa, o telefonista..., o, en fin, aunque sólo fuera dependienta de una tienda bonita, con muchos espejos.”<sup>451</sup>

Así es como piensa su futuro pero la realidad a la que pertenece no la favorece. Siendo la única mujer, le corresponde atender la casa y a sus familiares. Lidia lo vive a veces con lágrimas de tristeza y otras veces se resigna y se divierte con el sobrino al cine:

“Algunos días se levantaba alegre, canturreando. Entonces trataba de hacerse un peinado nuevo, con su pelo sucio, lleno de los vapores del fogón... Aún estaba intoxicada por la película que viera la noche anterior.”<sup>452</sup>

En cuanto al sobrinito, decía, “Quisiera ser albañil”, por el recuerdo todavía muy presente en su ser de la guerra. El niño vive en el recuerdo de todo lo que ha perdido: padres, familiares y casa. Todo lo que podía dar sentido a su vida. Se lanza entonces mentalmente, a querer reconstruir aquello, levantar las ruinas de su antigua casa y de su propia vida. Pero es aprendiz en un taller de ebanista y, además de no poder reconstruir la casa, sigue perdiendo cariño cuando desaparecen los demás familiares y se queda solo con su tía Lidia.

El tiempo se puede considerar también responsable de la imposibilidad de realización de estos dos proyectos. No pueden nada contra el poder de la historia, ni recuperar lo perdido. Y puesto que el pasado condiciona mucho el futuro, los dos se dan cuenta de que quedarán como todos los demás, tal vez en un álbum de fotos sobre el estante que el sobrino había hecho.

Aunque el título del cuento “Mentiras” sugiere el proyecto de un ilusionado, el guardia de los astilleros está convencido de que cualquier día botará su barca. Es un hombre cojo que no puede trabajar como los demás por su discapacidad física, pero el éxito que tuvo con la atención y el aparente interés de la chica por él, le entusiasma y

---

<sup>451</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 231.

<sup>452</sup> *Idem*, pág. 231.

quiere dar la prueba de que él también es capaz. Por su adicción a la mentira, los conocidos no podían tener fe en aquel proyecto:

“Era un mentiroso inofensivo... Incluso en el amor no podía ofrecer más que parodias”.<sup>453</sup>

Él, por honor, lleva a cabo su proyecto aun cuando la chica ya no se interesa por él y se marcha del lugar. Esta experiencia conduce al guardia a la muerte pues, su proyecto no está en proporción con sus capacidades.

En *Los niños tontos* de Ana María Matute los proyectos que hemos recogido son muy breves como los mismos cuentos. En “El niño que era amigo del demonio” el objetivo del proyecto es ir en contra de la opinión general de que el demonio es malo. Desde esta decisión el niño cambia de comportamiento. Expresa compasión para con el demonio quien, según él, está maltratado y echado fuera como los judíos que nadie quiere. Le trata con cariño y ante este comportamiento poco común, la madre le trata de “niño tonto”.

Una posible interpretación del cuento de cara al proyecto del niño, podría ser que no se puede gastar el tiempo luchando contra algo que no gusta, enfrentándose siempre con enemigos y topando con obstáculos por el camino. El niño llama a la madre a una visión más positiva sobre la vida: “ser siempre bueno e ir tranquilo al cielo”.

La niña en “Polvo de carbón” rodeada y llena de polvo negro por fuera y por dentro está atraída por el agua en un gran deseo de purificarse y de limpiarse:

“Todo el cielo y toda la tierra estaban llenos, embadurnados del polvo negro que se filtra por debajo de las puertas, por los resquicios de las ventanas, mata a los pájaros y entra en las bocas tontas que se abren como capillitas ahumadas.”<sup>454</sup>

La llegada de la luna y su visión dentro del agua de la pila fue la ocasión para la niña de cumplir con su proyecto de limpieza y de salida del mundo del polvo. Igual que la luna, ella también se ahoga en el fondo de la tina.

---

<sup>453</sup>Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 248.

<sup>454</sup>*Idem*, pág. 17.

Como todos los cuentos de *Los niños tontos* hay que recordar que la fantasía es más relevante que el aspecto verosímil de la narración. Lo que se considera al final de este cuento es que la niña llevó a cabo su deseo.

Está casi simultáneamente presentado el proyecto de primer cumpleaños y la imposibilidad de llegar a él. Con mucha ilusión y entusiasmo el niño de “El año que no llegó” espera y sale al encuentro de su cumpleaños. Dos obstáculos impidieron aquel proyecto: primero, un peso sujeta al niño a los pies y le impide andar hacia la luz cuyo alcance es el cumplimiento del año; en segundo lugar, el grito de los vengejos agujerea la corteza de luz del cielo,

“Y aquel año, nuevo, verde, tembloroso, huyó. Escapó por aquel agujero, y no se pudo cumplir.”<sup>455</sup>

En el caso de “El jorobado” es la narradora que nos da a conocer que el niño del guiñol desea ser actor, salir al teatrillo con su joroba y tener éxito ante el público como su padre. El obstáculo es que este padre le esconde y pretende suplir la necesidad del niño comprándole juguetes y comida cara.

#### **IV. 1. 3. Contenido estético-temporal de los proyectos de vida**

##### **IV. 1. 3. 1. Posibles estructuras temporales**

En el estudio de las estructuras temporales de los cuentos de Ana María Matute que proponemos hemos encontrado dos posibles esquemas que corresponden respectivamente a los cuentos largos de la recopilación *El tiempo* y otra, para los cuentos breves contenidos en *Los niños tontos*. La primera estructura tiene tres partes que son: un tiempo introductorio en que se contextualiza el asunto con referencias al pasado en general, o simplemente, con el anuncio de la situación presente desde la que arranca la narración, un segundo tiempo que es el del asunto principal, un tercer tiempo que se refiere a los asuntos secundarios evocados y un tiempo acelerado que corresponde al final del cuento. La misma estructura se aplica a los cuentos breves con la diferencia de que en éstos no encontramos el tercer tiempo de los asuntos

---

<sup>455</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit., pág. 27.

secundarios debido a la brevedad material del propio cuento. Para ordenar las estructuras temporales dentro de cada cuento, consideramos imprescindible servirnos de unas tablas capaces de recoger de la manera más completa la ingente información.

**ESTRUCTURA TEMPORAL DE LOS CUENTOS DE *EL TIEMPO* DE ANA MARÍA MATUTE**

<b>Título del cuento</b>	<b>Tiempo introductorio</b>	<b>Tiempo del asunto principal</b>	<b>Tiempo de los asuntos secundarios</b>	<b>Tiempo de los finales</b>
<b>“El tiempo”</b>	Siempre a deshora en el pueblo: el tren (9)	Según la edad de Pedro, personaje principal: - de cinco a siete años: infancia feliz - de siete a doce años: escuela, difícil aprendizaje - de trece a diecisiete: adolescencia, experiencia de trabajo y amor	Circunstancias significativas en la vida de Pedro: - Verano: muerte de su padre - Invierno /Primavera: encuentro con Paulina - Otoño: desaparición de Paulina - principio de abril (primavera): muerte de su madre, regreso de Paulina	El tren arrebató la vida de los protagonistas: no hay tiempo. (67)
En este cuento cabe señalar que la brevedad o la extensión de la narración dependen del interés del asunto. Un instante se narra en una				

página: precisamente cuando Pedro se queda paralizado al volver a encontrar a Paulina después de dos años de ausencia. Finaliza la narración con: “Desde aquel instante ya no pudo vivir.”<sup>456</sup> Una tarde de encuentro con Paulina se narra en tres páginas (56-59). Los dos años de la vida de Pedro, es decir, de los cinco a los siete se cuentan en cinco páginas, de siete a once (cinco años), siete páginas, etc. La historia de los años de Pedro es muy breve en la narración. En cambio, los instantes, los ratos, las tardes, las noches, los días con Paulina se narran detenidamente porque es el asunto central del cuento. Por otra parte, el principio o lo que hemos llamado la introducción lleva diez líneas y el final, desde “emprendieron rápidamente el camino” hasta “el grito desapareció de nuevo tras las últimas rocas” se transmite en una página de narración.

<p><b>“La ronda”</b></p>	<p>Circunstancias del costoso nacimiento de Miguel Bruno: muerte de su madre en el parto, altos gastos médicos, día de lluvia. (71)</p>	<p>Descripción de la noche de la ronda, noche de octubre, otoño:          - principio de la noche en casa: reflexiones y recuerdos          - cerca de las doce en casa: planteamiento de sus inquietudes en casa, a la vieja, al padre          - Segunda parte de la</p>	<p>Circunstancias de Miguel:          - Infancia: experiencia fantástica con la lámpara mágica          - Escuela/ adolescencia: aprendizaje, relación con Víctor Silbano</p>	<p>Muerte trivial de Miguel por su compañero antes de la guerra: noche/amanecer de la misma época que su nacimiento<sup>457</sup> (105-107)</p>
--------------------------	---	--	---	---

<sup>456</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit. pág. 56.

<sup>457</sup> Miguel en la noche del crimen pregunta a la vieja si el día de su nacimiento sería por la misma época. La vieja le contesta: “Sí. Todo el suelo estaba como un pantano.” *Idem*, pág. 81.

		noche fuera de casa: escuela, plaza, - Diálogo con Víctor en la noche: plaza-Negromonte		
<p>Después de la breve introducción y antes de entrar en la narración de la noche, se eliden los diez primeros años de la vida de Miguel y, en diez líneas se narra su crecimiento a partir de los once años: fue al campo, a la escuela en invierno, al río en primavera, a cortar leña en otoño. Hizo la primera comunión y abandonó la escuela para trabajar en el campo.<sup>458</sup></p> <p>La noche de la ronda está dividida en dos partes: la primera mitad en casa que fue la “ronda por dentro” de Miguel donde se plantea todas las preguntas sobre su nacimiento e infancia y la segunda mitad fuera de casa donde interroga las circunstancias exteriores que participaron a la formación de su ser: la escuela, el maestro y su compañero Víctor que marcó su adolescencia.</p> <p>Vemos el paralelismo entre el principio y el final: las circunstancias temporales son iguales pero el valor de la vida de Miguel es totalmente paradójica en las dos situaciones. Muy cara en el nacimiento, a la hora de la muerte el criminal se muestra muy sádico como si hiciera un acto de lo más banal: “Tal vez aún aparecerá – decía Silbano, con sonrisa indefinida.”<sup>459</sup></p>				
<b>“Los niños buenos”</b>	Identidad del niño: imaginación y memoria	Las dos etapas de la vida de la niña: - el tiempo en casa de sus	Gran distancia entre el espíritu de la niña y el de los adultos:	Crecimiento del niño: vergüenza y memoria

<sup>458</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit. pág. 71.

<sup>459</sup> *Idem*, pág. 107.

		padres y en la escuela de la ciudad - el tiempo en casa del abuelo y en la escuela del pueblo.	- con sus padres y en la escuela de la ciudad - en casa del abuelo, con el maestro de la escuela del pueblo y con los otros adultos del pueblo	
<p>El cuento atiende más a la estructura mental y psicológica del tiempo humano de los personajes, es decir, a la complejidad de las diferentes edades. La niña tiene entre siete y ocho años y la narradora en primera persona es la niña ya adulta que recuerda esta experiencia. Por eso, se nota la intensión de valorar la perspicacia de la niña en su relación con los adultos. En página y media se describe la infancia y al año de ingresar en la escuela se produce el incidente que origina la gran decisión de ir con el abuelo, acción que se narra en cuatro páginas. Esta parte corresponde al capítulo I de la división del cuento en el libro. Los capítulos II y III que ocupan veintiséis páginas son los centrales y corresponden a la experiencia en el pueblo. El cuarto capítulo es el final del cuento en que la niña “bastante castigada” según el padre, vuelve con él a la ciudad. Todo transcurre en un solo año en que los días se suceden de una forma muy imprecisa con expresiones como: “hacía apenas un año” que la niña ingresó en la escuela, “poco después” del incidente, se tomó la gran decisión, “llegó el día... Una mañana nublada” (el día del viaje hacia el pueblo), “al llegar la noche”, “poco después” se abre la escuela del pueblo, “más tarde”, “El primer día de la escuela”, etc. Toda la narración está construida de esta forma, de suerte que lo importante es la expresión de la identidad de los diferentes personajes.</p>				
<b>“Fausto”</b>	Niña con fuerte personalidad:	El transcurso del tiempo de la niña:	Características del abuelo: - imposibilidad de	Personalidad al crecer, más dura e individualista.

	independiente y dura	- en sus gustos personales - en el descuido del abuelo	controlar a la niña - sensación de peligro en compañía con la niña	
<p>La narración está más centrada en la niña que en la abuela que supone cuidar. Las cuatro primeras páginas muestran su afición en andar sola y recoger todo lo que puede brillar incluso, en los desperdicios. Es en esta ocupación que encuentra un gato y se lo apropia egoístamente. En la tercera página entra en escena el abuelo que sale de una enfermedad y los dos comienzan su andadura de mendigos por las calles. Será un día entero que empieza por “una mañana al fin” y termina por “cuando despertó ya hacía frío y no quedaba ni un pedacito de sol en el suelo”,<sup>460</sup> Es la parte principal del cuento (trece sobre las diecisiete páginas en total), justo antes de las tres últimas páginas del final. El tiempo desmenuzado de este día de mendicidad es también impreciso con las mismas expresiones que señalamos en el cuento precedente. Pero la particularidad de éste es el paso del tiempo señalado por la intensidad de la luz del sol: “Un sol pálido empezaba a calarlos” (153), una página después, “El sol doraba ahora el borde de la acera” (154-155), “El sol iba escondiéndose detrás de las nubes y la calle quedaba a oscuras” (156); el gato “aprovechando los raros rayos invernales” (161); y al final, “Cuando se despertó, ya hacía frío y no quedaba ni un pedacito de sol en el suelo” (163).</p> <p>El principio y final del cuento muestran a una niña con una personalidad egoísta que se acrecienta hasta el crimen del gato que más quería y la amenaza del abuelo que cae en el temor.</p>				
<b>“El amigo”</b>	El niño rodeado por una sombra hostil: la tía	- Tiempo de soledad y complejo del niño	Comportamientos inadecuados de los adultos	El niño agredido y herido por la tía Eulalia

<sup>460</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit. pág. 163.

	Eulalia y su entorno	- Tiempo de felicidad con el nuevo amigo - intenso instante de crueldad de los padres y decepción del niño		
<p>El tiempo en que se describe al niño secuestrado por su tía y su padre corresponde al principio de la primavera con frío todavía. Se bloquea el desarrollo del niño por el motivo de su sobrepeso y su clase social superior ante los otros niños pobres del barrio. Se inicia la descripción con un día que empieza por la mañana con el contraste de luz y sombra (171). Unas páginas más adelante, otro día por la tarde fue lo de la sorpresa. Con la llegada del amigo se acelera el paso del tiempo: “De pronto, los días se volvieron distintos. La primavera avanzaba y, el sol hacía doradas, brillantes las cosas.”<sup>461</sup> En media página en que se cuenta el entusiasmo del niño con el corderito llega el Domingo de Ramos y sin que se anuncie, enseguida el día de Pascua que es una semana después. A partir de este momento hasta el final se relata la tragedia de la fiesta con el cordero pascual que era el amigo del niño. Se insiste sobre todo, en el empeño de la tía en no querer que el niño sea consciente de lo que ocurre: “Come de prisa – dijo tía Eulalia” y luego: “¿Adónde vas? – casi chilló la tía Eulalia –. ¡Vuelve en seguida!”<sup>462</sup></p>				
<b>“La frontera del pan”</b>	Un interlocutor que transmite la voz del tiempo pasado e infunde	- Metamorfosis del espacio: su función antes y ahora para el personaje	Obstáculos que dificultan el tiempo de paz: - ignorancia de las	Fidelidad y constancia del interlocutor aunque todo falle

<sup>461</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit. pág. 176.

<sup>462</sup> *Idem*, págs. 177-178.

	paz: la fuente	central - papel del espacio en la evolución de la personalidad del protagonista	propias oportunidades - soledad insuperable	
<p>El mundo de Babel en este cuento se comprende desde el interior y en su narración la progresión de su personalidad se vislumbra en las actitudes de detenimiento y de escucha (181), de quietud y de soledad (182), de consciencia de su ignorancia y de envidia de los demás (183), de su capacidad de compasión, reconversión y reorientación de su vida (187-190). Las referencias al tiempo natural son casi lejanas al personajes: “Hacía muchos años”, “Ahora aquel rincón estaba condenado”, “No reinaba la luz” en la ferretería, su lugar de trabajo, “Tal vez algún día llegaría a ser encargado”, “Era primavera en el cielo”, etc.</p>				
<b>“Chimenea”</b>	Necesidad de comunicación y denuncia	- el personaje justifica el empleo de su tiempo	- el tiempo de la infancia del personaje - el tiempo del trabajo y nuevas experiencias	Irresponsabilidad y dependencia
<p>La expresión de la imposibilidad de Chimenea de encargarse él mismo de su propia vida se hace mediante un breve recorrido de su evolución desde la infancia. Este recorrido no se presenta en el texto de forma cronológica sino que se inserta después de la presentación de la identidad del personaje. La anécdota de querer que el párroco rece para que vaya al cielo, no es más que un pretexto para subrayar la total</p>				

dependencia de Chimenea de los demás. En dos páginas y medio se narra la relación con su madre hasta la muerte de ella, cuando él tenía sólo doce años. Entonces, la necesidad de que alguien tome las riendas de su vida se vuelca hacia el trabajo que no le gusta, los mundos que quiere explorar y no puede por su pobreza. Acusa a su madre por haber nacido en este lugar y, por último, un largo desarrollo de la interpretación de las palabras del párroco como la causa de que Chimenea es: “ese que bebe y bebe tanto, ese borrachín.”<sup>463</sup>

<b>“No hacer nada”</b>	Un nacimiento sin particular importancia	-Martín Dusco se resigna al trabajo - Martín Dusco decide abandonar el trabajo	Relación problemática del personaje con su familia: tiempo de tristeza y soledad	Una muerte sin importancia
------------------------	--	---	--	----------------------------

Se nota muy bien que Martín Dusco es uno más entre tantos y no tiene la autorización de no ser como los demás, es decir, de no dedicar toda su vida al trabajo del campo. Más que en los personajes, la narración insiste en la rigidez del espacio de trabajo: “El pueblo incrustado en la roca, igual que una mala herida. Las tierras era pedregosas, de color rojo oscuro...”<sup>464</sup> Acaba de nacer Martín pero la narración se fija más en el hermano que llega bajo un saco de maíz y en el perro descontento por el nuevo nacimiento: “Otro par de piernas para patearme el lomo. Yo quisiera engordar royendo vuestros huesos.”<sup>465</sup> Se continúa la descripción de las tierras de siembra, de los árboles, de la buena leña, etc. Dentro de este ambiente se le concede a Martín momentos de observación y reflexión: “Pero estaba bien claro: sin trabajar no se puede vivir. Miraba a

<sup>463</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit. pág.195.

<sup>464</sup> *Idem*, pág. 207.

<sup>465</sup> *Idem*, pág. 207.

su madre, a su padre y sus hermanos: todos consumidos y rendidos de fatiga. Y así, todas las gentes de allí cerca, agachados hacia la tierra también.”<sup>466</sup> El principio y el final del cuento dan a Martín la libertad de escoger porque nadie acata su opción personal. Decide dejar de trabajar y, en una larga narración de tres páginas, se va entre los árboles para morir paulatinamente.

<b>“Vida nueva”</b>	Negación del tiempo en que se vive	Los ancianos inadaptados - verdad y mentira de Julián - verdad y mentira de Emiliano Ruíz	- el papel del tiempo pasado en sus vidas - el papel del presente en sus vidas	Sólo en este tiempo de la propia realidad se puede encontrar vida
<p>El día treinta y uno de diciembre es el tiempo de la historia narrada. La conversación de los ancianos tiene lugar en esta tarde de invierno que termina en la mitad del cuento. Luego, “oscurecía ya” cuando se separaron y la segunda mitad se desarrolla con cada uno en su soledad casera. El uno como el otro está completamente al margen de los programas de la noche de fiesta, y solos, se consuelan con sus felices recuerdos, incapaces de acoger y disfrutar del tiempo presente.</p>				
<b>“Sombras”</b>	Sobrevivir en tiempos difíciles	- La familia peculiar en alternancia entre tiempos buenos y tiempos malos: - La guerra y otros motivos	Imposibilidad de un futuro feliz	Victoria del tiempo sobre el amor familiar

<sup>466</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 208.

Los momentos en que la narración se fija en lo que ya no existe, en los proyectos que no se pueden cumplir o en las utopías de los personajes son importantes. No se recoge un tiempo concreto sino lo que se hace “con frecuencia”, lo que pasó “hacia ya tanto tiempo”, lo que pasa “algunos días”, habitualmente “de la mañana a la noche”, etc.

<b>“El chico de al lado”</b>	Instante que provoca la mutación de vida	Nacimiento de una relación importante dentro de una aparente indiferencia	Negación o renuncia al tiempo que no se puede alcanzar	Eternidad del tiempo que ha marcada la vida
<p>La relación entre los dos personajes se sitúa en el mes de junio. Una conversación de todos los días que se corta sólo por el “ahora” de la hora de estudiar del adolescente. Ese momento inaceptable por la chica será la causa de la ruptura: “Desde siempre le había admirado, pero llegó un día en que la admiración se deformó en una inexplicable humillación.”<sup>467</sup> Cuando “aquel año” y “por aquellos días” el chico tenía tiempo para atender, ella ya le había sustituido por otro. No obstante, el recuerdo del primer tiempo fuerte del amor ya no se borró jamás en ellos.</p>				
<b>“Mentiras”</b>	Tiempo de búsqueda de vida	- La chica busca verdad y vida feliz	El guarda como representante de las mentiras que rodean la vida de la chica	El ideal inalcanzable

<sup>467</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit. pág. 241.

“Sintió el deseo de un amor real y lo abandonó todo de nuevo”<sup>468</sup> Esta continua búsqueda es lo que ocupa el tiempo de la chica casi silenciado. La narración atiende más a la historia del mentiroso hasta el final del cuento cuando la verdad se asocia con el tiempo del silencio: “Pero por fin había llegado hasta él una negra verdad que le obligó a callar definitivamente.”<sup>469</sup>

<b>“Los cuentos vagabundos”</b>	Tiempo de la relación entre cuento y niñez	Características del cuento	Ilustración por el cuento de la “Niña de nieve”	Complicidad y secreta unión entre cuento y niño
---------------------------------	--	----------------------------	---	---

Los cuentos aparecen aquí como los protagonistas y asunto principales del cuento y son ellos los que determinan el tiempo. La noche es el tiempo privilegiado para el cuento y se identifica con el niño porque “son renegados, vagabundos, con algo de la inconsciencia y crueldad infantil, con algo de su misterio.”<sup>470</sup> Se resalta también el carácter intemporal e in-espacial del cuento. La inclusión de un cuento dentro del cuento es para ilustrar esto mismo: “La niña de nieve se iría luego, digo yo, como esos pájaros que buscan eternamente, en los cuentos, los fabulosos países donde brilla el sol.”<sup>471</sup>

<sup>468</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 249.

<sup>469</sup> *Idem*, pág. 251.

<sup>470</sup> *Idem*, pág. 256.

<sup>471</sup> *Idem*, pág. 258.

## ESTRUCTURA TEMPORAL DE LOS CUENTOS DE *LOS NIÑOS TONTOS* DE ANA MARÍA MATUTE

Título del cuento	Tiempo introductorio	Tiempo del asunto principal	Tiempo de los finales
<b>“La niña fea”</b>	Su tiempo de “todos los días” lleno de sufrimiento	- rechazo de las compañeras de escuela,  - momento de incorporación en la naturaleza.	Solución final: la muerte es el momento en que la niña acaba con su sufrimiento
<p>Desde el inicio del cuento, la narradora presenta la dualidad de la niña que pertenece a la vez al mundo de los niños de la escuela y al mundo de la naturaleza. Se marca esta dualidad por reiteración del número dos: “(dos) ojos como endrinas”, “dos mechones”, “cada lado de la cara”. Sus pertenencias se resumen en “su cuaderno y la manzana” (dos elementos). El momento en que está rechazada por las otras niñas de la escuela se expresa con la negación y la acogida de la naturaleza, con expresiones positivas y de belleza aunque se trate de la muerte: “Pero ella se fue a su color caliente, al aroma escondido, al dulce escondite donde se juega con las sombras alargadas de los árboles, flores no nacidas y semillas de girasol.”<sup>472</sup></p>			
<b>“El niño que era amigo del demonio”</b>	Un tiempo de oposición generalizado y permanente	- rechazo de la opinión común  - defensa de la opción personal	Singularización y opción personal justificada para siempre

<sup>472</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit. pág. 9.

Los tres momentos del cuento se componen de una primera toma de consciencia del niño de lo que considera como una injusta opinión generalizada, en el segundo tiempo el niño marca una subversión en su comportamiento y para terminar justifica el bien fundado de esta elección.

<b>“Polvo de carbón”</b>	Obsesión por el agua purificadora del polvo en relación con los días de sol.	- alucinación por el agua brillante - imitación de la luna y ahogo en el agua	Muerte para alcanzar la plenitud de la purificación del polvo
--------------------------	--	--	---

La muerte de la niña ocurre a raíz de su obsesión por limpiarse del polvo de carbón que la inunda con agua y luz. En un segundo momento, esta meta, de forma paradójica se puede cumplir en la noche con la luz de la luna que la conduce hasta el *“fondo de la tina.”*

<b>“El negrito de los ojos azules”</b>	Un niño abandonado	- características del niño - proceso de crecimiento del niño - muerte	La metamorfosis del niño
--	--------------------	---	--------------------------

El proceso de narración del tiempo en este cuento arranca con la noche, momento del nacimiento del niño, a su vez, rodeado por la oscuridad y el misterio. En el siguiente momento, el niño se libera del cesto para incorporarse en el mundo de la naturaleza e intenta recuperar la luz perdida. El hecho de no alcanzar la luz al final porque “el sol está ya escondido en el país de las montañas” coincide simultáneamente con la muerte del niño.

<b>“El año que no llegó”</b>	Un niño en la frontera	Los obstáculos al crecimiento del niño	La imposibilidad de crecer
<p>En primer lugar, un momento de alegría por la idea del crecimiento y por la visión plena de la luz seguidos por momentos de dificultad: los obstáculos que le sujetan los pies y el grito de los vencejos. Al final el año “no se pudo cumplir.”</p>			
<b>“El incendio”</b>	El niño y el poder de la experimentación	Lucha contra las imposiciones de los adultos y creación del propio ambiente	Una muerte pintoresca
<p>Una primera insistencia sobre la colección de todos los colores, sobre todo, los calientes con el objetivo de acabar con la cal o el color blanco de “<i>todos los sábados</i>”. El segundo momento es el efecto obtenido: el fuego de los colores lo desmoronó todo sobre la cabeza del niño.</p>			
<b>“El hijo de la lavandera”</b>	El niño no está con los demás niños	Al niño se le exige salir del tiempo dedicado a su madre para juntarse con los demás a fuerza de violencia.	Tiempo de libertad imposible
<p>La narración insiste en el continuo tiempo en que el niño trabaja con su madre y no puede estar con los otros. Fue la razón principal de la burla antes de que el físico que resalte el tamaño desproporcionado de la cabeza y de los pies causados por la carga pesada.</p>			

<b>“El árbol”</b>	El sueño del niño	Comunicación atemporal	La intrusión de la noche en la vida del niño
<p>Es un tiempo de sueño a la vez dormido y despierto que es para el niño la prolongación de la misma realidad que experimenta de manera atemporal. El primer encuentro con el árbol se refiere al “ayer” y luego se pasa a “días sin mañana, sin tarde, ni noche...”<sup>473</sup> en que busca con obsesión al interlocutor: “Por fin, un día vino la noche. Entró en el cuarto y se lo llevó todo”<sup>474</sup> incluso, la vida del niño.</p>			
<b>“El niño que encontró un violín en el granero”</b>	Un niño asimilado a un instrumento de música	<ul style="list-style-type: none"> <li>- su madre no tiene tiempo para atenderle</li> <li>- tiempo de soledad y de refugio entre los animales</li> <li>- encuentro de sí mismo en el violín</li> </ul>	El niño muere y su voz queda en el violín
<p>El tiempo de la narración se alterna entre el juego del niño y del violín. Es interesante subrayar que el niño nació cuando el violín perdió su voz y, cuando el niño lo vuelve a encontrar en el granero y que el hermano mayor le saca de nuevo la voz, el niño se muere en el mismo momento. Hay imposibilidad de coincidencia en la existencia de los dos, lo cual nos permite decir que el niño se identifica con el violín y</p>			

<sup>473</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit. pág. 39.

<sup>474</sup> *Idem*, pág. 42.

viceversa.			
<b>“El escaparate de la pastelería”</b>	Niño onírico	- momento del intento de satisfacer el sueño - decepción y consuelo del perro	El sueño se transforma en la realidad del niño insatisfecho.
<p>La narración pasa de la noche del sueño en que el niño no pudo acceder a los dulces que le antojan por la barrera que constituye el escaparate, a la luz del día que empieza y en que se colma la decepción con la señora que le ofrece los garbanzos. La alternativa del niño es el consuelo de su perro que le trae “en la boca un trozo de escarcha, que brillaba al sol como un gran caramelo. El niño lo chupó durante toda la mañana, sin que se fundiera en su boca fría, con toda la nostalgia.”<sup>475</sup></p>			
<b>“El otro niño”</b>	Descripción del niño distinto y desconocido	La señorita Leocadia interpreta la llegada del niño en su escuela	Descubrimiento asombroso de la identidad del niño distinto
<p>La narración hace el resumen de lo que ha sido la vida del niño durante un tiempo determinado en la escuela y que desconocemos. Tiempo suficiente para percatarse de sus gustos, de sus pensamientos y de sus sentimientos.</p>			
<b>“La niña que no estaba en ninguna parte”</b>	Presentación de las pertenencias de una niña	Añoranza del tiempo de la niñez en que tal vez no queda nada	La niña ahora escondida en el personaje adulto

<sup>475</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit. pág. 53.

		visible menos los objetos materiales	
<p>La narradora acumula un cierto tiempo pasado y lo proyecta sobre los objetos presentados dentro del armario. Por ejemplo, “la ropa blanca y fría de invierno” y, en otro tiempo, se reflejan “las copas de los árboles del parque” en los ojos de la muñeca. El tiempo de la niña ha pasado y es en vano buscarla ahora en este personaje con “la cara amarilla y arrugada, que se miraba la lengua y se ponía bigudíes en la cabeza.”<sup>476</sup></p>			
<b>“El tiovivo”</b>	El niño no puede satisfacer sus gustos por pobreza	El niño pasa del razonamiento al acto venciendo todos los obstáculos	El intento le lleva a la muerte
<p>Tenemos dos tiempos en el cuento que corresponden el primero con el estado de ánimo del niño en el momento en que empieza a despreciar todo lo que quiere por falta de medios y el segundo tiempo es el momento en que quiere probar la marcha del tiovivo a pesar de la lluvia, del aislamiento y de todos los peligros que lo rodean. Como en otros cuentos, esta obsesión le lleva a la muerte.</p>			
<b>“El niño que no sabía jugar”</b>	El niño que no vive un tiempo de niñez: no puede jugar	- incomprensión de los padres del niño - descubrimiento de la dedicación del niño	Dedica su tiempo a matar bichos: ha crecido

<sup>476</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit. pág. 61.

<p>La narración presenta primero, el comportamiento habitual del niño y luego, las distintas visiones de la madre y del padre sobre esta actitud. En el tercer momento es la madre quien comprueba a qué el niño dedica el tiempo.</p>			
<p><b>“El corderito pascual”</b></p>	<p>El cordero es el juguete del niño</p>	<p>El juguete se convierte en el amigo único del niño</p>	<p>El juguete y amigo único está muerto y comido por los padres del niño</p>
<p>Se empieza una narración de un tiempo habitual del niño con su cordero amigo hasta el momento en que “llegaron los días de las golondrinas...”, tiempo que corresponde con el final del invierno y principio de la primavera. Coincide con el momento de gran alegría del niño con el cordero. El final del cuento es el día de Pascua en que murió el amigo: fiesta y dolor a la vez.</p>			
<p><b>“El jorobado”</b></p>	<p>Temperamento habitual del niño: envidia y tristeza</p>	<p>El padre como obstáculo principal en la vida del niño.</p>	<p>No llegó a cumplir su deseo de ser gran artista.</p>
<p>La primera frase corta describe el estado habitual del niño y, a continuación, nos percatamos de que el padre le esconde cuando el niño quiere salir al teatrillo. Para concluir no se realiza el deseo.</p>			
<p><b>“El niño del cazador”</b></p>	<p>Dependencia continua del padre por parte del niño</p>	<p>- experiencia del niño con el padre - experiencia propia del</p>	<p>Toma de libertad y muerte</p>

		niño	
<p>De la experiencia de caza con el padre no se da información sobre la hora de la salida de casa sino la de la llegada que es la noche. Esto ha favorecido que el niño siga, mientras duerme, soñando con su futura caza en solitario: “Una noche de gran luna, el niño del cazador robó la escopeta y se fue en busca de los árboles, camino arriba.”<sup>477</sup></p>			
<b>“La sed y el niño”</b>	Un niño rico al principio: tiene la merienda y el agua.	- sucesión inmediata de los tiempos de posesión y desposesión de agua - muerte del niño y refluir del agua	Pérdida de la vida del niño por culpa de los hombres
<p>El agua es el que determina la vida física y psíquica del niño y representa en él lo temporal y atemporal. Las experiencias ocurren siempre en “todas las tardes”, o en “una tarde” particular. La forma de evocar el tiempo cambia después de la muerte del niño y se expresa con un “después” y “al día siguiente.” Al final del cuento la voz del niño muerto vuelve de nuevo “todas las tardes”.</p>			
<b>“El niño al que se le murió el amigo”</b>	El dolor por un tiempo acabado	- momento de esperanza en el poder encontrar al amigo	El crecimiento del niño y el fin del tiempo de inocencia e ilusión

<sup>477</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit., pág. 81.

		- decepción y crecimiento del niño	
<p>La narración abarca un día entero desde la mañana y durante toda la noche en que el niño busca al amigo. Fue la noche del crecimiento expresado por: “Y fue una larga noche casi blanca, que le llenó de polvo el traje y los zapatos.”<sup>478</sup> El final corresponde con el día siguiente y la llegada del sol en que el niño entra en el mundo de los mayores. Por lo tanto, todo lo que era anteriormente fantástico se vuelve sin sentido y ridículo.</p>			
<b>“El niño de los hornos”</b>	El hermano del niño asimilado con un animal y antipático	- llegada del hermano y crisis de celos del mayor - crimen por el hermano mayor	El hermano matado como un animal por celos
<p>La premeditación del crimen fue rápida y progresiva. Está provocado no por la presencia del hermano, sino por la actitud de los padres que dejaron de atender al mayor como antes.</p>			
<b>“Mar”</b>	El niño y su imaginación del mar	- tiempo de la imaginación - tiempo de la comprobación	La muerte a raíz de la experiencia de la verdad

<sup>478</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit. pág. 92.

Se nos presenta un primer tiempo de la concepción del mar en la imaginación del niño. Está seguido por la sorpresa de la verdad que le provoca vergüenza y estimula su deseo de explorar el mar, y enfrentarse con los peligros y la muerte.

#### IV. 1. 3. 2. Figuras estéticas de expresión del tiempo

En este apartado, nos proponemos recoger algunas figuras<sup>479</sup> de expresión del tiempo en la instancia narrativa desde dos momentos que consideramos fundamentales en el cuento: la insistencia sobre el tiempo de la narración según la importancia de la acción por una parte y, por otra, el descuido o la elisión del tiempo de la narración cuando la acción correspondiente es irrelevante o secundaria.

No queremos insinuar aquí, ninguna superioridad del tiempo de la instancia narrativa sobre el tiempo del contenido narrativo y viceversa. Las dos están en correlación, una al servicio de la otra. En el primer punto anunciado los recursos narrativos más frecuentes en los cuentos analizados giran en torno a las figuras de repetición del tiempo: repetición, anáfora, frecuencia, amplitud de un mismo campo léxico al servicio de la insistencia; y para ilustrarla y apoyarla, las analepsis que son como una luz que aclara dicho tiempo. En cuanto a las acciones secundarias cuya expresión temporal es de escasa importancia en la narración, las figuras utilizadas por la narradora suelen ser el resumen, la elipsis, la pausa, las imprecisiones temporales, la prolepsis que valora más un tiempo ulterior.

En “El tiempo” el momento de la infancia y los primeros días de escuela de Pedro son acciones secundarias en el cuento y sirven para una presentación más completa pero no indispensable del personaje. Por eso, la narración de este tiempo es muy breve. En cambio, hemos encontrado dos elementos importantes que son las alusiones al dinero y al tren. El dinero es el símbolo de la pobreza de Pedro y de Paulina. Pobreza material sí pero también afectiva. Encontramos la palabra dinero en los momentos más significativos del cuento: la infancia en familia y el objeto de la conversación de sus padres incluye siempre el dinero: (13 y 19); durante el tiempo de la escuela aprende el valor de los objetos y del dinero: (16); cuando él empieza a trabajar repite las conversaciones del padre sobre el dinero y eso ocupa sus pensamientos: (25 y 26); cuando en el primer momento en que está en compañía de Paulina en la feria sin poder invitarlo por falta de dinero (40, 41 y 42); el dinero era el medio para poder

---

<sup>479</sup> En nuestra concepción de las figuras, no hacemos el encasillamiento entre figuras de retórica y figuras gramaticales. Recordamos sin embargo la definición de la retórica como “arte de hablar” según Luis de Igartuburu, *Diccionario de tropos y figuras de retórica*, Madrid, Imprenta de Alegría y Charlain, 1842, pág. 226; y la poética como arte de la escritura. Pero el mismo Igartuburu considera que la elipsis es una figura gramatical y la repetición una figura retórica, con lo cual optamos por no entrar en estas distinciones.

encontrarse un momento con Paulina en la tienda cuando Pedro lo gasta en postales inútiles: (45). Hacia el final, Pedro piensa haber comprendido el papel del dinero y sigue con la ilusión de que es el medio para que él pueda conseguir lo que quiere con Paulina: (62).

El segundo vocablo empleado con frecuencia es el tren que también atraviesa el cuento del principio al final. El tren forma parte del paisaje del pueblo y es la primera palabra con la que empieza el primer capítulo (9) y termina con “el tren pasaba velozmente por sobre sus cabezas” (22). En el segundo capítulo, el grito del tren refuerza la intranquilidad de Pedro (25) y la narradora lo pone en paralelo con los labios cerrados de la madre de Pedro como “un grito preso, un largo gemido vencido” (26). Los capítulos tres y cuatro no hablan explícitamente del tren pero se fijan en los zapatos apretados y los pies de Paulina que tendrán algo que ver al final con el tren. En el principio del capítulo quinto y último que describe la soledad de Pedro durante los dos años de ausencia de Paulina vuelve el tren: “a veces, de improviso, el afilado grito del tren parecía rasgarle algo íntimo de su propio silencio” (49). Al final de este capítulo, la última página se dedica al tren que ha llegado con toda su fuerza para llevarse las vidas de los dos protagonistas. Podríamos continuar este análisis con otros vocablos como la niebla, el reloj, los pies, los zapatos, etc., pero volveremos sobre algunos en la parte que trata de la representación simbólica del tiempo.

En “La ronda” vamos a subrayar dos campos léxicos que son: el de la progresión del odio correspondiente al clímax del cuento, junto con el léxico paradójico del criminal y, el del enfrentamiento de los pronombres personales que es el símbolo de una guerra de palabras.

Es en la segunda parte de la noche, en el capítulo dos, cuando Miguel está fuera de casa que empieza la gradación ascendente de su sentimiento de odio:

“Miguel había odiado a Víctor, Víctor envenenaba con sus palabras, palabras amargas, desazonadas como hormigas, deseaba cortarle la voz de un tajo, su odio tomó una forma violenta, incontenible, deseaba tanto matarle. Pero ya matarle no podía satisfacer. Las palabras de Víctor quemaban, como una maldita herencia, era todo el veneno de Víctor, un mal de ojo,...”<sup>480</sup>

---

<sup>480</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 93.

Pero paradójicamente a Víctor quien va cumplir el crimen, la narradora le presenta con un léxico más brillante y positivo:

“Tenía el rostro blanco y fino, casi infantil. El pelo rubio y ensortijado, le prestaba un algo angélico... Los rizos dorados, ajenos a él como una aureola de santo...”<sup>481</sup>

Hacia el final del cuento existe un enfrentamiento claro y agresivo entre el “tú” y el “yo” de los dos personajes en conflicto: Miguel Bruno y Víctor Silbano. Es una guerra de palabras de una extensión de casi tres páginas de nuestra edición, que desembocará en un verdadero enfrentamiento y lucha, en apariencia pasiva, hasta la muerte. Recogemos sólo una parte:

“- Sí: **te** recuerdo bien- dijo, con voz alucinada, una voz que llegaba de algún lugar escondido en su alma-. Déjame pensar y recordarte. ¡OH!, sí, éramos niños, y **tú** eras más fuerte que **yo**. Quise coger un pájaro. **Tú te** adelantaste, y en el centro de los otros chicos (todos ellos **te** temían y **te** admiraban), **tú**, con un alfiler de cabeza negra, le sacaste los ojos. **Yo** estaba llorando de miedo, desde el rincón. **Yo te** miraba, **tú te** reías. **Te** veía desde lejos, pero **te** acercaste con las manos manchadas de sangre, a pasármelas por la cara. ¿Y aquel perro que ahorcaste en el puente? Luego **me** perseguías con él, **me** perseguías y **me** lo lanzabas muerto, porque **yo** le había puesto un nombre, porque **yo** le había dado parte de **mi** merienda. Para que **yo** viera su lengua de moscas y de sangre. **Tú me** despreciabas porque era débil y cobarde. ¡Ah, **tu** vida, **tu** vida, cómo **me** revolvía las entrañas! **Mi** padre **me** compró unas gafas, ¿no lo recuerdas?... **tú me** las arrancabas de un tirón, porque sin ellas **yo me** daba golpes y confundía las caras, y era como un muñeco en **tus** manos, como un pájaro o un perro en **tus** manos. **Me** llamabas cuatro ojos y **me** decías: “Habla, habla, rata sabia, dime ahora que **mis** ojos no valen más que el viento que hay dentro de **tu** cabeza. Háblanos ahora de lo que vale **tu** inteligencia”. Luego **me** obligabas a resolverte los problemas de la escuela, y si **yo me** negaba

---

<sup>481</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 95.

**me** pegabas. A pesar de todo, **tú** sabes que **yo me** negaba. Sí, es cierto que **mi** lengua....”<sup>482</sup>

Lo que más llama la atención en la narración temporal de “Los niños buenos son las repeticiones e hipérbolas como forma de insistencia sobre un elemento importante. La niña anda con sus convicciones y verdades inamovibles e intentar cambiarlas resulta una pérdida de tiempo. Algunas se expresan en las siguientes líneas:

“Por más fábulas rematadas en moraleja que nos hayan obligado a leer, por más cruentos castigos que se acarreen las mentiras de Juanito, por más palacios de cristal que se merezcan las pastoras buenas, la idea del bien y del mal no arraiga fácilmente en aquellas tierras encendidas y tiernas, como en eterna primavera.

Por más dulce que se mostrase la hierba, por más radiante que se prendieran los incendios del otoño, por más que yo no había visto nunca un cielo tan lleno de países como aquél, deseaba marcharme, irme de allí.”<sup>483</sup>

Estas dos afirmaciones sustentan todo el contenido del cuento, es decir, los dos momentos principales que son: el castigo a raíz de un incidente en la escuela y el tiempo de estancia con el abuelo.

En el cuento “El amigo” es por medio de una anáfora que se resume la identidad de la tía Eulalia: trece veces el verbo “era”. Además, tenemos una gran cantidad de verbos y adjetivos calificativos. En el mismo sentido acumulativo la narradora usa también una enumeración resonante para describir todo lo que hay en la tienda y reiterar la descripción de la casa. En todo caso esta insistencia sobre lo de fuera es una manera de no querer detenerse sobre los largos momentos de soledad y de tristeza vividos por el niño. A modo de ejemplo:

“La tía Eulalia era alta, era fuerte, era madrugadora, era trabajadora, era severa, era cumplidora, era exigente, era soltera, era limpia, era sabia, era honrada, era fuerte. La tía Eulalia era horrible.”<sup>484</sup>

---

<sup>482</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 102. (El subrayado es nuestro)

<sup>483</sup> *Idem*, págs. 112 y 120.

<sup>484</sup> *Idem*, pág. 170.

En el largo monólogo de Babel en “La frontera del pan” estamos en presencia de una escena en que aparecen todos los rasgos de la vida de Babel resumidos y, en que el público está representado por la niña a la que pretende dirigirse y a las mujeres vendedoras que, desde una cierta distancia, intentan prestar el oído y la vista. Babel, en realidad se habla a sí mismo y la niña no fue más que un estímulo para que descubramos su historia y sus proyectos futuros, pasando por un momento de transformación personal. Al final, el personaje vuelve a la misma situación donde se encontraba y se da cuenta de que nada ha cambiado y que fue sólo un momento de evasión mental. Es el mismo estilo que en “Chimenea” escrito bajo forma epistolar y por supuesto, en primera persona.

La apertura del cuento de “El chico de al lado” tiene un estilo poético con una aliteración en “s”, repeticiones insistentes, metáforas, comparaciones y antítesis:

“A veces basta la cadencia de una voz, el súbito remolino del polvo de un sendero, para recordarnos algo. Algo grande o pequeño – da lo mismo: grande para nosotros, pequeño para los demás – pero que supone un jirón de nuestra vida.”<sup>485</sup>

En cuanto a las comparaciones, el chico de al lado es semejante a un gallo de pelea con su pelo en forma de plumero. Además, la chica le mira y se deja atraer como si fuera “semejante a las plumas multicolores de un guerrero piel roja”, “aquel libro feo y pesado como el edificio del ayuntamiento” etc. En la narración se usan ejemplos de metonimia, “triumfos desdibujados”, de hipérbola “un desprecio que abarca el mundo entero pero que se volcaba en nuestras casas, nuestros jardines colindantes, nuestros familiares”<sup>486</sup>, etc. Finalmente, vemos que la atención del principio está puesta en la peculiaridad del chico y se nos adelanta indicios de lo que provocará el cambio de la chica del entusiasmo a la indiferencia.

A nuestro modo de ver, más que un cuento en sí, “Los cuentos vagabundos” tiene una función poética que consiste en revelar bajo una forma resumida, todo el mecanismo de la construcción y contenido del género cuentístico. Algunas características señaladas: el cuento es breve, lleno de sugerencias, metáforas (“Cuentos

---

<sup>485</sup> Ana María Matute, *El tiempo*, ob. cit., pág. 239.

<sup>486</sup> *Idem*, pág. 240.

son viajeros impenitentes”), el tiempo de los cuentos es la noche y el invierno, los cuentos son casi eternos (“desde hace miles de años”), etc.

*Los niños tontos* tiene cuentos muy breves, la mayor parte expresado en un lenguaje más figurativo. Aunque muchos terminan con la muerte, este término no se usa casi en ningún cuento sino que se sustituye por un eufemismo, que permite a la narradora, evitar la connotación negativa del vocablo “muerte”.

En “La niña fea”, su muerte es una llamada de la tierra y adornos con flores, y la tumba es, “un dulce escondite”. En “Polvo de carbón”, la niña no se muere, se la encuentra en el fondo de la tina. En “El negrito de los ojos azules”, el niño deja de respirar. El primer año no se pudo cumplir en “El año que no llegó”, lo cual significa que ya no hay vida. “Una hermosa lluvia de ceniza” abrazó al niño de “El incendio”. Es la noche que lleva al niño de “El árbol” para siempre. En “El tiovivo”, apenas se puede deducir la muerte, pues el índice más probable es “cuando el hombre levantó la lona, todo el mundo huyó gritando. Y ningún niño quiso volver a montar en aquel tiovivo”, etc.

Otras figuras, al servicio de la fantasía en estos cuentos son, sobre todo, las sinestesias: “viento muy dulce”, “como si bebiera música”, “El sol corría”, en “El negrito de los ojos azules”; un campo léxico que fija en un lugar único importante que es, por ejemplo, la cabeza del niño en “El hijo de la lavandera”: cabeza pelada/ cabeza alargada y gris/ cabeza idiota/ cabeza rapada/ cabeza sandía/ cabeza pedrusco/ cabeza-cabezón-cabezota/...

Por medio de la perífrasis, se indica el paso del tiempo en “El corderito pascual”: “Llegaron los días de las golondrinas, de los nidos en el tejado, de la hierbecilla tierna”, tiempo que corresponde al principio de la primavera. “Llegaron los días con niños de la mano, medio a rastras, con niños despojados, de ojos redondos...” Es igual que el tiempo anterior con la relevancia del hecho de que se viene a la tienda a dejar los abrigos de invierno. No es tanto el tiempo sino la situación que provoca, el cambio de actividades de la gente.

La repetición tres veces del “reloj aquel que no andaba” tiene en el cuento de “El niño al que se le murió el amigo”, la función de mostrar una cierta alteración del tiempo en el proceso del niño.

#### **IV. 1. 4. Representación simbólico-temporal de los proyectos de vida**

Dentro del análisis de los proyectos de vida de los cuentos que vamos desarrollando, lo imaginario y simbólico tiene una parte muy importante en tanto en cuanto lo propio del cuento – lo recordamos – es el uso de los símbolos para la representación de las acciones en su mayoría fantásticas. Proponemos una doble faceta que consiste en recoger, en primer lugar, las representaciones positivas y negativas de los símbolos del tiempo que están en relación con la vida y la muerte. Estas dos divisiones podrían entrar en el sistema de los regímenes de los símbolos analizados en la Poética de lo imaginario y que Antonio García Berrio recoge en su obra.<sup>487</sup> En efecto, de los tres regímenes propuestos por Gilbert Durand, que abarcan los universos diurno, nocturno y los símbolos de la actividad de mediación del eros”, seleccionamos los bloques primeros porque consideramos que el eros está incluido en los dos. Lo que llamamos símbolos positivos corresponden al régimen diurno y los negativos al nocturno.

En segundo y tercer lugar, la representación simbólica que estudiaremos se refiere respectivamente a los aspectos intemporales, esto es, no directamente vinculados con un tiempo concreto, y a las actitudes, situaciones y espacios temporales.

##### **IV. 1. 4. 1. Los símbolos del tiempo y su significación en los cuentos**

El agua es uno de los símbolos más frecuentes en los cuentos de Ana María Matute. Ocho de los trece de *El tiempo* contienen referencias al agua. Si el tiempo es sinónimo de vida, y la vida en estrecha relación con la muerte, como lo estamos demostrando en este trabajo, el simbolismo del agua tiene su pleno sentido, en la medida en que es fuente de vida, y también, lugar de muerte. La significación general del simbolismo del agua según el *Diccionario de los símbolos*, es la siguiente:

---

<sup>487</sup> García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra, 1989: Entre los teóricos de la imaginación simbólica destacamos: G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981; C. Boussoin, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 2 vols., 1976 (6ª edición); J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.

“Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración. Las aguas, masa indiferenciada, representa la infinidad de lo posible, contiene todo lo virtual, lo informal, el germen de los gérmenes, todas las promesas de desarrollo, pero también todas las amenazas de realización. Sumergirse en las aguas totalmente, salvo por una muerte, simbólica, es retornar a las fuentes, recurrir a un inmenso depósito de potencial y extraer de allí una fuerza nueva: fase pasajera de regresión y desintegración que condiciona una fase progresiva de reintegración y regeneración.”<sup>488</sup>

El agua es a la vez espacio y objeto en sus representaciones de mar<sup>489</sup>, río, fuente. La metáfora “El río de la vida” explica todo el doble simbolismo del agua en el cuento:

“Pedro cayó en el río de aquella vida, y su corriente le arrastraba, sin que al parecer pudiera surgir nada capaz de detenerle.”<sup>490</sup>

El mar en “El tiempo”, es uno de los paisajes que acompañan continuamente la evolución de Pedro y Paulina. El mar está anunciado en el principio, como un parte íntima del pueblo y el misterio del personaje de Pedro:

“El pueblo, gigantesca hoz de tierra guardaba en lo hondo un mordisco de mar y todo el mundo de Pedro.”<sup>491</sup>

---

<sup>488</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, pág. 52.

<sup>489</sup> *En Cuentos del mar* Ángela Ena Bordonada evoca la importancia del mar en seis relatos entre los que figura un pasaje de *Pequeño teatro* de Ana María Matute. Ver, Ana María Matute, *et al*, *Cuentos del mar*, Introducción de Ángela Ena Bordonada, Segovia, Sociedad Estatal Lisboa'98.

<sup>490</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 15. Añadimos alguna explicación del símbolo “río”: “El simbolismo del río, del flujo de las aguas, expresa a la vez la «posibilidad universal» y el flujo de las formas, la fertilidad, la muerte y la renovación. La corriente es la de la vida y la de la muerte. Fuerza difícil de controlar.” Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob. cit., pág. 885.

Y el mar a su vez es “Símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: Lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte.” *Idem*, pág. 689.

En los momentos más difíciles de su proceso de realización, Pedro contempla el mar como su fuente de inspiración y de esperanza. Se hunde en él, como el trozo de tierra que desaparece en el agua. Este lugar de tranquilidad y paz, está significado por “el Paseo del mar”, que es como un lugar puente en la vida interior de Pedro, un lugar de encuentro como de muerte. El padre de Pedro trabaja en el mar y se muere en él. El mar como peligro y como vida, rodea al pueblo y todo está muy cerca de él: la iglesia, el cementerio, las casas, la taberna, el mismo despacho de Pedro, da al mar. Paulina también vive cerca del mar, y su camino será el del “Paseo del mar”.

En los momentos de dificultad de Pedro, “el mar iba enrojeciendo” (26) y, a veces, transmite el estado de ánimo del personaje desesperado como cuando, por la ausencia de Paulina, “el mar estaba quieto, gris, indiferente.” (48)

En “La ronda”, la alusión al agua es metafórica en el caso de la isla formada por el humo del petróleo en el techo de la habitación. Una forma de enriquecer el léxico del aislamiento, del mundo aparte del personaje. Este mismo personaje utiliza el simbolismo del agua para expresar su individualismo, su falta de solidaridad con sus compañeros de la ronda. Él sustituye el vino por el agua, pero aunque tome un río de agua, no llega a saciar su sed. Tenía sed de otra cosa, sed de sentido de la vida y de la muerte:

“Miguel Bruno se apartó a un rincón oscuro donde guardaba el agua... Miguel Bruno se inclinó al agua y bebió. La boca de la tina era grande, y dentro vio reflejada su silueta con cabeza despeinada de pelo retorcido, negro... Ahora, por el paladar y la lengua, el agua lúcida y fría llegaba como un río muy nuevo y breve.”<sup>492</sup>

Ya, desde niño, el simbolismo del río está asociado al personaje de Bruno para mostrar la situación de turbulencia y de confusión con la que se enfrentará toda su vida:

---

<sup>491</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 9.

<sup>492</sup> *Idem*, págs. 78-79.

“La lluvia caía en menudos ríos por su cara... ¿Qué querría decir el río ya entonces, con su bramido lejano y continuo? Se le oía como tramando malos sueños, miedo. Pero él los sacudía, los apartaba, y fue directo a la plaza;

Era una bestia, se dijo, una bestia ignorante asustado por una turba de preguntas, ahogándose en un río de dudas y de miedo... Iba ahora a marcharse hacia el río, hacia donde fuese. Hacia donde latiera aún un eco de su verano.”<sup>493</sup>

El río que fue testigo de la vida de Miguel – y la lluvia, de su nacimiento – será también testigo de su muerte. Podemos decir que, el personaje nace y muere en este mismo espacio que no llega nunca a comprender:

“Al fin llegaron al borde del barranco. Por aquella parte parecía cortada a pico, y en lo hondo del precipicio el río bramaba confusamente. Era el mismo río que había atemorizado vagamente el corazón de Miguel, siendo niño, aquella primera vez que fue a la escuela. Era el mismo río de toda su vida, en el que aprendiera a pescar, en donde se bañaba al llegar la primavera.”<sup>494</sup>

En “Los niños buenos”, el agua es el símbolo más adecuado para expresar la complejidad del contenido del cerebro humano. Su inmensidad y la imposibilidad de abarcarlo todo, que siempre va más allá de nuestro campo de visión, pero también las sorpresas, los peligros, las incertidumbres. Ésta es la personalidad de la niña, que no cambiará aunque le seguirá costando el castigo, incluso el menos penoso:

“A veces pienso cuánto me gustaría viajar a través de un cerebro infantil...; un caótico país de abigarrados e indisciplinados colores, donde caben infinidad de islas brillantes, lagunas rojas, costas con perfil humano, oscuros acantilados donde se estrella el mar en una sintonía siempre evocadora, nunca desacorde con la imaginación...”<sup>495</sup>

---

<sup>493</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., págs., 90 y 94.

<sup>494</sup> *Idem*, pág. 100.

<sup>495</sup> *Idem*, pág. 111.

La niña, contrariamente al cuento precedente, domina perfectamente el río de su vida. Sabe lo que quiere y llega a sus fines. Esta libertad está simbolizada por su baño en el río.

La relación de Enrique Babel con el agua de la fuente es fundamental en “La frontera del pan.” Es su único interlocutor, y sólo él podía comprender el lenguaje de aquella fuente. La fuente, agua escondida, metida dentro, y saliendo de forma reducida, se asemeja a Babel aunque al principio ignora su personalidad, pero poco a poco, la irá descubriendo. Como la fuente se da, es dándose a los otros, manifestando su compasión a la niña, como Babel crece, y se le abre una posibilidad de felicidad.

La madre de Cristóbal en “Chimenea” frecuenta el río del pueblo para lavar la ropa y, en este mismo río, se ahoga con una vaca del alcalde. Tuvo una vida de sufrimiento y murió de forma atroz, después de ser rechazada por el pueblo y decepcionada por su propio hijo. Se puede decir casi con el simbolismo del río, que el final de la vida es la continuación lógica de su discurrir.

Al principio y al final de “No hacer nada”, la presentación del agua es muy significativa. Para empezar, se enuncia muy abundante. El personaje está en un ambiente de mucha agua. La vida fluye, con todas las posibilidades para lograrla:

“Las tierras eran pedregosas, de color rojo oscuro, y el agua del río caía fuerte, partida en tres cascadas.”<sup>496</sup>

Pero Martín Dusco, en medio de tanta agua, tiene sed. No supo aprovechar las posibilidades que se presentaban a él, y anhelaba otro mundo que no estaba a su alcance. La abundancia de agua del principio se convierte en casi sequedad:

“Tenía sed y gateando buscó aquel pequeño arroyo que bajaba riéndose entre el musgo. Bebió, se miró en la charca azulosa, y sólo pudo distinguir su silueta despeinada.”<sup>497</sup>

El espacio fundamental del cuento “Mentiras” es el mar que la chica alcanza por la bahía, saliendo de su caserío. Ella va en busca de una vida favorable. Lo que

---

<sup>496</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 208.

<sup>497</sup> *Idem*, pág. 213.

encuentra alrededor del mar, en la persona del guarda discapacitado, no le llega a convencer, y,

“Lo abandonó todo de nuevo: la tienda, el brillo del mar bajo la tormenta...”<sup>498</sup>

El guarda hace su vida junto al mar y, como consecuencia, se entrega a la muerte al borde del mar.

Podemos decir que en “Cuentos vagabundos” la imagen de la niña de nieve que atraviesa montañas y ríos simboliza la fuerza del cuento que supera y se infiltra en toda clase de vida.

Entre las referencias más significativas del simbolismo del agua que hemos encontrado en *Los niños tontos*, señalamos en “La sed y el niño” la historia de una búsqueda ansiosa del agua de la vida por parte del niño protagonista. Éste tiene sed de conocimiento y de felicidad. El agua tiene la función de regenerar al niño, de renovarle, y su encuentro con la fuente seca es motivo de crisis. Esta fuente de vida la cortaron los hombres según dice el pájaro en el cuento. El agua es símbolo de vida y de fecundidad. Atrae al niño que tiene sed. Todas las tardes, iba en busca de esta esencia vital, que se acabó una tarde. La fuente se secó y el niño también, hasta convertirse en polvo de ceniza. Sin embargo, la muerte del niño causa el refulgir de la fuente, por lo que el agua brota en abundancia del pilón seco, arrastrando consigo la voz del niño “todos los días, todas las tardes.”<sup>499</sup>

El título del cuento “Mar” es símbolo de la dinámica de la vida. Es el final de la colección, con el doble sentido de que todo sale del mar y todo vuelve a él. El estado de ánimo del niño del cuento se relaciona con el mar, que simboliza un estado transitorio entre los posibles, aún informes, y las realidades formadas. Una situación de ambivalencia, que es de incertidumbre, de duda, de indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte. El niño entra en la profundidad del mar para cerciorarse de que es tal como se lo imaginaba.

Después del agua, la tierra es el símbolo más utilizado en los cuentos de Ana María Matute. En realidad, toda la naturaleza – incluso el agua –, animales y vegetales, reposa en la tierra. Pero no podemos analizar todo este contenido con lo cual, para limitar nuestro estudio, consideramos solamente las connotaciones simbólicas de los

---

<sup>498</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 249.

<sup>499</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit., pág. 88.

vocablos referidos a la tierra, a los árboles<sup>500</sup> y a las plantas, más directamente unidos a la tierra.

En *La ronda*, según el padre de Miguel, el árbol está asociado a la tierra, lugar donde se pudren los hijos muertos por la guerra. La tierra tiene una fuerza a la que nadie puede resistir, una fuerza angustiosa.

Igual que su padre, Miguel piensa también que no tiene sentido entregarse a la tierra, como hacían todos, para vivir. La tierra es, para el pueblo, el lugar de donde sacan el alimento en un sistema de intercambio y de donación mutua. Los campesinos le entregan su fuerza, su cansancio y sudor, y la tierra les devuelve el alimento. Miguel rechaza esta ley:

“Imaginó la tierra encarnada y áspera, empapada de lluvias y abierta por el arado; recordó el pago inclinado y sus manos agrietadas agachándose al suelo para apartar las piedras. Recordó el trigo limpio en sus palmas, el frío del agua contra su boca ardorosa. Si su sangre corría para plantar trigo, beber agua, aspirar aroma de hierba, no le bastaba...”<sup>501</sup>

Como un árbol más, Miguel vive entre árboles. El álamo representa un conjunto de árboles recios y negros, imponentes, de diferentes variedades, en desarmonía con la personalidad débil de Miguel en esta noche.

Al final, para insistir sobre el carácter negativo que se da a la tierra en este cuento, se presenta como el receptáculo de muchos misterios, enfados y rencores:

“Parecía que trepaba (el viento) calle arriba en remolinos, formando embudos monstruosos y brotando de la tierra misma, con todos sus viejos rencores removidos.”<sup>502</sup>

A parte de contener el simbolismo del agua, en “Los niños buenos”, el cerebro del niño es símbolo de una nueva tierra en el sentido en que es un espacio virgen, donde

---

<sup>500</sup> “Símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, el árbol evoca todo el simbolismo de la verticalidad. Por otra parte, sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración. El árbol pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra por su tronco y sus ramas; las alturas por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo.” Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob. cit., pág. 117.

<sup>501</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob. cit., pág. 82.

<sup>502</sup> *Idem*, pág. 95.

aún el tiempo no ha cultivado y cosechado de forma repetida. Una tierra fresca, nueva, abonada, rica y llena de pasión.

El abuelo, al llamar irónicamente a la niña “manzana sana de la familia” quiere decir todo lo contrario. La manzana<sup>503</sup>, fruto del manzano, aplicado a la niña, puede simbolizar la idea de conflicto que siempre es creado por ella a lo largo del cuento. Por otra parte, la forma en que la niña se bañaba en el río manifiesta libertad y dominación sobre la tierra:

“Podía bañarme en el río, trepar a las ramas bajas de los árboles y cavar zanjas gratuitas en la tierra mojada y olorosa.”<sup>504</sup>

El paisaje hallado en “No hacer nada”: tierras pedregosas, de color rojo oscuro, el bosque con hojas amarillas, constituye una premonición de la muerte del protagonista que se entregará al final del cuento a la tierra.

El pueblo de Martín es un pueblo perteneciente a la tierra y entre estas tierras había también muchas generosas, de las que se cultivaban para la vida, igual que en el cuento “La ronda”. Vivir significa para ellos trabajar la tierra, servirse de su fruto y de la leña de los árboles, sin preocuparse por su conservación.

En el cuento, la falta de respeto y de veneración a la tierra está castigada por la venganza de la misma. Martín no tiene un buen trato con ella. Por consejo de su madre vendió la cosecha de trigo y desde entonces las malas hierbas crecieron en sus tierras.

El árbol muerto, la leña y la madera, representan la muerte. El sobrino huérfano en “Sombras”, sobreviviente de la guerra, desea ser ebanista. Le gustaba el olor a madera, el olor a muerte que le acompaña toda la vida.

En “El chico de al lado” un árbol raquítico y un árbol frondoso están en competencia en las dos casas, al igual que los dos personajes: uno excelente en estudios, al lado del árbol raquítico; la otra envidiosa, con menos capacidades, pero junto al árbol frondoso. Un juego de símbolos que manifiesta la distancia difícil de restablecer entre dos personajes que se quieren, pero que no pueden encontrarse nunca. Plátanos y

---

<sup>503</sup> El María Moliner, *Diccionario del uso del español*, ob. cit., pág. 272: se da un significado mítico a la manzana: “Por alusión a la adjudicada por Paris en el juicio mitológico, se emplea, generalmente en la expresión «manzana de la discordia», para simbolizar lo que motiva discordia.”

<sup>504</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 119.

manzanas ocultados, representan todo el poder de fecundidad encerrado en los jóvenes y que no puede dar fruto.

Encontramos como título y símbolos en relación con la tierra en *Los niños tontos* el cuento “El árbol” que representa también un simbolismo más rico y más extenso. El árbol simboliza la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo. El niño quiere entrar en este dinamismo de crecimiento por medio de la evasión, de la huida del mundo de los hombres para entrar en una comunión vertical con el más allá.

Podemos señalar de nuevo la presencia de la manzana en “La niña fea”<sup>505</sup>, pero esta vez, con otro significado. Destacamos lo que se refiere a un medio de conocimiento, pero que lo es tanto del árbol de la vida como del árbol de la ciencia del bien o del mal, en alusión a la Biblia. Comiendo la manzana en la escuela, la niña llega a cierto grado de conocimiento que la lleva a alejarse más y más de aquel grupo de niños que la margina porque es fea. El mismo simbolismo bíblico continúa, cuando a la niña la coronan al final de su vida con flor de espino, lo cual es un eufemismo, porque, por todo lo que ha sufrido, en realidad le correspondería mejor una corona de espinas como un punto final a una vida llena de dolor, un tiempo de descanso. Sin embargo, las flores que acompañan las espinas en la corona de la niña, son los motivos de esperanza de una regeneración feliz. La muerte de la niña es una respuesta a la llamada de la tierra, su madre.

La tierra con la que el protagonista de “El niño que no sabía jugar” está en contacto, por medio de su contenido animal, es el principal interés de este cuento. El jardín, el árbol y el estanque, símbolos de vida y de muerte, son testigos del niño que se convierte en criminal de animales:

“Cuando el niño llegó al borde del estanque, se agachó, buscó grillitos, gusanos, crías de rana y lombrices. Iba metiéndolos en una caja. Luego, se sentó en el suelo, y uno a uno los sacaba. Con sus uñitas sucias, casi negras, hacía un leve ruidito, ¡crac!, y les segaba la cabeza.”<sup>506</sup>

En la ambivalencia de la vida de los personajes compuesta por la muerte y la vida o por los símbolos negativos y positivos, la existencia del binomio luz/tinieblas está fuertemente presente en los cuentos como símbolos.

---

<sup>505</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit. pág. 8.

<sup>506</sup> *Idem*, pág. 69.

Cuando evocamos los símbolos contrarios de luz y tiniebla, tocamos forzosamente el tema de los colores a los que están asociados. Pasar de la luz del día a la oscuridad de la noche es también un proceso de temporalidad que marca el ritmo de vida de los personajes.

En “El tiempo”, el momento del regreso de Paulina al pueblo está acompañado de un ambiente de luz y de color rojo y blanco:

“El cuello de la muchacha se alzaba con una blancura vibrante, plena. Pedro adivinó su sangre, dulce, cálida. Algo muy nuevo, y a un tiempo angustiosamente antiguo despertaba en su vida. El sol<sup>507</sup> del mediodía los envolvía, arrancaba una densa luz del cabello y la piel de la muchacha. Sus dientes brillaban y los labios tenían una humedad cercana.”<sup>508</sup>

En cambio, hacia el final del cuento, cuando se acerca el drama, la oscuridad aparece bajo forma de neblina o niebla. Será el símbolo de todo lo confuso y oscuro en los personajes. A eso se añade el cielo gris, que les procuraba una sensación de irrealidad total. Esta niebla y color gris atraviesa al igual que otros símbolos ya mencionados todo el cuento y forma parte de las causas esenciales de la muerte al final.

---

<sup>507</sup> “El sol, si no es el propio Dios, es para muchos pueblos una manifestación de la divinidad. El sol se considera también fecundador. Pero puede igualmente quemar y matar. El sol es fuente de luz, del calor y de la vida. Sus rayos representan las influencias celestes – o espirituales – recibidas por la tierra”. Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob. cit., pág. 949

“El gris es el color de la ceniza y de la niebla. El gris ceniza es un color de medio luto. La grisalla de ciertos tiempos brumosos da impresión de tristeza, languidez, melancolía y aburrimiento.” *Idem*, pág. 540

“Color de fuego y de sangre, el rojo es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida. El rojo nocturno, centrípeto, hembra es secreto, es el misterio vital escondido en el fondo de las tinieblas y de los océanos primordiales. Es el color del alma, de la libido y del corazón. Es el color de la ciencia secreta... El rojo diurno, macho centrífugo, remolinante como un sol, que lanza su brillo sobre todas las cosas con una potencia inmensa. Encarnación de las virtudes guerreras. Al no ser ya centrípeto, sino centrífugo, el rojo invadió el espacio. Tanto en el profano como en el sagrado, se convierte en sinónimo de juventud, de santidad, de riqueza, y de amor.” *Idem*, pág. 888

“El blanco – candidus- es el color del candidato, es decir de aquel que va a cambiar de condición... Es el color del pasaje por el cual se operan las mutaciones del ser, según el esquema clásico de toda iniciación: muerte y renacimiento. En todo pensamiento simbólico, la muerte precede a la vida, ya que todo nacimiento es un renacimiento. Por esto, el blanco es primitivamente el color de la muerte y del duelo... No es en absoluto el color de la aurora sino el del alba, ese momento de vacío total entre noche y día, cuando el mundo onírico recubre aún toda realidad... Es el color de la pureza, que no es originalmente un color positivo que manifieste la asunción de algo, sino un color neutro, pasivo, que muestra que nada aún se ha cumplido.” *Idem*, Pág.189

<sup>508</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 55.

Todo aquello que Pedro y Paulina irán aprendiendo por sus propias experiencias, los monólogos interiores que nos traen las reflexiones de uno y otra, el proceso de su crecimiento, están marcados por la muerte, como lo indica la simbología referida. La muerte en sí misma es otro símbolo relacionado con la oscuridad y las tinieblas:

“Aunque es hija de la noche y hermana del sueño, la muerte posee como su madre y su hermano el poder de regenerar. Si el ser a quien alcanza no vive más que en el nivel material o bestial, cae a los infiernos; si por el contrario, vive en el nivel espiritual, la muerte le desvela campos de luz.”<sup>509</sup>

En “La ronda” la dualidad luz y tinieblas, en paralelo con la muerte/vida, está fuertemente marcada. Antes de salir a su propia ronda, Miguel estará mucho tiempo meditando en su casa los símbolos que le rodean. Entre ellos está “la llama siniestra de la lámpara” colgada al techo que arde en sus ojos, la “aurora”, pequeña luz que precede la salida completa del sol, etc.; en suma, “La luz prendía cobres centelleantes en su piel.”

El momento central del cuento transcurre en la noche. Pero la noche está asociada por igual a la luz y a la sombra o a las tinieblas. La gran luz de la noche es la luna<sup>510</sup>:

“La pequeña ventana aparecía de color azul pálido, entreabierta, con una brisa otoñal. Un resplandor de luna teñía el cristal...La luna entraba y salía por nubes, por árboles, por rocas. Ponía y quitaba sombras, frente a ellos.”<sup>511</sup>

---

<sup>509</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob. cit., pág. 731.

<sup>510</sup> “Luna: El simbolismo de la luna se manifiesta en correlación con el del sol. Sus dos caracteres más fundamentales derivan, por una parte, de que la luna está privada de luz propia y no es más que un reflejo del sol; por otra parte, de que atraviesa fases diferentes y cambia de forma. Por esto simboliza la dependencia y el principio femenino (salvo excepciones), así como la periodicidad y la renovación. En este doble aspecto es símbolo de transformación y crecimiento.

La luna es un símbolo de los ritmos biológicos: Astro que crece, decrece y aparece, cuya vida está sometida a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte... la luna tiene una historia patética lo mismo que la del hombre... pero su muerte no es jamás definitiva... Este perpetuo retorno a sus formas iniciales, esta periodicidad sin fin, hacen que la luna sea por excelencia el astro de los ritmos de la vida...

La luna simboliza también el tiempo que pasa, el tiempo vivo del que es la medida por sus fases sucesivas y regulares. La luna es instrumento de medida universal... El mismo simbolismo vincula entre sí la luna, las aguas, la lluvia, la fecundidad de las mujeres, la de los animales, la vegetación, el destino del hombre después de la muerte y las ceremonias de iniciación....” *Idem*, pág. 658

<sup>511</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., págs. 83 y 100.

En el momento del crimen donde la luna fue la única testigo, brota la sangre, color rojo y caliente, que se puede distinguir a pesar de la noche. Todas las preguntas de Miguel sobre la vida tienen su respuesta en este instante, a través de la reunión de todos los símbolos: árbol, río, sangre, rojo, estrellas y la luna que reaparecerá al final de todo, como persiguiendo al criminal:

“Caerá su sangre, y el viento se la llevará, menuda, invisible. Él quería preguntarme esta noche para qué su fuerza, para qué su sangre, y la sentirá huir, huir. Ahora lo sabrá todo. ¡En qué zona estará entrando!... Girarían las estrellas en los ojos de Miguel... Descendió rápido, tropezando alguna vez con sombras que iba fingiéndole la luna. Abajo, la plaza estaba desierta. Se presentía la lividez del alba y algo se sonrosaba lejos.”<sup>512</sup>

El color rojo y el blanco se enfrentaban en “La ronda”, mientras que en “Los niños buenos”, el blanco se enfrenta con el negro.<sup>513</sup> El origen del castigo, vino de aquella tinta “muy negra” aplicada en las “mejillas blancas” de su compañera de pupitre. Otro contraste es el de abuelo, “muy viejo”, y que conservaba el “color negro” de su cabello. Luego la escuela blanca del pueblo cuando “ya estaba tomando el suelo un oscuro tinte friolero”.

La luz que rodea a la niña en “Fausto” es una luz artificial simbolizada por estrellas caídas, sol pálido, ojos brillantes del gatito. Participan de la falta de autenticidad de la niña que se comporta también de forma artificial tanto en el cuidado del abuelo como en el cariño por el gato.

---

<sup>512</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 106.

“De la estrella se retiene sobre todo su cualidad de luminaria, de fuente de luz. Las estrellas representadas en la bóveda de un templo o de una iglesia, precisan su significación celeste. Su carácter celeste las presenta también como símbolos del espíritu y, en particular del conflicto entre las fuerzas materiales, o de las tinieblas. Traspasan la oscuridad, son también faros proyectados sobre la noche de lo inconsciente.” (Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob.cit., pág. 484)

<sup>513</sup> “Contracolor del blanco. Simbólicamente es más frecuentemente entendido en su aspecto frío, negativo. Instalado bajo el mundo, lo negro expresa pasividad absoluta, el estado de muerte consumado e invariante entre las dos noches blancas donde se aперan, en sus costados, los pasajes de la noche al día y del día a la noche. El luto negro es, podríamos decir, el duelo sin esperanza...”

Es símbolo de fecundidad, color de la tierra fértil. Desde el punto de vista del análisis psicológico, en los sueños diurnos o nocturnos, como también en las percepciones sensibles del estado de vela, el negro se considera como ausencia de todo color, de toda luz. El negro absorbe la luz y no la devuelve. Evoca ante todo, el caos, la nada, el cielo nocturno, las tinieblas terrenas de la noche, el mal, la angustia, la tristeza, lo inconsciente y la muerte. Pero el negro es también la tierra fértil, receptáculo de la semilla que no muere del Evangelio, esta tierra que contiene las tumbas.” Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob.cit., pág. 746

El ambiente de frialdad, falta de calor humano y natural por el duro invierno, está simbolizado por los colores fríos como el verde menta, cascotes verdes, caramelo verde, papel de plata.<sup>514</sup>

Colores como de “madera negra brillante”, “azul fresco”, “papel gris”, “porcelana verde”, “color de miel” son, a semejanza del contenido del cuento “El amigo”, exteriormente bonitos pero dentro de una realidad engañosa y triste como es la del niño.

La aparición de la niña en el universo de Babel en “La frontera del pan”, se compara con una fuerte penetración del sol, hiriente, con colores calientes como el rojo del vino y de las cerezas. Sabemos la transformación radical que operará este encuentro en el futuro de Babel.

La incoherencia en la vida de Cristóbal, su falta de respeto del orden lógico de las cosas, se podría simbolizar en su gusto por los colores amarillo<sup>515</sup>, caliente y azul, frío:

---

<sup>514</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 150.

“El verde, valor medio, mediatriz entre el calor y el frío, lo alto y lo bajo, es un color tranquilizador, refrescante, humano. Cada primavera, después de que el invierno ha convencido al hombre de su soledad y de su precariedad desnudando y helando la tierra que lo contiene, ésta se reviste de un nuevo manto verde, que vuelve a traer la esperanza, al mismo tiempo que la tierra vuelve a resultar nutritiva. El verde como el hombre, es tibio. Verde es el despertar de la vida. El verde es color de agua como el rojo es color de fuego. El verde es hembra, el rojo, macho.

Envolvente, calmante, refrescante, tonificante, el verde se celebra en los monumentos religiosos que nuestros antepasados erigieron en el desierto.

La bandera del Islam es verde; y este color constituye para el musulmán, el emblema de la salvación y el símbolo de todas las más altas riquezas materiales y espirituales, entre las cuales la primera es la familia...

Verde como la juventud del mundo aparece también la juventud eterna prometida a los elegidos. La justicia del verde viene a completar la inocencia del blanco. Estas maravillosas cualidades del verde llevan a pensar que este color esconde un secreto, que simboliza un conocimiento profundo, oculto de las cosas y del destino. La virtud secreta del verde viene del hecho que contiene el rojo.” Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob.cit., pág. 1057

<sup>515</sup> “Intenso, violento, agudo hasta la estridencia o bien amplio y cegador como una colada de metal en fusión, el amarillo es el más caliente de los colores; difícil de entender, desborda siempre los marcos donde se lo quiere ceñir... Es el vehículo de la juventud, la fuerza y la eternidad divina.

El amarillo es el color de la eternidad, como el oro es el metal de la eternidad. El amarillo triunfa sobre la tierra con el verano y el otoño... Anuncia entonces la declinación, la vejez, el acercamiento a la muerte.

El amarillo se asocia al adulterio cuando se rompen los vínculos sagrados del matrimonio, a imagen de los lazos sagrados del amor divino, rotos por Lucifer.” *Idem*, pág. 87

“Y uno una vez quería contar cómo era un tejado que había visto, lo menos en algún palacio, digo yo, porque decía que relumbraba todo con colores, amarillo y azules. ¡Qué bonito sería!”<sup>516</sup>

En “No hacer nada”, la ambigüedad y la metonimia en los colores es llamativa: las tierras de color “rojo oscuro”, “la hierba era de un azul muy oscuro”, Martín conoció “días azules”, “una sombra de color verde húmedo”. La oscuridad y la frialdad de estos colores se relacionan con el ambiente de desilusión y de muerte que rodea al personaje.

Los colores principales que lleva “La niña fea” son colores fríos, oscuros y de duelo, expresión de su tristeza y, quizá, razón de su rechazo por los compañeros:

“Tenía la cara oscura y los ojos como endrinas... La tierra le dijo “Tú tienes mi color”... Le pusieron cintas azules y moradas en las muñecas...”<sup>517</sup>

Estos colores oscuros están en contraste con los de la naturaleza que le ofrece más calor afectivo y más acogida. Este aspecto positivo se expresa en la manzana brillante, los rosales silvestres, las abejas de oro, la tierra caliente.

La protagonista en “La niña que no estaba a ninguna parte”, corresponde también a la categoría de niños caracterizados por la falta de felicidad, siempre situados a caballo entre lo positivo y lo negativo. Así lo expresan los colores blanco, rojo y azul, el frío, la cara amarilla y arrugada, la transparencia y la fragilidad de los ojos, del vidrio y del espejo.

Aunque resulte extraño, el simbolismo del demonio en “El niño que era amigo del demonio”, está asociado con cierta clase de luz. El demonio simboliza en el cuento, una iluminación superior a las normas habituales, que permite al niño ver más lejos y con más seguridad que los demás. Por eso, el niño opta por seguir la vía de sus pensamientos y no la de “todo el mundo.” El demonio como símbolo, autoriza incluso a violar las reglas de la razón en nombre de una luz trascendente.<sup>518</sup> El fuego y el calor que acompañan al demonio, expresados en palabras como “infierno”, “fuego”, “rabo ardiente”, “caldera”, es todo un ambiente de hostilidad y no el calor renovador y purificador que suele simbolizar el fuego.

---

<sup>516</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 201.

<sup>517</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob.cit. págs. 8 y 9.

<sup>518</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob.cit. pág. 407.

En “Polvo de carbón”, el carbón es símbolo del fuego escondido, de la energía oculta y reserva de calor. La niña está llena de polvo de carbón negro y frío, ya que no representa más que posibilidades ocultas. Tiene necesidad de una chispa, de un contacto con el fuego para revelar su verdadera naturaleza. La niña se quiere quitar el polvo, lavarse y revestirse de luz. Por eso, le atrae la luz cercana de la luna reflejada en el agua. Pero el fuego – aun en potencia – se apaga en contacto con el agua. Así se ahoga la niña queriendo sumergirse en el agua junto con la luna. El choque del agua como “chascada en mil cristales contra la pila de piedra”, “la piedra y el trocito de espejo”, señala la fragilidad y la fuerza, que se mezclan a lo largo del cuento en el personaje y sus acciones.

El verdadero fuego purificador y regenerador se encuentra, sin embargo, en el cuento “El incendio”. Tiene por otra parte, un aspecto destructor y diabólico. El niño, que provoca un incendio quiere hacer un experimento, fruto de su imaginación. Quiere ir más allá de los límites que se asignan a su edad y demostrar que es más capaz de lo que se piensa de él. Están en el texto los colores más significativos y calientes que provocan el fuego: rojo, naranja, amarillo. El azul neutraliza, mientras los dos colores de extremos, el blanco y el negro, son ambivalentes y simbolizan a la vez lo positivo y lo negativo. El verde, que tiene un valor medio, es un color tranquilizador del despertar de la vida y de la inmortalidad. Por eso, el niño abrasado por el incendio revive como ceniza.

En relación con el fuego tenemos el horno, que es el símbolo principal en el cuento “El niño de los hornos”, y podría representar el horno de fundición, el crisol en el que se elabora la unión, el seno materno donde se prepara el renacimiento. “El seno materno” es el nombre que se daba al horno de los antiguos esmaltadores europeos<sup>519</sup>. El niño del cuento hace hornos de barro y piedra, que serían su arma de defensa contra su hermano pequeño, que le ha robado el cariño de los padres.

En el mismo cuento, la enunciación “El niño vio las espaldas de todos...las espaldas del padre”<sup>520</sup>, se toma como símbolo las espaldas que significan la potencia y la fuerza de realización. El niño también da la espalda a todos por su cólera. Existe una desproporción entre la crueldad de la venganza y la edad del niño, que es niño aunque la narradora no nos diga sus años.

---

<sup>519</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob.cit. pág. 577.

<sup>520</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit., pág. 93.

“El negrito de los ojos azules” es un niño que nace de noche. La noche en general, simboliza el misterio, la oscuridad. El color azul está en relación con esta oscuridad y se compara simbólicamente, con realidades abstractas como “Azules como chocar de jarros, el silbido del tren, el frío”, que participan de la profundidad del color.

Los bonitos ojos azules del niño negro, se los arrancó el gato que le odiaba. El negro está asociado aquí a las tinieblas y a la indiferencia. El color negro expresa la pasividad absoluta, el estado de muerte consumado. Es todo lo que abarca el personaje del niño ciego y reducido al estado animal. Para ampliar la fuerza del color, la narradora lo atribuye al color del cielo, “negro como el cielo”. Después de la muerte, el niño se convierte en “miosotis”, que es una planta con pequeñas flores azules, que pueden representar los ojos azules del niño. Es una planta considerada tradicionalmente como símbolo de amor y fidelidad.

Tenemos en los cuentos, otro grupo de símbolos representados por “cosas” inanimadas, en relación con el tiempo, y que participan de las características y proyectos de los personajes. Son los símbolos del cristal, el metal, el vino y el tren.

El cristal<sup>521</sup> se menciona en “La ronda”, con la lámpara misteriosa en la casa de Miguel. Sugiere una visión transparente del objeto visible a nuestros ojos, pero que, al mismo tiempo, contiene algo invisible como lo es el simbolismo del cristal.

Delante de la superiora, la niña en “Los niños buenos” parece representar una comedia y el papel le sale estupendamente. Sus lágrimas reales, comparadas a “bolitas de cristal”, acentúan el carácter ficticio de la escena. Inicia así su tiempo de poner a prueba la eficacia de los adultos en materia de educación con lágrimas frágiles como cristal, es decir, sin fundamento.

Desde el principio del cuento “El amigo”, el espejo<sup>522</sup> aparece junto al niño huérfano que vive la angustia de su ser. El espejo le devuelve la verdad con la que está

---

<sup>521</sup> “El cristal es un símbolo de limpidez y de pureza, así como de ideas claras y de mente lúcida. Su transparencia es uno de los más bellos ejemplos de unión de los contrarios: el cristal, aunque sea material, permite ver a través de él, como si no fuese material. “Representa el plano intermedio entre lo visible y lo invisible. Es el símbolo de la adivinación, de la sabiduría y de los poderes misteriosos otorgados al hombre.” Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob.cit. pág. 358

<sup>522</sup> Espejo: “Speculum ha dado el nombre de “especulación”: originalmente especular era observar el cielo y los movimientos relativos a las estrellas, con ayuda de un espejo. Igualmente sidus (astro) ha dado “consideración”, que significa etimológicamente el acto de mirar el conjunto de las estrellas. Estas dos palabras abstractas, que designan hoy en día operaciones altamente intelectuales, se enraízan en el estudio de los astros reflejados en espejos. De ahí que el espejo, en cuanto superficie reflectante, sea el soporte de un simbolismo extremadamente rico en el orden del conocimiento. ¿Qué refleja el espejo? La verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia.” *Idem*, pág. 474

acosado todos los días por parte de todos. Es un niño que no se quiere tal como es, que debe cambiar, ser como el primo Manolín, no andar con los chicos del barrio. En fin, debe vivir como dicen y como quieren los otros. Y el trauma se acentúa con el espejo:

“El espejo era ovalado, con un marco de madera negra, brillante. Se tenía que subir a la banqueta para mirarse. Lo hacía a menudo, a pesar de que luego se quedaba con el corazón pequeño, apretado. El espejo era de la tía Eulalia...”<sup>523</sup>

La tía Eulalia y el padre del niño, se presentan con un gran poder económico que les permite ejercer mucha autoridad sobre los pobres que vienen a su tienda. Sin embargo, es un poder temporal y frágil, que la narradora quiere simbolizar mediante la puerta de cristal que les protege, los vidrios esmerilados de la lámpara y la pantalla de porcelana.

El “espejo roto” en “Sombras” podría ser el símbolo del trastorno de Lidia, de la distorsión que padece cuando sus dos hermanos se fueron. Su sobrino “el pequeño” la sorprendió llorando y decide invitarla al cine. Se rompe de nuevo la familia porque, al regreso del cine, se muere el abuelo y quedan solo los dos.

Entre los metales<sup>524</sup> que hemos considerado simbólicamente significativos en los cuentos, figura todo lo relativo al hierro, reloj, oro, platino, cuchillo, pendientes, etc.

El reloj<sup>525</sup> nos interesa de forma especial en cuanto a su significación en el estudio del tiempo. “La torre dorada del reloj” estará siempre acompañando a Pedro y a

---

<sup>523</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 169.

<sup>524</sup> “El simbolismo de los metales entraña un doble aspecto: por una parte quienes los trabajan, como los herreros, a menudo han sido excluidos parcialmente de la comunidad, por ser peligrosa su actividad de orden infernal; por otra parte, han desempeñado a veces, por el contrario, un papel social capital y sus gremios han podido servir de soporte a organizaciones iniciáticas. El primer aspecto debía ser el más importante, pues el origen de los minerales, así como la relación de la fragua con el fuego subterráneo, y por tanto con el infierno, son significativos. El aspecto benéfico se fundamenta en la purificación y la transmutación, así como en la función cosmológica de transformador. El metal puro desprendiéndose del mineral tosco es, diría Jacob Boehme, el espíritu separándose de la substancia para volverse visible. Los metales se prestan a sufrir una transformación cuyo objetivo en alquimia es sacarles el aliento. La función de los metales es comparable a una muerte, el aliento extraído representa su virtud, es decir, el núcleo o el espíritu del metal.” Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob.cit. pág. 707.

<sup>525</sup> “El reloj de arena simboliza la caída perpetua del tiempo (Lamartine); su flujo inexorable, y por tanto su consumación en el ciclo humano con la muerte. Pero significa también una posibilidad de inversión del tiempo, un regreso a los orígenes.” *Idem*, pág. 877.

Paulina en “El tiempo”, para dar testimonio de la presencia del tiempo cronológico humano, pero también de la ineficacia de este tiempo en sus vidas.

Los objetos de hierro en “La Ronda”, poseen un poder macabro y juegan una función importante. Buena parte del tiempo de Miguel está relacionada con la “Lámpara de hierro” y su poder mágico, el reloj en medio de la noche de la ronda que recuerda el tiempo: “un extraño, vivo y hondo reloj que desmenuzara la noche obsesivamente”. Se añaden los cuchillos de la cocina y la navaja con la que Víctor produce el crimen al final.

El metal más valeroso, el oro, se aplica al abuelo de la niña en “Los niños buenos”, con énfasis sobre el platino para destacar más la injusticia de tanta riqueza en medio del pueblo pobre. Una riqueza que no necesita ni disfruta el abuelo:

“- ¡Y ese viejo ignorante y blasfemo, pudriéndose en oro!...;

- ¡Ahí la tienes! ¡Nadie diría que es la nieta del viejo!... Haraposa y descuidada, cuando él podría forrarnos a todos de platino... ¡De platino he dicho: sí señor, de platino!”<sup>526</sup>

El “gran reloj de hierro” de la casa del cuento “El amigo” y los pequeños relojes vendidos en la tienda son símbolos del contraste que existe en la vivencia, en desfase con el tiempo normal. La tía y el padre siguen su propio ritmo temporal, sin tener en cuenta a los demás, ni siquiera al niño. Cuando llegó el tiempo de matar al corderito amigo, mataron a aquel que era amigo entrañable y que daba vida al niño, no sólo sin avisarle, sino también, queriendo hacérselo comer, lo cual constituye el drama del cuento.

“El niño al que se le murió el amigo” es un cuento en el que el niño se destaca por su rebeldía. Lo que más quería y le recordaba a su amigo, es decir, los juguetes y el reloj que no andaba, acaba tirándolo todo al pozo. En este cuento, el tiempo detenido está expresado en el reloj que no anda. Es símbolo de la ruptura de toda actividad psíquica y física. Al niño se le obliga a detener el pensamiento y el cariño por el amigo que ya no está. Le obligan a detener la nostalgia y a volver a empezar de nuevo. Al cabo de una larga noche, donde no logra encontrar al amigo perdido, cayó en la desesperanza y el sueño, a la hora de la salida del sol. El sol, en este cuento, es tan oscuro como la

---

<sup>526</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 134.

noche, porque no trae luz al personaje sino que le envuelve más en la noche de su vida. A pesar de haber salido el sol, el reloj seguía sin andar. De esta experiencia, el niño sale crecido en talla, según la madre, y crece también psicológicamente por volverse duro como un hombre.

La fuerza en el trabajo, el valor y la feminidad de la madre de Cristóbal en “Chimenea” se relacionan con “aquellos pendientes rojos que le bailaban en las orejas cuando movía la cabeza”. Objeto y color simbolizan la vida y la muerte de aquella mujer.

En “La ronda” el vino<sup>527</sup> representa realmente la sangre, la violencia, la muerte. Se repite en muchas ocasiones y es como el veneno que impulsa y da fuerza para matar. La noche de la ronda antes de ir a la guerra, es una noche de vino, de pérdida de lucidez, de búsqueda, de sangre fría para el crimen:

“El vino se lo bebía mejor solo, sin amigos... No es de hombre emborracharse. Se bebe el vino despacio, se bebe su aroma sobre todo, lentamente, con sabiduría. Pero emborracharse es de niño que va a la boda... Se apoyaban en la pared o en los bancos de la taberna y bebían vino casi negro... Brotaba la voz áspera, violentamente, cargada de vino... El miedo súbito le hizo pensar en el vino...”<sup>528</sup>

Es el vino que hunde a Cristóbal de “Chimenea” en una vida sin sentido y le conduce a la irresponsabilidad total:

“Y así, pues, en cuanto tuve mi dinero, que era el primero, me fui derecho a la taberna y en vez de comer, bebí, bebí, bebí. ¡Ay, no sabe usted cómo bebí...! Porque de todos modos, le voy a decir otra cosa: el despertar del vino es muy triste, muy triste.”<sup>529</sup>

---

<sup>527</sup> “El vino está casi siempre asociado a la sangre, tanto por el color como por su carácter de esencia de la planta. Es en consecuencia el elixir de vida o de inmortalidad. El vino como símbolo del conocimiento y de la iniciación no es extraño a ninguna de las tradiciones citadas. El vino aparece en los sueños como un elemento psíquico de valor superior: es un bien cultural en relación con una vida interior positiva. El alma experimenta el milagro del vino como un divino milagro de la vida: la transformación de lo que es terreno y vegetativo en espíritu libre de toda atadura.” Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob.cit. pág. 1072.

<sup>528</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., págs. 75, 79 y 86.

<sup>529</sup> *Idem*, págs., 202-203.

El tren que hemos enunciado en otro apartado aparece en los símbolos como en estrecha relación con todos los que representan la vida de los personajes. Desde las primeras líneas del cuento “El tiempo”, el tren, como el mundo de Pedro, simboliza un tiempo de vida, de existencia indeterminada. Hace falta detenerse un poco en el simbolismo del tren, puesto que atraviesa la totalidad del cuento y le da sentido:

“El tren ha tomado en los dibujos y los sueños infantiles, así como en la vida y en los sueños de los adultos, una importancia tan característica de una civilización como lo era la del caballo y la diligencia en los siglos pasados. Ha irrumpido en lo imaginario y tomado un lugar considerable en el mundo de los símbolos... La red ferroviaria evoca espontáneamente la imagen de un tráfico intenso de trenes rápidos, expresos u ómnibus, de vagones, de viajeros o de mercancías. Sus horarios son implacables y obligan al usuario a plegarse a ellos. Su funcionamiento, minuciosamente dirigido, exige una precisión de mecanismo de relojería. Pone al servicio del público una organización puntual, que no puede marchar impecablemente más que en un orden y en una jerarquía inflexible, que ignora el sentimiento.”<sup>530</sup>

Esta lógica de organización temporal cronológica del tren está en contradicción con la mente del personaje que vive fuera de un tiempo cronológico. Por eso, a pesar de que el tren forma parte de la vida ordinaria del pueblo, él no se acostumbra a su presencia. Resulta siempre algo nuevo, inesperado, molesto:

“El tren aparecía casi siempre de un modo inesperado...; También el grito del tren le llenaba de zozobra, estremeciéndole...; A veces, de improviso, el afilado grito del tren parecía rasgarle algo íntimo de su propio silencio...; Ya no podremos tal vez coger el tren de las cinco. Esperaremos al siguiente en el andén de San Francisco...; El grito del tren, aquel largo y frío grito, apareció entonces, taladrando la niebla. El tren estaba allí, allí mismo, tras la dorada cortina de humo...”<sup>531</sup>

---

<sup>530</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob.cit. pág. 1013.

<sup>531</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., págs. 12, 25, 49, 66, 67.

La reiterada amenaza que ha constituido el tren a lo largo del cuento hasta aplastarles es otra faceta de su simbolismo.<sup>532</sup>

En definitiva, todo el proyecto de vida y felicidad que se abría para Pedro y Paulina, es aplastado físicamente por el tren.

“Los cuentos vagabundos”, título que cierra la recopilación menciona el tren al final. Es una evocación nominal cuyo significado es el de un cuento atemporal que nunca sigue la línea lógica de la vida ni el rigor temporal del tren. Un aviso para los cuentos escritos que también respetan, según la narradora, esta ley de libertad. Sin embargo, la capacidad de adaptación del cuento a la realidad misma que surca, es un hecho que no puede excluir la realidad temporal.

*Los niños tontos* tienen otros símbolos inanimados diferentes de los ya señalados y que significan muerte y vida. En el cuento “El niño que encontró un violín en el granero”, la música es el símbolo elegido para la reencarnación del niño. La música, con sus timbres, tonalidades, ritmos e instrumentos diversos, es uno de los medios de asociarse a la plenitud de la vida cósmica. Por medio de la música, el niño ha suscitado el interés de su entorno humano y animal: “El niño miraba con ojos como pozos hondos y muy claros.” El pozo, a su vez, tiene un simbolismo complejo. Reviste un carácter sagrado en todas las tradiciones y, como la música, el pozo realiza también una forma de síntesis de elementos cósmicos.<sup>533</sup> Como el niño, que no habla, pero que comunica sólo con sus ojos, el pozo es una vía vital de comunicación.

Entre los símbolos que se refieren más directamente a realidades animadas como el ser humano y los animales, hemos destacado, por una parte, los pies (zapato, sandalia) y los ojos y, por otra, el perro, el gato y las aves (pájaros e insectos), entre los animales.

En la relación Pedro /Paulina cabe señalar la importancia del simbolismo de los pies que tienen un lugar muy significativo. Los pies y los zapatos de Paulina son los principales agentes de su muerte.

---

<sup>532</sup> “Ser aplastado o amenazado de aplastar por un tren: expresión de una angustia extrema, ya sea que el yo consciente se sienta sumergido y como aniquilado por la masa de libido inconsciente, o sea que el soñante se siente aplastado por la vida material, la vida social que debe llevar para defenderse en la existencia... Tren que aplasta a un ser o a una cosa: intenso rechazo de un elemento a descubrir; la vida material, la vida social del soñante aplastan un elemento psicológico a determinar, variable en cada caso”. Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob. cit., pág. 1013.

<sup>533</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob. cit., pág. 849.

“Aquellos pequeños pies aprisionados conmovieron a Pedro...; Volvió a pensar en la niña, en sus pies oprimidos...; Con sus pies oprimidos entre empujones, intentaba hacer flotar su dignidad extraña e inútil...; Los pies no podrían soportar más, un día, la opresión de las botas...; Cuando oigo música, parece que se me escapan los pies. Tengo guardados unos zapatos pero tengo miedo de que mis pies crezcan y no pueda ponérmelos. Ella tenía unos pies pequeños...; y Paulina llevaba un vestido claro, con florecitas, y sandalias blancas...; Pedro imaginó lo que allí se pensaría de unos zapatos con alto tacón y largas cintas; Las sandalias de Paulina se hundían en la arena... Dime... Aquellos zapatos de tu madre, aquellos con largas cintas, ¿aún los guardas?; Paulina le enseñó los zapatos de su madre. Eran más bien unas sandalias, de color verde, con tacón alto y cintas muy largas... Póntelas – dijo él. Y de pronto se dio cuenta de que había dicho aquello obedeciendo a un signo fatal; se ha metido el tacón en la hendidura de la vía y no puedo sacarlo.”<sup>534</sup>

Así pues, vemos que la evolución de la relación entre los dos, es la continuación del interés que tienen los pies y los zapatos.

El cariño que la niña tiene por el gatito en “Fausto” se lo manifiesta entregándole el zapato suyo para jugar. Su olor, presente en el zapato, es para el gato como una presencia real de su dueña. La niña se desprende de algo imprescindible para compartirlo con su amigo. La niña anda luego, como coja, con un solo zapato. El abuelo, en cambio, con el mismo pie echa su cólera sobre Fausto, de allí la dualidad del simbolismo, amor y odio:

“Entonces el viejo tuvo un arranque de rabia. Se acercó al gato y le dio una soberbia patada.”<sup>535</sup>

La fuerza del pie como fundamento sobre el que se apoya la vida, está ausente en el ejemplo dado en “Los cuentos vagabundos” por lo que, al final, la niña de nieve acaba por morir: “No le salieron muy bien los pies.” Este es el presagio de lo efímero y

---

<sup>534</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., págs. 30, 31, 32, 36, 44, 45, 47, 57, 66 y 67.

<sup>535</sup> *Idem*, pág. 156.

frágil que resultaría la niña de nieve, quien, sin fuerza en los pies no puede andar ni vivir.

Un cuento de *Los niños tontos*, “El año que no llegó”, nos permite asociar al simbolismo de los pies el del número uno. En efecto, en el primer aniversario del niño el número uno podría simbolizar el hombre de pie, lo que quiere ser el niño del cuento: “Tendió los brazos y empezó a andar torpemente.” En este camino del crecimiento, el niño encuentra numerosas dificultades. El número uno es el principio, el lugar simbólico del ser, fuente y fin de todas las cosas.<sup>536</sup>

Siguiendo con el paralelismo, la cabeza se opone a los pies en el cuento “El hijo de la lavandera”. La cabeza simboliza en general el ardor del principio activo. Incluye la autoridad de gobernar, de ordenar y esclarecer.<sup>537</sup> El niño, por su cabeza grande, tiene todas estas potencialidades, pero son inactivas. Su cabeza es todo un universo callado que será quebrado violentamente por sus compañeros.

La comunicación por los ojos<sup>538</sup> es la vía por la cual Pedro y Paulina llegaron a conocerse y a quererse hasta entregarse mutuamente la vida. Es una comunicación progresiva, lenta y de gradación ascendente; a veces se detienen en una larga contemplación:

“**Miró** tímidamente... ; **miró** al fin...; Vio su carita fría y blanca; **mirándola** ahora sin timidez...; sus **ojos** eran de color de trigo...; Pedro **miraba** los rizos que escapaban rebeldemente a la tirantez del peinado...; Por un momento fijó los **ojos** en Pedro...; Había nacido Paulina para que él la **viere**, para que un muchacho triste y solitario pudiera **verla** reflejada en el agua temblorosa, con sus pasos dignos... ; Cerró los **ojos**...; Los **ojos** alargados, de color de trigo, no **mirarían** con la transparencia de ahora. Como si fueran de cristal redondo, vaciado, frío y bello...; sintió en la piel la **mirada** de la niña. Volvió los **ojos** y en la penumbra **vio** brillar las pupilas absortas. Nunca **había visto** unas pupilas quietas, como las de paulina. En la oscuridad, sólo relucían

---

<sup>536</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob.cit., pág. 1039.

<sup>537</sup> *Idem*, pág. 221.

<sup>538</sup> “El ojo, órgano de la percepción sensible, es naturalmente y casi universalmente símbolo de la percepción intelectual. Conviene considerar sucesivamente el ojo físico en su función de recepción de la luz; el ojo frontal (el tercer ojo de Schiva); y por último el ojo del corazón, la luz espiritual, que reciben uno y otro.” *Idem*, pag. 770).

sus **ojos**, dos **esferas de cristal** hueco, ambarino. Pedro pensó que le gustaban aquellos **ojos**, aquella fijeza casi inhumana. Ajena. Como si no pensara, o pensase siempre en cosas muy escondidas y distantes a todo el mundo. Que la dejaban vacía por dentro, lejana. Como a él mismo.”<sup>539</sup>

En el fondo de sus ojos, está escondido el misterio de sus vidas cuyos códigos sólo pueden ser descifrados por ellos mismos.

Los ojos pueden simbolizar la vergüenza y el miedo al igual que en “La ronda” donde los ojos del padre y del hermano, escondidos por miedo, no se atreven a acompañarle a Miguel en la noche que, tal vez, es la última de su vida.

En “Vida nueva”, tenemos la sensación de que los dos abuelos tienen una visión deformada de la realidad que cuentan haber visto y vivido, pero se ocultan la visión presente y real. Tienen dificultad para mirarse, incluso no se habla mucho de sus ojos sino de sus ojillos y ojos tristes.

Los ojos del guarda en *Mentiras* se parecen, según la chica, a “dos pequeñas islas.” Todo un mundo misterioso en que la chica no puede detenerse. El guarda no pertenece a su realidad.

Es llamativa la presencia de los animales como el perro<sup>540</sup> y el gato en los cuentos de Ana María Matute. En “El tiempo”, por ejemplo, el gato simboliza la parte negativa que estorba la evolución de los personajes principales Paulina y Pedro. Es el monstruo que refleja la maldad de las tías de Paulina:

---

<sup>539</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., págs. 32-33, 35 y 37.

<sup>540</sup> Perro: “Sin duda, no existe ninguna mitología que no haya asociado el perro a los infiernos, al mundo de abajo, a los imperios invisibles que rigen las divinidades ctónicas o selénicas. El complejísimo símbolo del perro está ligado a primera vista con la trilogía de los elementos tierra, agua, luna, de los que se conoce la significación oculta, hembra, a la vez vegetativa, sexual, adivinatoria, fundamental tanto para el concepto de inconsciente como para el de subconsciente.

La primera función mítica del perro, universalmente aceptada, es la de psicopompo, guía del hombre en la noche de la muerte, tras haber sido su compañero en el día de la vida.” Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob.cit., pág. 816.

Gato: “El simbolismo del gato es muy heterogéneo, oscilando entre las tendencias benéficas y maléficas; que puede explicarse simplemente por la actitud socarrona del animal.” *Idem*, pág. 523.

“Las acompañaba casi siempre un gato gordo, negro, egoísta y desapacible como ellas...; sobre la silla, el gato gordo le miraba con sus ojos verdes y malignos.”<sup>541</sup>

La aparente indiferencia del abuelo en “Los niños buenos” para con las personas está suplida por el igual aparente cariño por los perros. Los perros no amaban al abuelo y el abuelo tampoco a los perros. La presencia de éstos en su casa podría ser símbolo de la imposibilidad del ser humano de estar solo, y de su necesidad de socializarse. Aunque no lo aparenta, el abuelo es un ser social, dotado de gran corazón y de bondad: “Toda la aldea le debía dinero”; no llega a infundir terror a nadie, sin embargo, su fama era otra en este pueblo.

Fausto es el nombre del gatito recogido por la niña. Según el cuento, le puso al gato este nombre de perro, para vengarse de otro perro que no le dejaba tranquila. De este modo, la niña se propone suplantar la debilidad del gatito por la fuerza de un perro. Sin embargo, no logra todas las expectativas que se había forjado respecto al gato y todo se derrumbó con la muerte. La niña quiso hacer del gato un perro, pero era imposible cambiar el orden natural de las cosas.

En “Chimenea” el gato es enemigo del niño porque le quita la comida en la ausencia de la madre. Este gato de Cristóbal tomará una forma humana después de la muerte de su madre. Este trozo de mundo en que le toca vivir le quita la felicidad.

El perro en “No hacer nada” pertenece totalmente al mundo de la muerte. Desde el principio está asociado con el deseo de roer los huesos de sus dueños, de husmear por los cementerios. También presencia el entierro del padre de Martín pero, al final, le abandona cuando se entrega a la muerte. El simbolismo de lo macabro termina en paradoja.

En “Sombras” la situación de los personajes marcados por la muerte, la destrucción del núcleo familiar, la inestabilidad en el comportamiento social, etc., viene anunciada al principio con un paisaje un tanto caótico:

---

<sup>541</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., págs. 28 y 47.

“Vivían cerca de los suburbios, en una casa estrecha y manchada de humo, junto a un solar triste, lleno de ecos, abrojos y latas vacías. Por las rendijas de la valla se deslizaban los perros, husmeando entre la basura: eran unos canes famélicos, de piel sarnosa y salientes costillares.”<sup>542</sup>

Se asocian boca y perro en el niño del cuento titulado “El escaparate de la pastelería”. Por imposibilidad de alcanzar los dulces, el niño se consuela con una escarcha traída por un perro enemigo suyo. Lo chupa durante toda la mañana. El simbolismo de la boca sugiere algo transmitido por el perro al niño. La boca representa la potencia creadora, la fuerza capaz de ordenar, pero también de trastornar. De hecho, se resalta esta actitud incomprensible del niño.

Los animales que podemos colocar entre las aves<sup>543</sup> en “La ronda”, podrían ser los buitres, las moscas, las arañas, la mariposa ciega. Todos forman parte del campo léxico de la muerte y del horror.

Uno de los signos del tiempo en “Los niños buenos” es el paso de las aves emigrantes que anuncian al abuelo la proximidad del verano. Las moscas negras, gruesas y borrachas, por su parte, están asociadas a la escuela del pueblo y señalan el estado de degradación físico del espacio y del contenido de la enseñanza.

Son los vencejos los que anuncian la primavera en “El amigo” así como la muerte del corderito pascual se barrunta en la mosca que zumba alrededor a la hora de comer.

En “Vida nueva”, “una bandada de pájaros grises” que acompaña a los abuelos corresponde al simbolismo de la relación entre cielo y tierra. El fondo de la discusión de los personajes es la expresión de su insatisfacción actual por la vida y de su añoranza de la felicidad pasada, de su relación con los seres ya muertos. Cuando se fueron los pájaros, ellos también se marcharon a sus respectivas realidades.

El simbolismo de la gaviota<sup>544</sup> en “Mentiras” coincide bien con la imaginación de la chica. Los ojos del guarda que miraba al principio como dos islas, ahora, los ve

---

<sup>542</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 229.

<sup>543</sup> Ave, pájaro: “El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. En griego el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo. Aun más generalmente, las aves simbolizan los estados espirituales, los ángeles, los estados superiores del ser.” Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob.cit., pág. 154.

ciegos por una gaviota. Quiere salir de la visión demasiado optimista e irrealista del guarda, y buscarse una razón para alejarse de él. Ella misma está en las tinieblas. Todo el cuento es una búsqueda, y lo que se encuentra al final es la muerte.

Por su poder divino, el cuento se compara con un pájaro en “Los cuentos vagabundos”:

“Como esos pájaros que buscan eternamente, en los cuentos, los fabulosos países donde brilla siempre el sol...; llevaban debajo de las alas la rara zozobra de los niños...”<sup>545</sup>

Los pájaros cazados en “El niño del cazador” podría ser signo de libertad, de deseo por parte del niño de subir, a lo más alto de la montaña donde solían estar los dos. El simbolismo de la caza se presenta generalmente en dos aspectos: el primero, la matanza del animal, que es la destrucción de la ignorancia, de las tendencias nefastas; el segundo, la persecución de la pieza rastreando sus huellas, que significa la búsqueda espiritual.<sup>546</sup> Este segundo elemento se puede aplicar al niño del cuento, cuya caza en solitario al final, ya no responde a un motivo de alimentación, sino por una necesidad puramente espiritual.

#### **IV. 1. 4. 2. Los personajes y las actitudes intemporales**

Vemos en primer lugar las categorías de “madre” y “padre” en el cuento “El tiempo”. Ella vive la mayor parte de su tiempo con su hijo. El padre, por su trabajo está casi ausente. La madre suele pasar el tiempo en actividades repetitivas, rutinarias casi automáticas y calladas. Pedro, el personaje principal, y su madre, se desplazan hasta donde trabaja el padre para recogerle con solemnidad como cumpliendo un rito, acompañado de calma y silencio en medio del ruido del puerto.

---

<sup>544</sup> Gaviota: “Según un mito de los indios lilloet, de la Columbia británica relatado por Frazer, la gaviota era primitivamente propietaria de la luz del día que conservaba celosamente en una caja para su exclusivo uso personal. El cuervo, cuyas cualidades demiúrgicas en las culturas del noroeste son notorias, consiguió romper esa caja con astucia en beneficio de la humanidad. El mismo mito explica seguidamente cómo el cuerpo organiza una expedición al país de los peces a bordo de la barca de la gaviota (barca de la luz) para conquistar el fuego.” Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob.cit., pág. 526.

<sup>545</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 258.

<sup>546</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob.cit., pág. 267.

En la madre no hay entusiasmo, parece cumplir un deber de ama de casa frente a su marido e hijo con temor y responsabilidad. La madre vive en general en la tristeza y la falta de felicidad hasta la muerte:

“Cuando llegaba a su casa, la veía triste, con una imborrable tristeza en los ojos, prematuramente envejecida, y vestida de negro...A mediodía, por las noches, llegaba a su casa y la veía encorvándose extrañamente, triste, envejecida de un modo rápido y monstruoso...”<sup>547</sup>

En muchas ocasiones la madre está ausente. Es el caso de Quim, uno de los amigos de Pedro. No tenía padres, vivía con su tío que le “pegaba, porque Quim era un ladrón incurable.”

Otra ausencia de familia en el mismo cuento es la de Paulina, una sobrina de las dos hermanas llamadas “viejas” de Telégrafos que viven juntas. Paulina es una “huérfana, desamparada.”

No es frecuente, pero a veces, algunas mujeres de los cuentos muestran un carácter rebelde. Es el comportamiento de la madre del otro amigo de Pedro, Ramón. Vive con su padre y con su madre a la que se caracteriza del modo siguiente:

“La madre de Ramón tenía muy mala fama en el pueblo. Casi siempre estaba borracha. A veces pegaba al chico con la zapatilla, y frecuentemente se marchaba de casa y volvía tardísimo.”<sup>548</sup>

En “La frontera del pan” la madre vive con su niño de dieciocho años a quien educa en la obediencia y en quien vierte malos recuerdos de su difunto padre. Considera al padre un gran pecador cuya mala sangre contagió al niño.

La madre del protagonista de “Chimenea” era desconocida en el pueblo. Cuando llegó trabajó muy duro para sacar a su hijo adelante. Era muy joven y víctima de críticas por parte de las otras mujeres que no la querían. El niño se sentaba en sus rodillas y la escuchaba con admiración, mientras que ella le consentía todo.

---

<sup>547</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 46.

<sup>548</sup> *Idem*, pág. 17.

La figura del padre en los cuentos, suele aparecer como autoridad suprema sobre la mujer y los hijos. En “El tiempo” la llegada del padre a casa es un acontecimiento que cambia totalmente el ambiente:

“Cuando el padre estaba dentro de la casa, todo parecía llenarse de su sombra, todo parecía de otro color...”<sup>549</sup>

El padre, en lugar de ser identificado por un nombre propio, se le atribuía una categoría: “el padre”, o “el hombre” anónimo, que también, como la madre, juega un papel en la casa y apenas se interesa por la mujer cuando le habla:

“Aquella mañana el padre se volvió a él y le cogió en brazos. La Madre se quedaba siempre un poco aparte, con las manos cruzadas...; el hombre escuchaba, asentía, ladeaba la cabeza. Luego respondía, con sus palabras lentas, como si le costara un gran esfuerzo pronunciarlas.”<sup>550</sup>

Sus acciones esporádicas, como ir a comer a una taberna, dependían del buen humor que tenía.

En “Los niños buenos” los personajes principales son en su mayoría varones: el abuelo, el padre y los tres hermanos. Tan sólo encontramos una niña que tenía por sus hermanos una admiración exagerada.

En “El amigo”, hallamos un personaje espantoso, el padre del niño, descrito como con una cara de madera, cuando está en la tienda siempre de espaldas y manejando cuentas. No obstante, presenta una doble personalidad porque en casa, por las noches, sonríe y juega. Con la violencia de sus dientes, que son como un arma para el niño, comerá al cordero amigo.

Mas hay niños sin familia en “La frontera del pan”: el muchacho Juan de fuego y la niña sin madre, cuyo padre vive en Francia.

La categoría de niño a la que pasamos ahora es la más privilegiada en los cuentos. En general, el niño es el héroe de los cuentos. Entre las características propias podemos encontrar la inocencia del niño en un momento preciso y breve. Por ejemplo,

---

<sup>549</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 12.

<sup>550</sup> *Idem*, pág. 12.

Pedro en “El tiempo”, con su inocencia de niño, contempla a escondidas a sus padres en la habitación a la hora del sueño, se siente orgulloso y se alegra de ser hijo de esta pareja. Es una felicidad que viene de la inocencia del niño, de su mirada limpia y positiva:

“Pedro sintió una alegría intensa, viva, como cuando el sol penetraba en el vino y lo encendía. Era una felicidad completa verlos juntos. Con la piel del padre, casi negra, junto a la de la madre. Silenciosamente, volvió a su cama, sin saberlo de un modo concreto, sintiéndose fuerte por haber nacido de ellos.”<sup>551</sup>

La niña de “Los niños buenos”, no se siente querida por su familia. Ella misma nos cuenta, apoyada en su imaginación, lo más característico de su personalidad: la falta de conocimiento del bien y del mal según el criterio de los adultos. Encarna también las características propias de los niños traviesos: venganza, envidia, baja autoestima, etc. De una gran inocencia al principio, pronto la abandonará para adentrarse en el mal, del que va tomando conciencia paulatinamente para cumplir con su objetivo. La niña observa y ridiculiza la ingenuidad de los adultos.

Algunos acontecimientos como la muerte y el enfrentamiento con las dificultades hacen madurar a los niños de los cuentos.

En “El tiempo” rápidamente la muerte crea la ausencia del padre cuando Pedro tenía once años. Pedro vivió este tiempo de forma muy entrañable y sincera. La narradora quiere insistir en que el afecto de Pedro por sus padres es más fuerte que el del padre hacia él. Pedro, huérfano, se desanima y desespera frente a la crueldad de la vida. Con sólo diecisiete años muere también su madre, quedando solo en el mundo.

El niño de “El amigo” es víctima de soledad y falta de cariño. No recuerda nada de su verdadera madre. A la tía y al padre con los que vive, les absorbe el negocio de la tienda. Además, padece la burla de los otros niños tanto por su físico grueso, como por su manera de vestir más cuidada. Es un niño que no va al colegio para no estar en contacto con los pobres por lo que carece de amigos. Se refugia en su corazón, donde sueña con un colegio en el que hallar la aceptación de sus compañeros. El, por su parte, está contento con su padre porque no le pega para que trabaje como hacen los padres de

---

<sup>551</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 14.

los otros niños. Durante un breve tiempo podrá gozar con su amigo, el corderito pascual.

En “La ronda” Miguel Bruno está psicológicamente afectado por la visión negativa que rodea su nacimiento y vida en familia. Tras morir su madre al darle a luz, es una vieja sin nombre propio quien le cría. Su padre es incapaz de aclarar sus inquietudes. No se siente querido ni por él, ni por su tullido hermano mayor. Miguel Bruno les acosa por su silencio, por haber nacido y por su muerte progresiva.

Un crecimiento rápido se observa en “Los niños buenos” donde la niña ingresó en la escuela del pueblo a poco tiempo de llegar, al principio del invierno. Enseguida se enfrenta con su abuelo con audacia perdiendo el miedo que en opinión de sus padres y del mismo abuelo, debería tener:

“Lo que más le hubiera agradado a mi abuelo en esta vida era poder inspirar terror a sus semejantes y amor a los perros. Pero pronto pude darme cuenta de que nunca consiguió ni lo uno ni lo otro, pese a que su casa estaba llena de ladridos y la aldea entera le debía dinero. Un niño se da enseguida cuenta de estas debilidades, si bien el cómo y el porqué es para mí un enigma. Yo no sabré nunca el motivo por el cual perdí casi en seguida todo vestigio de temor ante mi abuelo.”<sup>552</sup>

Más tarde, no se sabe cuándo, considera que perdió la infancia leyendo aquella carta que el maestro de la escuela dirigió a su padre. Supo después de su entrevista con el maestro que la carta tenía algo en contra de su deseo de asociarse a todos los alumnos de la escuela.

En “Fausto”, la relación inicialmente cariñosa y familiar de la niña con el gato, se va degradando hasta acabar en crimen. La niña juzga al final que el gato era inútil.

La personalidad de Enrique Babel en “La frontera del pan” es muy rica en significado. Le impacta la transformación de la plazuela en un lugar de venta de pan. Allí está la fuente que acoge sus reflexiones sobre el tiempo y sobre su vida perturbada ahora por las vendedoras, sustituye a los amigos que no tiene. A los trece años ya trabaja. Su escasa escolarización le impide leer y comprender, a diferencia de Juan del

---

<sup>552</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 117.

fuego cuya competencia le irrita. Pero su encuentro con el sufrimiento de la niña vendedora le hace crecer y aceptar su situación como posible fuente de felicidad.

A Cristóbal le llevó a la escuela su madre pero sólo aprendió a leer y a escribir. De sumar, no sabía nada, y por eso no pudo tener trabajo en el pueblo. Lo poco que sabía, no le servía para trabajar. Tanto para su madre como para los demás, el paso de Cristóbal por la escuela fue un fracaso. Era aún adolescente cuando ella murió por lo que tuvo que ponerse a trabajar como criado:

“Era yo flaco y poca cosa, como ahora, poco más alto que un celemín, y el posadero Pinchaúvas me tomó de criado para él; Pero yo no estaba acostumbrado a estas cosas, y créame que bien hubiera querido portarme como pedían. Pero mire, señor; a ver si me va a entender. Yo seguramente no tenía entonces doce años, y me gustaba ponerme a mirar y a escuchar a los arrieros, y el modo como se sentaban todos alrededor de la mesa, y las cosas que decían, que la verdad, eran muy raras y le picaba a uno la curiosidad y la envidia, de qué modo.”<sup>553</sup>

El hermano mayor de Martín Dusco en “No hacer nada” crece y se casa, pero no se presenta en el cuento como un ejemplo de matrimonio feliz a pesar de que anima a Martín a casarse, como él mismo hizo:

“- Cásate - le dijo el hermano mayor. Pero el hermano mayor se había casado antes con una mujer de espaldas anchas, y había que ver cómo se maldecían y se multiplicaban. Martín Dusco sintió un escalofrío y miró al suelo.”<sup>554</sup>

Por lo que se refiere al personaje de Martín, se anuncia al principio su nacimiento y, enseguida, se nos indica que tiene quince o dieciséis años. Un personaje educado en la obediencia desde niño, pero inclinado fuertemente a “no hacer nada.” Al contrario, sus numerosos hermanos y sus padres así como todo el pueblo estaban:

---

<sup>553</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 200.

<sup>554</sup> *Idem*, pág. 210.

“Agachados hacia la tierra... Solamente durante unos breves minutos se sentaban mordiendo pan y dirigiendo miradas inquietas al camino por donde solía pasar el forestal. Señalaban con sus dedos negruzcos el cielo inseguro o aquel suelo que ellos no podían sembrar.”<sup>555</sup>

Por esta diferencia de carácter, por la burla de la que era víctima por parte de sus hermanos, por las incomprensiones y las exigencias cada vez mayores de su madre anciana y mandona, se aísla poco a poco en su mundo interior y se entrega a la angustia.

Su encuentro con el hombre de la ciudad será otro momento de crecimiento y de toma de decisión personal, pero bajo el impulso de la envidia y de la cólera:

“La amargura de Martín crecía oyéndole... Bruscamente se levantó, dejando al de las ocho horas. Bajaba por entre los árboles un viento frío y nuevo. Y él empezó a subir muy de prisa apartando las ramas. Nunca había corrido tanto.”<sup>556</sup>

Esta decisión desemboca en el último momento de su vida en seguir su voz interior tendido en el suelo y dedicado a la reflexión sobre el sentido de la vida. Este tiempo de diez días transcurrió entre el dormir y el despertar de Martín hasta el momento en que, clavado en el suelo, ya no pudo despertar.

Tenemos dos categorías opuestas en la personalidad de los niños en “El chico de al lado”. Por una parte, está “el chico de al lado”, casi perfecto, que supera con éxito sus estudios en general. Es el orgullo de su madre y familia. Por otro lado, está el hermano de la niña narradora, quien:

“Era una nulidad que se pasaba las horas muertas pintando en su estudio del ático.”<sup>557</sup>

Los personajes que representan ancianos también están presentes en las narraciones pero, en general, no constituyen referencias buenas, ni buenos ejemplos de vida feliz.

---

<sup>555</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., págs. 208-209.

<sup>556</sup> *Idem*, pág. 212.

<sup>557</sup> *Idem*, pág. 241.

Así las “viejas de los telégrafos”, tías muy malas para su sobrina Paulina; el padre de Ramón que, siendo muy viejo se casa con una mujer más joven a la que maltrata.

El personaje del abuelo en “Los niños buenos” se presenta con mucha complejidad. Primero, con una incomprensión por sí mismo, luego, por su familia y por el pueblo. Es víctima de los prejuicios de la gente y la niña resulta la única persona que comprende su corazón aunque tampoco le manifiesta cariño. El abuelo se relaciona más con los perros, si bien éstos tampoco le manifiestan cariño. Al final es como un instrumento del que se sirven todos.

En “Fausto” la niña vive con su abuela, le sirve, le ayuda a mendigar. Para la niña, el abuelo es muy mayor, malo y lleno de rabia. Y para la abuela, la niña es una vagabunda.

El padre de Martín Dusco en “No hacer nada” es un viejo labrador de muchos hijos entre los que Martín Dusco es el último en nacer. Su padre, exigente en el trabajo, le pegaba por su holgazanería.

La madre de Martín Dusco, que también se caracteriza por ser “anciana”, será la responsable de la desgracia del chico. Después de la muerte del padre le obliga a cultivar el trozo de tierra que le corresponde, a vender la cosecha y a ir de caza. Es al final de todas estas actividades cuando Martín Dusco se encuentra con la muerte.

Los dos personajes principales de “Vida nueva”, don Julián y Emiliano, son dos abuelos. El cuento empieza por una discusión en el que cada uno quiere presumir de lo feliz que es. Don Julián tiene hijos y nietos de los que parece estar orgulloso mientras Emiliano, viejo profesor jubilado, se jacta de su libertad de solterón. Transmitimos estas posiciones que son una muestra de toda la discusión entre los dos a lo largo del cuento y ponen de manifiesto rasgos destacados de sus personalidades.

“- Lo que a usted le pasa, y perdone -dijo-, es que está usted más solo que un hongo. Que es usted y ha sido siempre un solterón egoistón y no quiere reconocerlo. Le duele a usted que yo tenga mis hijos y mis nietos. Le duele a usted que yo tenga una familia que me quiere y que me cuida. Y que se celebre en casa de uno (en lo que uno pueda, claro) la fiesta como es de Dios. Ahí tiene,

esta bufanda. Esta bufanda es el regalo de estas fiestas. ¿A que a usted no le ha regalado nadie una bufanda, ni nada?”<sup>558</sup>

A lo que Emiliano contesta:

“- No me hagas reír don Julián – dijo con ácida sonrisa don Emiliano-. No me haga reír. No es intencionado pero mis duritos los llevo yo aquí dentro – se llevó significativamente la mano al chaleco- Honestos y míos, sólo míos. Yo me administro. No necesito bufanda, claro está, si la necesitara me la compraría yo. Yo, entendido”<sup>559</sup>

Esta diferencia que parece separarlos, es solamente una apariencia, porque desde el principio del cuento sabemos que los dos eran amigos de siempre, inadaptados e infelices en su presente.

La categoría de madre en *Los niños tontos* se recoge en algunos cuentos como “El niño que era amigo del demonio” donde ella se escandaliza por la actitud del niño que dirige palabras positivas y buenas al demonio, rompiendo la costumbre de siempre. Y, para decírselo, ella misma utiliza palabras poco amables como “niño tonto”, “no sabes quién es el demonio”. La madre se niega a entrar en la lógica del niño y menos a intentar entenderle.

A la madre de “El hijo de la lavandera” se la llama peyorativamente “la gorda que era su madre..., y la gorda le dio un beso...” con lo cual no se ridiculiza sólo al niño sino también a la madre cuya imagen encarna el niño.

El niño de “El árbol” vive con su madre a la que comunica sus sueños e ilusiones, pero la madre tiene miedo y no alcanza la visión del niño, no es capaz de comprenderle. Su madre, la granjera, sus hermanos y los otros le consideran un niño tonto, mas el niño que encontró el violín en el granero se caracteriza por su originalidad.

La madre de “El niño que no sabía jugar” no llega a controlarle y se contenta con contemplar y seguir con la mirada los pasos del niño. Descubre al final que el niño es un asesino de animales.

---

<sup>558</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 220.

<sup>559</sup> *Idem*, pág. 221.

“El niño al que se le murió el amigo” vive con su madre que no tiene el mismo sentido de lo humano que él. Para la madre el amigo está muerto mientras que para el niño,

“Él volverá” pensó. Porque no podía ser que allí estuviesen las canicas, el camión y la pistola de hojalata, y el reloj que no andaba, y el amigo no viniese a buscarlos.”<sup>560</sup>

Por su parte, el padre de “El niño que no sabía jugar” ignora como su madre, el carácter del niño. No lo conoce y en lugar de bucear en el fondo del niño le proyecta su propia interpretación:

“Pero el padre decía, con alegría: “no sabe jugar, no es un niño corriente. Es un niño que piensa.”<sup>561</sup>

En “El niño de los hornos” se pone de manifiesto la violencia del padre contra su hijo. No le deja tocar a su hermanito, al contrario, le golpea en la mano extendida. Es un gesto que contribuirá al crecimiento de sus celos y al deseo de venganza del niño.

Los personajes que se presentan con muchos años en “La sed y el niño” son los perros, que son los que, asimismo, mejor demuestran empatía por el niño a la hora de su sufrimiento:

“Los perros le miraban con ojos llenos de antigüedad y ladraban largamente.”<sup>562</sup>

El tiempo expresado por el vocablo “niño, niña” está presente en todos los cuentos de esta colección. Se puede considerar como el tiempo central referido no sólo a unos años cronológicos determinados, sino también, a los años psicológicos. Siempre que la persona conserve su inocencia, siempre que viva en sus sueños y fantasías, siempre que ignore la lógica de los adultos, está viviendo el tiempo de la infancia. La infancia discurrirá o bien en rebeldía o bien sin agresividad, según los cuentos. Es también el tiempo del aprendizaje en la escuela o de la falta de educación escolar, el

---

<sup>560</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob.cit., pág. 89.

<sup>561</sup> *Idem*, pág. 69.

<sup>562</sup> *Idem*, pág. 85.

tiempo del amor o de la falta de amor. En estas realidades opuestas se vislumbra cierto realismo que construye un personaje como encarnación de todas las posibilidades.

Entre los niños de la familia en el cuento “El niño que encontró un violín en el granero” la narradora escoge el más original para describirlo. En esta familia numerosa, la madre tiene poco tiempo para atender a sus numerosos hijos. Su actividad principal es la de buscar medios de subsistencia. Así que el niño se dirige al mundo de los animales que manifiestan interés por él. Se establece entre ellos una perfecta comunicación, con sentimientos, regaños, enfados, alegrías y tristezas. Cuando muere el niño, es el perro amigo quien le recoge, pero el niño que muere deja su hermosa voz en el violín que sus hermanos seguirán tocando.

“El niño de los hornos” es un personaje que nos enseña que los mayores pueden provocar situaciones imprevisibles en los niños. Éste está viviendo el tiempo en que todo es para él y él mismo es el centro de todo. La llegada del hermano, al que llama “conejo despellejado”, produce una terrible crisis en él. Existe una distancia entre el crecimiento físico del niño y su madurez. Es capaz de fabricar un horno, de preparar fuego y colocar al hermano, pero no puede compartir con el hermano, el cariño de los padres.

El tiempo de madurez en el cuento “La niña fea” es el de la capacidad de comprender el rechazo del grupo escolar al que pertenece. Por eso, se aparta ella también y se integra mejor en el mundo de la naturaleza.

“El niño que encontró el violín en el granero” está caracterizado por el desconocimiento de su fecha de nacimiento, de la dificultad de colocarlo en la categoría de los niños o en la de los mayores. Creció demasiado para jugar y a la vez era demasiado pequeño para el trabajo.

Por lo que se refiere a las emociones y sentimientos encontramos en “El tiempo”, además de la alegría relacionada con el tiempo de la niñez vivido y recordado, un Pedro que experimenta la alegría del enamoramiento. Su encuentro con Paulina le saca un momento de la tristeza y soledad. No pueden controlar el transcurso de las horas en que están juntos. Es un tiempo que se quiere hacer eterno, a pesar de que Paulina está controlada por sus tías.

Por otra parte, Pedro siente el dolor de crecer porque, según él, la felicidad está vinculada con el tiempo de la niñez. Reparemos en las veces en las que la tristeza de la muerte coincide con momentos de frío a pesar de que la historia se desarrolla en verano:

“Su madre le apretó contra sí, y los dos sintieron frío... Era verano y, como hacía un calor asfixiante, estaban abiertas las ventanas”<sup>563</sup>

A raíz del enamoramiento de Pedro, la ausencia de Paulina, su amada, como la de sus padres antes, vuelve a ser motivo de sufrimiento y tristeza para Pedro, hasta que se vuelvan a encontrar de nuevo un mediodía. Pero la felicidad de los personajes nunca puede ser completa, es una “felicidad llena de angustia” como si el personaje presintiera el dolor que sigue sistemáticamente a la alegría. Pero el personaje se quiere hacer justicia reclamando su derecho a ser feliz:

“Pensó en los años que aún habían de transcurrir, en el tiempo que, tal como la gente pensaba, debería dejar ir quemándose, consumiéndose. Vacío, desesperado, robando solamente unos minutos al día para su verdadera vida. Mañana, se dijo. Y al otro. Y al otro. ¿Cómo iban a dejarse morir poco a poco, así, uno junto al otro, escondiéndose como ladrones? Le pareció que eran presos de una monstruosa injusticia. Que no podía ser así la vida. Y, sobre todo, tuvo miedo del tiempo.”<sup>564</sup>

El tiempo de soledad, muy frecuente, está acompañado casi siempre por un cierto sentimiento de tristeza en Pedro:

“Se supo solo, tremendamente solo, sin un amigo. Entonces volvió lentamente hacia su casa, calle arriba. Sabiéndose precozmente endurecido, hombre...; Una gran soledad llenaba su corazón, pero esa soledad le era necesaria.”<sup>565</sup>

El carácter fantástico en “La ronda” se encuentra en la lámpara, presencia misteriosa y siniestra para Miguel Bruno. La historia está llena del sentimiento de miedo sufrido, a veces superado. Se nota mucha subversión por la imaginación: una música que trae tristeza, la guitarra como símbolo de reloj y tiempo. La naturaleza en su

---

<sup>563</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 21.

<sup>564</sup> *Idem*, págs. 59-60.

<sup>565</sup> *Idem*, págs. 22-23.

función de testigo del crimen trae miedo, el viento como aullido, el fuego, el rojo, la amargura.

“Los niños buenos” está construido en un ambiente de fantasía e imaginación. La niña deja fluir la imaginación que nace de su cerebro, como en un viaje acompañado de espacios que provocan las reflexiones: el despacho de la superiora, el cielo lleno de países, la escuela, abanico de naipes fantásticos, de misterio, de moscas borrachas. Las supersticiones brotan de aquel cerebro y le favorecen la felicidad. Los sentimientos que sobresalen son el miedo a la noche, el temor a lo desconocido, la tristeza, la inquietud vital, el sentimiento de venganza y de malestar.

También domina en “Fausto” el sentimiento de tristeza. Sin embargo, aunque la niña y el gato están siempre a punto de llorar, no lloran nunca. Es el abuelo quien irónicamente va a llorar por la muerte del gato que él mismo quería matar. Pero en realidad teme más por su propia vida. En los personajes, sólo el gran gato parece satisfecho de la vida. La fantasía de la niña está en la atracción que tiene por los vidrios, el fuerte deseo del azúcar y el crimen de Fausto, su mejor amigo.

El niño de “El amigo” se pone triste, se le llenan los ojos de lágrimas porque su buen padre, que no le pegaba y que le trajo el amigo corderito pascual, está ahora comiéndolo cruelmente delante de él.

En “La frontera del pan”, el ruido de la fuente hace nacer la fantasía en Enrique Babel. Su voz interior se escucha, hablándole de muerte, de prisión, de la ignorancia de sí mismo. El surtidor se convierte en un árbol de plata que le cobija porque está solo en el mundo. Sin embargo, dentro de su ensimismamiento, llega a oír el chillido de la niña y todo el sufrimiento que abarca. Dentro del sentimiento de tristeza dominante en el cuento, se sueña un proyecto de felicidad para los dos.

“Chimenea” contiene un sentimiento de vergüenza que se nota cuando fracasó en la escuela con la asignatura de matemáticas, lo que causó una gran decepción para la madre.

“Pero qué quiere usted, a mí antes me hubieran abierto la cabeza en cuatro: yo no pude con aquello de las cuentas. En cambio, aún le podría recitar de corrido los versos esos del burro y la flauta, y la nona de la nuez verde, y en fin, cuantísimas cosas más. Esto le digo para que no me crea usted tan tonto, tan tonto. Pero mi madre sí que lo creía así, y fruncía las cejas y me decía: “Tonto, tonto...” Y eso a mí me ponía un corazón tan pequeño que hubiera podido

esconderlo dentro de una avellana. Y todos decían que yo era un idiota, y era el castigo que ella recibía por todos sus pecados. Porque yo me quedaba embozado siempre, y me daba vergüenza de hablar con la gente, y no ayudaba a mi madre en las faenas.”<sup>566</sup>

Luego, es la vergüenza lo que impide a Cristóbal comunicar directamente con el cura y no por medio de una carta:

“Con que hace tiempo que yo hubiera querido hablarle de todo esto, pero me sentía tan vergonzoso de pensar que luego usted me encontraría por la calle y pensaría: “Éste es el que quiere ir al cielo”, que yo no me decidía.”<sup>567</sup>

La vergüenza es el mismo sentimiento que justifica la decisión tomada en la carta a raíz de lo que escuchó decir el cura:

“Y después, me entró una vergüenza mayor por lo que hacía: gastar mi vida, mi vida entera para poder comer.”<sup>568</sup>

Al final, la decisión que tomó para luchar contra la vergüenza de comer, consiste en dedicarse a beber que, según él, es la mejor actitud, la que le conduce al cielo al que aludía el párroco en su homilía.

En este cuento se mezclan también sentimientos de tristeza y de alegría. La tristeza se relaciona con la madre pobre de Cristóbal:

“Alguna vez, se le quedaban las lágrimas en las puntas de las pestañas...”<sup>569</sup>

El sentimiento de alegría al que se refiere el cuento es una falsa alegría que nace ante todo del estado de ebriedad del personaje:

---

<sup>566</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 199.

<sup>567</sup> *Idem*, pág. 196.

<sup>568</sup> *Idem*, pág. 202.

<sup>569</sup> *Idem*, pág. 198.

“Y gritaba con tanta alegría por las calles como nunca había conocido antes, ni siquiera cuando vivía mi madre... y olvidaba todas las cosas feas y malas, como pensar.”<sup>570</sup>

El personaje reconoce esta falsa alegría cuando al final del cuento declara al párroco:

“El despertar del vino es muy triste, muy triste.”<sup>571</sup>

Sigue dominando la tristeza de Martín Dusco, personaje principal, en “No hacer nada”, que se acentúa cuando le reparten el trozo de tierra que le corresponde cultivar. Junto a la suya está la tristeza del perro que llora la muerte de su dueño, padre del niño. Mientras, este acontecimiento deja a Martín frío e indiferente:

“El perro empezó a lamerle la cara, y él no lo apartó. Aspiraba ansiosamente el aire libre, y sentía cómo se le clavaban en la nuca unas piedrecitas afiladas. Los troncos de los árboles aparecían largos, casi infinitos. Extendió en cruz los dos brazos y se le quedaron mojudas las manos. Daba pequeños gruñidos de alegría volviendo la cabeza de un lado a otro... Renunciando, pues, a aquella lucha desproporcionada se sentía milagrosamente alegre, libre.”<sup>572</sup>

La desgracia que ocurre en las tierras de Martín, con el crecimiento de malas hierbas a consecuencia de la venta de la cosecha, infunde desánimo y tristeza al personaje y a su madre. Además, se siente ahogado por el acoso de un mundo entero sobre él sólo por su diferencia.

“Vida nueva” está marcado por la tristeza y soledad de los dos abuelos, don Julián y don Emiliano, en su vejez. Sin embargo, el uno tiene familia y el otro, soltero fue profesor de instituto. Ambos oficios se podrían considerar como lugares fuentes de relaciones humanas y contacto con muchas personas. Pero los dos están aislados en su interior en medio de su contacto con la gente del pueblo.

---

<sup>570</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 203.

<sup>571</sup> *Idem*, pág. 203.

<sup>572</sup> *Idem*, pág. 213.

El sentimiento de tristeza en “Sombras” lo encarna Lidia, de diecisiete años, que era la única mujer y criada de la casa:

“Trabajaba de la mañana a la noche – lloriqueaba, sentada en su cama, aquellas noches en que una melancolía morbosa le impedía el sueño-, tengo las manos destrozadas, tengo la espalda dolorida, y nuestra casa parece un infierno...”<sup>573</sup>

Volverá a estar triste cuando se marchan de casa sus dos hermanos, Raúl y Marcos. Finalmente, es el sentimiento de miedo el que acompaña a Lidia y a su sobrino cuando se topan con el cadáver imprevisto del abuelo. Existen en el cuento algunos rasgos de alegría efímera. A pesar de todo, Lidia,

“Algunos días se levantaba alegre, canturreando.”<sup>574</sup>

Del mismo modo, el sobrino se procuraba momentos de alegría, como cuando por fin logró recuperar el juguete tirado por el bisabuelo, o cuando con Lidia se fue al cine para divertirse.

La fantasía de “El chico de al lado” radica en lo que podemos llamar “arranques de adolescencia” de la niña enamorada en admiración ante un chico indiferente, según lo describe la narradora:

“Me deslumbraba con cualquier historia, casi verdadera. Los primeros triunfos, todavía desdibujados, hervían en su pecho de adolescente... Su cabeza mojada, su roja nariz, sus manos nudosas, respiraban un hondo, perenne desprecio. Un desprecio que abarcaba el mundo entero, pero que se volcaba irreprímible sobre nuestra casas, nuestros jardines colindantes, nuestros familiares. ... El chico de al lado fanfarroneaba durante todo el año...”<sup>575</sup>

La audacia en “Mentiras” es la fantasía de la chica para salir de su cuadro habitual y afrontar la vida siguiendo las llamadas que recibe de su interior. Su

---

<sup>573</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 231.

<sup>574</sup> *Idem*, pág. 231.

<sup>575</sup> *Idem*, págs. 240-241.

imaginación se concreta durante el sueño, momento en el que la imagen de su amigo el guardia aparece con más defectos. Le ve ciego y con una pierna de madera. Le pareció ver en ello el signo de una disyuntiva: o quererle así, porque no iba a cambiar, o dejarle y buscar otro. El miedo a su muleta le decidió a dejarle.

Después de esta ruptura, la supresión aquel año de las fiestas del barrio le sumió en la tristeza:

“Mas aquellas fiestas de San Pedro, desiertas de música, sin otro eco que el lamento de la campana, trajeron a la chica del caserío una angustia nueva... Su pecho escondía un gemir débil, y allá arriba el cielo enorme parecía desentenderse de su corazón.”<sup>576</sup>

“Los cuentos vagabundos” es totalmente la evocación de los contenidos fantásticos de los cuentos. Se trata de la magia contenida en las palabras de un cuento, las sugerencias, los paisajes y las figuras añadidas por la imaginación de los que escuchan el cuento. Traen a la vez sentimientos de tristeza y de alegría, evocan el miedo, calientan cuando hace frío, hacen posibles los imposibles, como en el caso del cuento incluido de “La niña de nive” en que se la hace hablar y crecer hasta los siete años.

En “La niña fea”, tenemos un doble sentimiento de tristeza relacionado con el tiempo de la escuela, consecuencia de la exclusión de la niña. El segundo momento de la vida de la niña coincide con su comunión total con la naturaleza, con la que se identifica mediante el sentimiento de alegría presente en el ambiente de flores y colores que la rodean.

El motivo del cuento “El niño que era amigo del demonio” es el sentimiento de tristeza. El niño ve al demonio triste y rechazado por todo el mundo. Nadie se imagina ni se pregunta nunca por los sentimientos del demonio. La actitud subversiva del niño rompe fronteras:

“Le vio con cara triste y solitario”<sup>577</sup>

---

<sup>576</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 249.

<sup>577</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit., pág. 12.

“El negrito de los ojos azules” tiene como protagonista a un niño que, en su proceso de crecimiento, toma conciencia de sí mismo y denuncia por medio del aislamiento la injusticia de la que ha sido víctima. Es una denuncia pacífica, paciente por el tiempo de la espera. Los animales como el oso y el perro son los que manifiestan sentimientos de tristeza y compasión hacia el niño.

El desenlace infeliz del cuento “El año que no llegó” fue provocado por la intromisión de los vencejos que finalmente matan al niño que los ve atemorizado.

En el cuento “El árbol”, el tiempo del sueño es el más importante. El niño tiene como función principal soñar. El sueño para él es real y realizable, es como ver más allá de la ventana, salir de los límites marcados de la casa. No se trata aquí de ciencia explicativa, sino de sensaciones, sentimientos, experiencia. No se trata de un sueño físico, sino de un sueño despierto, de una construcción mental casi obsesiva para el niño. Aquí también la naturaleza interviene y se personifica:

“El árbol” es un cuento en el que el niño construye sueños y vive de ellos. No puede gozar de la comprensión de su madre, que intenta más bien frenar esta evasión, hasta que el niño desaparece feliz en su sueño.

En “El niño que encontró el violín en el granero” subrayamos la tristeza y la gran melancolía del niño. Estos sentimientos los comparte con el perro. Participa de este ambiente el violín sin voz, hasta que una música aguda, terrible, que se atribuye a la voz de Zum Zum, salga del él.

El niño en “El escaparate de la pastelería” padece infelicidad. Su sueño físico es también su necesidad real; su deseo de tener lo que le gusta está simbolizado en los dulces de la pastelería. Aparece de nuevo el perro, amigo y compañero fiel del niño solitario. La empatía del perro es más fuerte para el niño que la de las personas, que no existen para él, y su intento de alcanzar los dulces de la pastelería fracasa al contacto con la realidad fría y oscura. Cabe notar que la aparición del sol, que puede sugerir la llegada de un tiempo mejor, la salida de la oscuridad y de la tristeza de la noche, trae en el cuento una ambivalencia. La llegada del sol coincide con la entrada de la señora con su plato de garbanzos. La respuesta del niño: “Yo no tengo hambre”, sugiere que en realidad, tiene otra hambre: hambre de dulces, de cariño, de atención y de afecto, “interminablemente”.

“El otro niño” es un cuento totalmente fantástico. Un niño sin sueños de caballos, sin sentimiento de miedo de la noche, sin curiosidades. Un niño callado porque lo tenía todo dicho. Aquel niño que la maestra identifica como el niño del altar

que dejó la iglesia por tristeza para ir a la escuela. La narradora considera también a este niño, como a todos los demás, insatisfechos por lo que les toca vivir.

El motivo de la tristeza del niño del cuento “El jorobado” podría ser la propia joroba, no obstante, esto no preocupa al niño, más bien, quiere sacar partido de su corcova para ser un gran artista como su padre. El padre, en cambio, tiene vergüenza de su niño y le esconde. Piensa que es suficiente manifestarle cariño con “juguetes y comida cara”, pero estas cosas no llenan al niño, le dejan triste.

“El niño del cazador” se cree bastante mayor para imitar el trabajo de su padre. Niega la autoridad y quiere gozar de la libertad de actuar solo. Lleva ya tiempo soñando con ese día en que actuará como su padre. Sin embargo, no había previsto que el ser mayor está acompañado de dolor: “El niño cazó todas las estrellas de la noche”. Se encuentra en la crisis de la oscuridad, en una confusión total: “cazó alondras blancas, liebres azules, palomas verdes, hojas doradas y el viento puntiagudo”. Se deja cazar también por aquel ambiente y, en lugar de regresar a casa como un hombre adulto, vuelve más niño porque “le bajaron a su madre en la aurora”. La madre intentó frenar muchas veces el fluir del pensamiento del niño. Intentó transmitirle su propio miedo, pero el niño persiguió su objetivo hasta el final.

En “La sed y el niño” existe como una suerte de comunicación de sentimientos entre la fuente y el niño. La fuente estropeada por los hombres se queda triste. Del mismo modo, el niño que perdió el agua de la fuente permanece en la tristeza. Los pájaros se alegran de la tristeza del niño y los hombres siguen indiferentes hasta que el niño se vuelva ceniza. La fuente arrancada por los hombres dejó brotar el agua del suelo llevando infinitamente la voz del niño.

La tristeza de la búsqueda del amigo muerto es el sentimiento dominante en “El niño al que se le murió el amigo”. Sin embargo, en un momento dado se resignó, dejó de buscar y, arrojando todos los juguetes que le relacionaban con el amigo, borró también de su vida su existencia.

En el último cuento de la colección titulado “Mar”, el niño tiene una concepción distorsionada de la realidad vista por los adultos. Anhela la soledad. Se imagina que el mar puede ser un lugar donde se pueda retirar:

“Como estar dentro de una caracola grandísima, llena de rumores, cánticos, voces que gritaban muy lejos con un largo eco. Creía que el mar era alto y verde.”<sup>578</sup>

Este cuento sigue también la misma lógica de la experimentación del sueño que conduce luego a la desaparición del niño, el cual al final muere de una muerte feliz porque desaparece en la ilusión de realizar lo que más quiso y soñó.

#### **IV. 1. 4. 3. Las situaciones y los escenarios temporales.**

El tiempo, a nuestro modo de ver, se relaciona de forma imprescindible con el espacio en la medida en que las acciones de los personajes se ejecutan en escenarios determinados. En los diferentes cuentos nos encontraremos con escenarios distribuidos en tres categorías: los macro-espacios, que representan escenarios físicamente importantes, los espacios intermedios, menos importantes que los primeros y los micro-espacios en que señalaremos lugares de menor extensión. El segundo punto tratará de los espacios psicológicos, es decir, del funcionamiento interior de los personajes principales y, en tercer lugar, los movimientos espaciales y sus valores.

En el cuento “El tiempo” los macro-espacios se relacionan con la presentación general del pueblo con su barrio de los pescadores, el cementerio, el mar, la playa, el puerto, el tren y la ciudad.

Estos espacios serán el teatro general del proceso de temporalidad de los personajes. En primer lugar, se evoca el tren con su función específica que ya hemos visto en el estudio de los símbolos y luego se anuncia la presencia de un pueblo rodeado por el mar. Los recuerdos, que son una parte esencial del cuento, se asocian con los espacios del “puerto” y el “muelle”, donde nacían cuando Pedro se encontraba allí. El mar se vincula con el reloj la torre, instrumento simbólico del tiempo.

La ciudad no es más que un espacio aludido en el cuento. Allí iban los niños cuyos padres tenían la posibilidad de pagarles los estudios después de terminar con la escuela del pueblo. Se enuncia brevemente, porque no interesa mucho a la narradora esta categoría de niño.

---

<sup>578</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob. cit., pág. 97.

Como se nota, los espacios juegan también la función de fuentes de inspiración. Así lo es el cementerio, donde Pedro se refugia para pensar en Paulina. En estos lugares, la fatalidad acompaña al personaje principal:

“Se internó en el barrio de pescadores y salió a fuera, hasta llegar al cementerio. Apoyó la cara en la verja, sintiendo su frío en la mejilla. Pensaba de nuevo en Paulina.”<sup>579</sup>

Pedro trae a Paulina al cementerio porque, en realidad, es el lugar donde están sus seres queridos: su padre, su madre y pronto Paulina y él mismo se encontrarán allí.

En “La ronda” los grandes espacios están constituidos por la aldea cualificada alguna vez de “muda” por la presencia de la noche: la noche de la despedida de los que iban a la guerra, la noche del crimen silenciado; pero también por los bosques y por el camino por la ladera por donde pasan los pastores y su rebaño.

En “Los niños buenos” aparece el espacio montañoso, lugar donde vive el abuelo y espacio del castigo de la niña. En la hipérbola de la niña encontramos otro gran espacio relacionado con el abuelo: “La aldea entera le debía dinero.” Allí está el espacio de las tierras y de los bosques así como los espacios referidos por el maestro: la Península y la ciudad natal de la niña. El cielo es un espacio real en la narración, pero está descrito con la imaginación de la niña, es “un cielo tan lleno de países”

“Fausto” tiene un único gran espacio que acoge a los personajes frágiles del cuento que son el abuelo, la niña y el gato: es el mundo de la calle. La metáfora que se emplea con el gato, vale para los otros dos personajes. En efecto, el abuelo y la niña pasean de calle en calle pidiendo limosna:

“Apretándole bajo su brazo, la niña lo miraba compasivamente. No era un animal vulgar, no era como los otros. Siempre tenía frío y había sido arrojado a un mundo más fuerte que él. ¿Qué culpa tenía de haber nacido demasiado débil? ¿Qué culpa de haber nacido?”<sup>580</sup>

---

<sup>579</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 35.

<sup>580</sup> *Idem*, pág. 152.

En “El amigo” el gran espacio al que se refiere la tía Eulalia es su pueblo cuando ella era niña. Lo recuerda para alimentar la alegría que el niño debiera experimentar con su nuevo amigo, el corderito pascual.

“Tú no vives en este mundo”: el mundo es un espacio aludido en el cuento “La frontera del pan”, donde Babel parece tener una relación con las cosas diferente de lo corriente. Babel vive en su mundo. Pero de alguna manera tenía una conciencia de la tierra como lugar de todos los hombres. Junto con Babel, está el segundo personaje central, la niña pobre, cuyo padre se encuentra en Francia.

El gran espacio en “Chimenea” se refiere al cielo, pretexto de la relación epistolar que tiene con el párroco: “Y por eso, del cielo me he puesto por fin a escribirle...”

Chimenea vive en un pueblo del que se desencanta porque su situación económica y social no le es favorable. Es extranjero y su trabajo apenas le permite vivir. Por eso, se interesa por otros lugares más allá del pueblo, como aquella ciudad a la que aludían ciertos trabajadores del pueblo.

“No hacer nada” empieza por la presentación del espacio pueblerino que rodea al personaje: el pueblo incrustado en la roca, las tierras pedregosas, el agua del río y el bosque. Este paisaje juega un papel importante en el cuento, en la medida en que Martín Dusco, el personaje principal, pertenece más al mundo de la naturaleza, a la que acaba por entregar su vida, que al de los hombres, entre los que vivía aislado. En su camino de entrega a la naturaleza se cruza con un hombre de la ciudad que ensancha su imaginación porque,

“Abría los dos brazos como si quisiera abrazar el Universo a un tiempo”<sup>581</sup>

La imagen del “mismo cielo” que ven Emiliano y Julián en “Vida nueva”, en su triste última noche del año, es una forma de confirmar que, al fin y al cabo, el cielo es el único que reconoce su existencia, que puede dar un testimonio mudo de todo el valor que tuvieron sus vidas pasadas.

La ciudad en “El chico de al lado” es el lugar donde se lleva a las personas con alguna superioridad intelectual y posibilidades materiales para estudios más amplios. Pero dejan atrás sus raíces y toda la calidez amorosa de la vida en el pueblo.

---

<sup>581</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 212.

Las fantasías del guarda en “Mentiras” le llevan a aludir a China, lugar donde él no tiene nada que ver, sino que hace mayor la mentira. Del mismo modo, la chica amiga que se siente sola e incomprendida alude al cielo, no sólo como espacio, sino también como personaje:

“Su pecho escondía un gemir débil, y allá arriba el cielo enorme parecía desentenderse de su corazón”<sup>582</sup>

En “Cuentos vagabundos” el espacio que se representa en el momento de escuchar el cuento es el mismo paisaje habitual del personaje. Es en sus tierras de siempre donde el cuento le encuentra y se encarna. Por ejemplo:

“En aquel paisaje de nuestras montañas, en una alta sierra de la vieja Castilla.”<sup>583</sup>

Pero la narradora nos recuerda que el cuento no es preso de un lugar determinado sino que, bajo un cielo gris, atraviesa montañas y ríos, viaja a través de todas las tierras.

La tierra de los hombres y el cielo son los principales espacios referidos en el cuento “El niño que era amigo del demonio”. El niño considera que es el demonio el que sirve de puente entre los dos espacios. El demonio en la mente del niño no pertenece a ningún espacio. Le echan de la tierra pero tampoco es del cielo.

Los grandes espacios en “Polvo de carbón” son el cielo y la tierra llenos del polvo negro. La narradora tiene la voluntad de estallar sin límites la visión del personaje.

En “El año que no llegó” el espacio cielo evocado es la grandeza llena de luz donde desaparece el sueño del niño.

El mundo es el lugar donde habita el niño del cuento “El niño que encontró el violín en el granero”.

---

<sup>582</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 248.

<sup>583</sup> *Idem*, pág. 256.

El espacio de ninguna parte nos parece ser el gran espacio del cuento “A Ninguna parte”. Un espacio desconocido pero susceptible de abarcar una superficie más o menos importante, indefinible.

En “El niño del cazador” la montaña es el espacio donde hacen la vida el niño y su padre. La casa les sirve de dormitorio sólo por la noche. Por eso el niño le cogerá cariño a la montaña y a la caza que se relaciona con ella. Considera todo aquello como el centro de su vida y dejará ahí su último suspiro.

El gran espacio señalado en “La sed y el niño” es el llenado por el brote del agua del grifo “a través de la reseca tierra, como un gran paladar, hasta el océano”.

El mar es el gran espacio descrito en el cuento “Mar”. La visión e imaginación del niño le llevaron a hacer su propia experiencia de contacto con el mar.

Los espacios intermedios que se pueden encontrar en “El tiempo” son, por ejemplo, la casa de Pedro, la casa de los telégrafos, la escuela, la oficina, la parroquia, la taberna y la calle. Son los lugares por los que se mueven a menudo los personajes como la taberna, lugar de pasar el tiempo o la escuela, donde transcurre una parte del tiempo de la niñez. En la escuela está también lo viejo y lo nuevo, y toda la dualidad de los personajes niños. La escuela es un lugar importante, pero se abandona rápidamente para dar inicio al espacio y tiempo de trabajo de los niños.

La casa de Pedro no se describe en principio. Sólo se narra lo que acontece en ella. La descripción se hará después de la muerte de sus padres. En cuanto a la casa de su amigo, se alude a ella para criticar a la madre de Ramón, que vivía más fuera que dentro de su casa. Sin embargo, la de las tías de Paulina está descrita con muchos detalles que expresan alguna fragilidad, desorden, pobreza y falta de armonía:

“Era una casita con una puerta y una ventana, de madera pintada de azul y cristales. Tras la ventana, que hacía las veces de escaparate, se exhibían postales con vistas del pueblo, cajitas hechas de conchas, pañuelos, jarros de barro esmaltado de verde y un sinfín de menudos y polvorientos objetos de difícil aplicación.”<sup>584</sup>

---

<sup>584</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 27.

El momento de reencuentro de Pedro con Paulina se relaciona con el espacio del camino a la taberna, el camino de siempre, el Paseo del Mar. Cuando se intensificó la pasión amorosa de Pedro, ni siquiera respetaba la escala habitual en la taberna. Se vuelven a repetir, al final del cuento, los espacios del principio: los árboles, el mar, su casa, el gris del cielo, la iglesia, el reloj del puerto, el grito del tren.

En “La ronda” la casa grande, apartada, personificada y sin ventana, encierra un misterio. Necesita agujerearse, ventilarse y comunicar con el exterior, con el gran espacio del Negromonte. El callejeo nocturno de la ronda es otro espacio importante que se recorre después de mucho tiempo en la taberna. Se señala la escala en la plaza redonda bajo la luna también redonda. De inmediato, la ironía de la escuela como espacio deteriorado y antiguo, estrecho, destruido por el tiempo. Es una escuela ahora fantástica y distorsionada como las otras casas. Obtenemos una visión deformada de los espacios y los personajes. Durante toda la noche pasan de un espacio a otro, hasta el momento del crimen en el Negromonte.

En “Los niños buenos” el colegio y la escuela del pueblo son los dos espacios importantes y más cercanos a la niña protagonista, junto con la casa enorme del abuelo con su huerto donde va a vivir. Luego, vienen las referencias al campo, al prado, la iglesia, las tabernas, la posada, el cine que ocupa el lugar de una cuadra y el cementerio. El camino es de notar por la función que juega en la transformación de la niña:

“Y rompí el papel en pequeños fragmentos, que se quedaron temblando en el viento como un enjambre blanco. Siempre he creído que allí, en aquel camino fangoso, perdí la infancia.”<sup>585</sup>

El abuelo y la niña en “Fausto” vivían en una casa barraca que era su lugar de acogida cuando volvían de la calle, o en los tiempos en que no podían salir a mendigar. La niña tenía envidia de las casas grandes que encontraban en sus andaduras. Podían entrar en una taberna pequeña, pasar por “grandes cocinas de un colegio” en donde la niña empujará a Fausto para que se busque la comida. La niña recurrirá en última instancia, a la sacristía para confiarles el cuidado de su gato pero no recibió buena acogida y ambos volvieron de nuevo a la calle.

---

<sup>585</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 129.

La calle es un espacio que se encuentra de nuevo en “El amigo”, junto con el mercadillo, la tienda y el piso donde viven con un comedor grande y silencioso.

Entre los espacios intermedios donde se desarrolla la vida de los personajes, encontramos en “La frontera del pan” la gran iglesia, que también se denomina templo, lugar vigilado con un guarda para que nadie se detuviera a vender pan así como el mercado de los libros, importante por su relación con la ignorancia de Babel. La plaza es el espacio en que se desarrolla el cuento. Allí estaba la fuente que sigue provocando admiración y fantasía en Babel y que, desapareciendo, deja lugar a un mercado de pan. Entre la ferretería donde trabaja Babel y la plazuela está el camino, espacio casi presente en todos los cuentos.

El espacio en que vive el personaje en “Chimenea” es la villa que él recorre a través de las casas porque se dedica a limpiar las chimeneas y los establos. La iglesia del pueblo es el lugar del párroco y de encuentro de toda la gente para escuchar las enseñanzas del sacerdote. En el pueblo se encuentran los campos y las eras, donde la madre de Cristóbal iba a trabajar en contacto con otros espacios:

“Se iba a ayudar a las eras, o a cocinar a las bodas y a recoger la bellota con un saco al hombro, bien grande. La tengo vista lavando en el río, con helada, y espigando por los caminos.”<sup>586</sup>

La casa donde nació Martín Dusco en “No hacer nada”, el huerto, el cementerio que se anuncia desde el principio avisan de la presencia de la muerte en el cuento. El campo de los carboneros era su lugar capital y la actividad principal del pueblo.

Los espacios intermedios en “Vida nueva” están relacionados con los movimientos de los personajes Emiliano y Julián. Así la tienda desde donde viene la gran discusión entre los dos en la plazuela de la fuente, su lugar de encuentro amical de siempre. Desde allí Julián se dirige a su casa y Emiliano a su pensión pasando por las callecitas de la pequeña ciudad ya en aire de fiesta.

Lo primero que se presenta en “Sombras” es el espacio donde vive el resto de la familia rescatada de la guerra. El espacio da ya el tono del cuento que será caracterizado por la tristeza y el malestar de los miembros, con peleas continuas en el mismo piso, la suciedad de la casa, etc.:

---

<sup>586</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 197.

“Vivían cerca de los suburbios, en una casa estrecha y manchada de humo, junto a un solar triste.”<sup>587</sup>

En la barriada el cine será el único espacio de diversión al que también les gustará ir al sobrino y a la tía, los más jóvenes de la familia. Conviven con los restos de la guerra representados por las ruinas de las casas antiguas, que suscitan en el niño un deseo de reconstrucción. Para Raúl, el hermano mayor, la ciudad representa el lugar de huida necesaria, de ruptura con el pasado, los malos recuerdos y una familia desestructurada.

La casa de al lado y la de la chica son los dos espacios centrales en el cuento “El chico de al lado”. Como lo indica el título, los espacios físicos son cercanos, “al lado”, pero sus personas están a una gran distancia afectiva y humana. Este acercamiento se hará sentir cuando la distancia física se aumenta, por el viaje a la playa y luego a la ciudad.

En el cuento “La niña fea” ni el espacio de su casa, ni el de la escuela, son gratos a la niña. Se encuentra mejor en un lugar más abierto (la naturaleza) como un animal salvaje más. Se identifica con la tierra: viniendo de ella, a ella retorna para formar definitivamente parte suya.

El mundo del protagonista de “El niño que era amigo del demonio” se halla en el colegio, la casa y la calle. Son los espacios en los que se mueve y donde le llega la opinión pública sobre el demonio. Pero él adopta una distancia ante estos lugares para enfrentarse consigo mismo en la noche y afirmar su singularidad frente al pensamiento colectivo.

En “El negrito de los ojos azules” el niño protagonista anda por los árboles, por la tierra, los jardines y se sienta en el suelo para esperar tranquilamente la llegada de los hechos.

“El año que no llegó” presenta espacios dentro y fuera de la casa que entran en juego, pero la mirada del niño desde la casa abarca también todo el cielo de repente poblado de vencejos. Este amplio exterior y agresivo, impide que el niño llegue a cumplir un año de vida.

---

<sup>587</sup> *Idem*, pág. 229.

Es a lo largo del camino de los lavaderos donde el personaje de “El hijo de la lavandera” experimenta más sufrimiento. Se trata de un camino de crecimiento en el dolor por las sorpresas, las incertidumbres y los imprevistos que lo jalonan. El camino conduce al duro trabajo con la madre, y es el lugar donde encuentra a sus compañeros que se burlan y se pelean con él.

Donde la mirada del niño trasciende también el espacio limitado de la casa es en “El árbol”. Él sueña con lo que pasa en el palacio vecino. Un espacio creado por él, ya que afirma ver desde su casa el interior de una habitación del palacio vecino. Además, llega a identificar el árbol que ve como gemelo de otro que “vive en la acera”. Estos elementos son los que enriquecen la imaginación del niño. “El árbol”, abarca también el espacio del colegio, camino del cual encuentra otros más.

El espacio principal en “El niño que encontró un violín en el granero” es la granja donde se desarrolla la vida de una familia con sus animales. Es un espacio dividido en dos partes. Por una parte, la casa donde viven las personas y, por otra, el granero, que es el cobijo de los animales.

“El otro niño” cuyo protagonista sale de la iglesia y aparece en la escuela deja obvios estos dos espacios como lugares de aprendizaje y crecimiento para el niño.

En “La niña que no estaba en ninguna parte” la descripción de la narradora indica una ausencia física de la niña de su cuarto pero, en realidad, es de una ausencia espiritual de la que se trata, porque físicamente está en la habitación “con su cara amarilla y arrugada que se miraba la lengua y se ponía bigudíes en la cabeza”. El espíritu de la niña divaga, viaja por todas partes y no estaba en ninguna parte. Para ampliar el campo de visión, la narradora refleja en los ojos de la muñeca espacios como el techo y las copas de los árboles del parque.

La montaña es el espacio importante en “El niño del cazador”. De niño de cazador se convierte en niño cazador y será él mismo cazado.

En “El niño al que se le murió el amigo” el protagonista vuelve a casa después de buscar en vano a su amigo y de abandonar toda esperanza.

Los micro-espacios contenidos en “El tiempo” son la habitación, la cocina y la sacristía que son lugares pequeños pero con una función importante en la acción. En casa de Pedro, por ejemplo, la vida se hace en la cocina. Allí es donde se come y se habla de asuntos importantes.

Una rara curiosidad anima a Pedro a visitar la habitación de sus padres mientras duermen. La reflexión que hace de lo que observa es un sueño de felicidad en familia. Una felicidad que él anhela plena pero que sólo lo es en sueño. En el mismo cuento, la sacristía es el lugar donde el párroco se reúne con los niños para hablar de Jesucristo. Estas conversaciones interesaban a Pedro porque le ayudaban a reflexionar sobre la muerte y la eternidad. Empezaba a crecer.

En “la ronda”, es en el techo de la habitación central donde cuelga la lámpara fantástica y misteriosa de la casa, junto a la que estaban otros pequeños espacios importantes como los cuartuchos donde se esconden el padre y el hermano:

“Todo aquello sucedía en la habitación central. Justo en el centro, que era como si fuera toda la casa. Porque alrededor sólo existían cuartuchos pequeños, donde nada más se entraba para dormir o guardar cosas. En cambio, allí en la habitación central que era grande y encalada, estaban la cocina y la mesa, las viejas fotografías, los objetos de cobre brillante y los cuchillos. No había ninguna ventana, sólo tres puertas interiores.”<sup>588</sup>

Entre los micro-espacios están el cuarto pequeño de la madre, pequeño para que nazca el personaje y, en relación con ella, la tumba. Se halla finalmente, en la puerta del crimen, un espacio pequeño pero muy sugestivo: la sombra

“Se calló, porque ahora a los dos los atraía de pronto la honda, la azul y pavorosa sombra del barranco, con un poder siniestro”<sup>589</sup>

En “Los niños buenos” los espacios más pequeños son la habitación de los hermanos de la niña de donde siempre la arrojaban porque era pequeña para escuchar sus conversaciones, las habitaciones de la casa del abuelo, los pasillos, balcones, el hogar de la sala, el establo, y las mejillas de la compañera de pupitre donde la niña quería escribir como en un cuaderno. Tenemos el espacio del cuaderno del maestro de la escuela del pueblo donde tenía la lista de todos los alumnos en la que apunta el nombre de la niña que no se conoce.

---

<sup>588</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 73.

<sup>589</sup> *Idem*, pág. 104.

En “Fausto” un espacio importante es el bolsillo de la niña, espacio propio e íntimo, en donde guarda los vidrios rotos que va recogiendo por la calle y pega en la pared de la barraca donde vive.

Los pequeños espacios en “El amigo” son el cuarto de la tía Eulalia, la ventana, el balcón y la cocina, lugar éste del crimen del amigo.

El establo es el espacio de trabajo de Cristóbal en “Chimenea”. Desde su nacimiento evoluciona entre espacios pequeños como la cornisa de una ventana donde su madre le dejaba la comida porque vivían en el granero de la posada. Habla del rinconcito donde amontonaba la basura de los establos, del rincón donde quería sentarse y escuchar la conversación de los trabajadores, y de la cocina de la que fue echado por su decisión de dejar de comer.

La tumba de su padre que Martín Dusco en “No hacer nada” tiene la obligación de cavar, nos confirma la indiferencia del personaje frente a los demás, su falta de afecto y de sentido de la vida:

“Un día el padre murió de un hachazo mal dirigido. Echaron suertes y a Martín le tocó cavar el hoyo, porque no tenían allí enterrador. El perro iba llorando por entre las cruces caídas, y Martín pensaba: “¿Por qué debajo de la tierra?... Igual la abonará si le dejamos encima.”<sup>590</sup>

La percepción desde la ventana en “Vida nueva” podría ser símbolo de este anhelo de una vida de felicidad no alcanzada, tema del cuento en que los dos, Emiliano y Julián miran desde la ventana:

“Cuando nevaba, no salía, y desde la ventana del piso, sobre la tienda, contemplaba al audaz, al duro, al implacable Emiliano Ruiz...; Don Emiliano se acercó a la ventana, con paso cansado. Miró afuera, y vio el mismo cielo que “el abuelo”, la misma vida bajo el mismo cielo.”<sup>591</sup>

Igual que la buhardilla adonde echaron al abuelo con su cama de matrimonio, la habitación de Emiliano es un lugar aislado, de soledad, de reclusión. La cocina, el

---

<sup>590</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 209.

<sup>591</sup> *Idem*, págs. 220 y 225.

pasillo, el buzoncillo, son pequeños espacios que participan del triste desenlace del cuento.

En “Sombras” las habitaciones son lugares en que los hermanos organizan y hacen la vida. El cuarto de Raúl es el teatro de largas conferencias sospechosas con su amigo y el de Lidia, un refugio para llorar.

El micro espacio en “La niña fea” es “el cuaderno lleno de letras” que la niña llevaba al colegio. El cuaderno es un espacio privilegiado de Ana María Matute. La niña la llena de letras porque es su lugar de comunicación, de expresión de su ser más profundo. Es el lugar donde se refugia para compartir su vivir, imposible de revelar al mundo exterior que la rechaza.

El libro de doctrino es un espacio en que el protagonista de “El niño que era amigo del demonio” quiere materializar el infierno, que es en su realidad un espacio mayor. Esta materialización sirve para alimentar la imaginación del niño que sobrepasa el espacio dibujado en el libro.

En “Polvo de carbón” la narradora parece hacer un juego con el espacio evocando grandes lugares dentro de un terreno reducido. El paladar le parece una “capillita ahumada”. Todo el cielo y la tierra intervienen y están afectados por el polvo negro de la carbonería. Además, la ventana se menciona dos veces. La niña salta del colchón de su cama a la pila de agua.

“El negrito de los ojos azules” después de un tiempo en la cesta, sale por la ventana y fue enterrado en un agujero por el perro:

“Acostumbrado a andar en la tierra, con las uñas hizo un hondo agujero que olía a lluvia y a gusanitos partidos, a mariquitas rojas punteadas de negro. Escondió al niño dentro.”<sup>592</sup>

En “El incendio” los adultos preparan el espacio de aquella esquina que volvían a pintar de cal: “Todos los sábados para que el niño pintara”. Los adultos se acomodan más fácilmente a la rutina que los niños, pues éstos están más dispuestos a cambiar por su imaginación más fértil que no se puede contener en el límite de un cuadro.

---

<sup>592</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob.cit., pág. 23.

En “El árbol”, por medio de la mirada, el niño ve por la gran ventana del palacio, un árbol dentro de la habitación. Sigue con la visión que se le vuelve cada vez más clara.

La cocina, el granero, la granja, los rincones oscuros son espacios frecuentes que aparecen en el cuento “El niño que encontró el violín en el granero”.

Dentro del escaparate, tras el cristal, se encuentra todo lo que le antoja a la niña en “El escaparate de la pastelería”. Es un espacio cercano y lejano a la vez porque no lo puede alcanzar. Regresa a su choza, llena de tristeza.

Como sugiere el título del cuento “La niña que no estaba en ninguna parte” el espacio ocupa un lugar central. Es una descripción de la habitación de la niña y de los contenidos de los diferentes espacios de la habitación. En los ojos de su muñeca están reflejados muchos otros espacios.

La casa del ropavejero es el espacio del cuento “El corderito pascual”. En esta casa está la tienda de ropa vieja, lugar de encuentro de todo el pueblo, pero en donde el niño no tiene nada que hacer sino observar de lejos el movimiento de la gente y escuchar lo que dicen. El espacio preferido del niño, y donde disfruta de verdad, es el camino del paseo con su cordero amigo, junto a la tapia soleada. La cocina es el lugar del crimen de su amigo y, por consiguiente, de él mismo. Allí se acaban las vidas de los dos porque el corderito era su razón de vivir.

El escenario de “El jorobado” es el teatrillo de su padre al que no puede acceder a pesar de sus muchas ganas, porque el padre le esconde.

La choza de ramas es un espacio transitorio para el personaje de “El niño del cazador”, donde espera siempre a su padre. Un día sale definitivamente de esta cárcel para cazar en soledad.

En “La sed y el niño” todo transcurre alrededor de la fuente y se resalta el suelo y la tierra que lo rodean y de donde brotará el agua.

El personaje central de “El niño al que se le murió el amigo” se confronta con espacios como barreras que le impiden tener acceso a su amigo perdido. Está rodeado de valla, de cerca y finalmente, de un pozo en que arrojará con desesperación todo lo que le relacionaba con su amigo.

Los espacios interiores aparecen en el desenlace del cuento “El tiempo”, cuando Pedro sale para anunciar a las tías de Paulina que está enamorado de ella. Algo

incontrolable habitó en él y desde aquel momento la acción se acelera hasta el final todo motivado por impulsos interiores de parte de Pedro y de Paulina:

“Estaba poseído por un fuego loco. Salió de su casa...; empujó la puerta de cristales...”<sup>593</sup>

Miguel Bruno en “La ronda”, no quiere participar con sus compañeros de guerra en la ronda en la taberna y crea su propio espacio en el interior de sí mismo:

“Pensó en su ronda, que iría reconstruyendo de lugar en lugar, como un peregrinaje, toda la existencia. Reconstruiría su vida en pos de un solo instante que salvara todos sus años.”<sup>594</sup>

El espacio más importante del cuento “Los niños buenos” está relacionado con la psicología infantil cuya complejidad está anunciada desde el principio del cuento y se irá demostrando hasta el final. Todo funciona desde un espacio interior mental: el cerebro.

El mismo cuento subraya, por otro lado, que la distancia temporal que separa la niña y el abuelo es de un espacio psicológico importante:

“Mi abuelo hacía ya muchos años que dejara de tratar con muchachos pequeños, y yo era ya para él como un vestigio lejano de sí mismo, a quien ni siquiera alcanzaba su afecto... El abuelo tenía seguramente demasiados recuerdos para detenerse a pensar en mí y era muy grande la distancia de nuestros años. El Tiempo cavado un gran silencio entre nosotros dos, y no teníamos nada que decirnos.”<sup>595</sup>

En “Fausto”, el espacio interno de la niña es éste que quiere llenar de azúcar. Este pensamiento le viene cuando el abuelo manifiesta su desaprobación por la

---

<sup>593</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 60.

<sup>594</sup> *Idem*, pág. 83.

<sup>595</sup> *Idem*, págs. 119-120.

presencia del gato. Se siente sola e incomprendida. Llenarse la boca de azúcar es el anhelo de felicidad y de libertad.

“La niña tenía ganas de llorar y también de llenarse la boca de azúcar. Iba pensando: “Llenarme la boca de cuadraditos de azúcar blanco y duro, muchos cuadraditos de azúcar blanco. Y mascar, mascar. Que haga por dentro ruido, así: cru, cru, cru. Y hasta parecer que se llenan de azúcar las orejas.” Un suspiro hondo le llenó el pecho... Después, se alejaron de allí. Empujaba el abuelo el organillo hacia otra calle, todo lo de prisa que podía. La niña le siguió. Ya no hubiera habido en el mundo azúcar suficiente para ella.”<sup>596</sup>

Un personaje que se realiza también desde el interior es Babel en “La frontera del pan”. Es un personaje retraído del mundo, sin amigos, en eterno sufrimiento. Pero lo que le llenaba el corazón nadie se lo podía imaginar.

En “Chimenea” el espacio psicológico de Cristóbal es este mundo suyo con el que no está satisfecho. Un mundo interior que se ha creado y que contrasta con el mundo del pueblo en que nació:

“Y me decía que las mujeres deben cuidar bien donde llevan a nacer a sus criaturas, por si se les quedaban luego en un trozo de mundo tan sucio y tan malo como este mío, y tuvieran que vivir sirviendo pan a arrieros...”<sup>597</sup>

Chimenea necesita alguna cercanía y lo expresa en la carta – espacio íntimo y personal – al párroco, al que se supone que no le distingue entre otros. Después de la muerte de su madre empezaron su soledad y sufrimiento interiores.

Martín Dusco en “No hacer nada” no encontró un espacio favorable para vivir en el mundo que le rodea. Con la determinación de salir de él busca un lugar físico que estaría en armonía con la paz interior que desea:

---

<sup>596</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., págs. 153-154.

<sup>597</sup> *Idem*, pág. 201.

“Siempre había alimentado la esperanza de que un día u otro podría conseguir un lugar de paz, pero tal vez ese lugar no existía.”<sup>598</sup>

Don Julián y Emiliano, en “Vida nueva” son dos personajes estancados por dentro en su pasado. La vida de ahora no les ha llenado, ni permitido seguir siendo felices de mayores. Este vacío, lo ocultan presumiendo cada uno de la falsa riqueza exterior que le rodea.

El macro espacio que encontramos en “El chico de al lado” nos parece psicológico, pues es una disposición de ánimo presentada de una forma hiperbólica:

“Su cabeza mojada, su roja nariz, sus manos nudosas, respiraban un hondo, perenne desprecio. Un desprecio que abarcaba el mundo entero, pero que se volcaba irreprimible sobre nuestras casas, nuestros jardines colindantes, nuestros familiares.”<sup>599</sup>

En este cuento el libro es el espacio que le impide ver a los demás, sobre todo a la chica que busca con afán su atención. En el estudio convergen todos sus intereses.

Los movimientos espaciales de los personajes de “El tiempo” coinciden con su personalidad, su estado de ánimo del momento. El lento ritmo espacial que llevan Pedro y Paulina al inicio de su encuentro, coincide con su relación que se irá tejiendo poco a poco, y sin prisa, hasta el final cuando tendrán que hacer carrera contra el tiempo:

“Paulina, solitaria, se dirigió al paseo del mar... Pedro, sin saber a ciencia cierta lo que hacía, ni por qué lo hacía, siguió los pasos de la niña. Algo sutil, mágico, le guiaba suavemente tras ella, sin que apenas él mismo lo notase. En realidad, en aquel momento no sabía lo que estaba haciendo, pero sus pies siguieron los pasos leves de Paulina...; Con sus ademanes lentos y orgullosos,

---

<sup>598</sup> *Idem*, pág. 212.

<sup>599</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 240.

avanzaba paso a paso...Separándose de la niña, “Pedro volvió despacio hacia la playa y entró en el chiringuito.”<sup>600</sup>

Estos espacios son testigos de los momentos de tranquilidad en la pareja protagonista del tiempo: las dos casas, la playa y el chiringuito. Vuelve a aparecer la iglesia de la que se habló al principio cuando Pedro acompañaba a su madre. Ni Pedro ni Paulina se presentan con fervor religioso pero su relación con el hecho de evocar la parroquia de San Pedro tiene, tal vez, algo que ver con el simbolismo de los nombres Pedro y Pablo. Pedro sigue los pasos de la niña desde la salida de la iglesia hasta su casa y el acercamiento se hace más estrecho. Los momentos de tristeza traídos por la ausencia de la niña procuran a Pedro ganas de cambiar de espacio:

“A veces, de improviso, el afilado grito del tren parecía rasgarle algo íntimo de su propio silencio. Por un instante sentía el deseo de huir, de marcharse a algún lugar donde nada le atara ni le esclavizase. Pero eran unos momentos fugaces, y luego se sentía más ligado que nunca a aquel trozo de tierra y a aquellos seres.”<sup>601</sup>

En “La ronda” la espera del momento de partir a la guerra abarca un tiempo espacial psicológicamente diferente de lo normal e invita al movimiento:

“Sólo una orden que llegara el día antes, que los obligaba a partir en el alba inmediata. Una aurora cercana y, no obstante, antojándose desorbitadamente lejos.”<sup>602</sup>

La presencia de la escalera en casa de la abuela en “Los niños buenos” es la simbolización de dos espacios diferentes: arriba el amo, abajo los sirvientes. El movimiento espacial se refiere también al maestro de la escuela del pueblo en busca de clases particulares para mejorar su ganancia:

---

<sup>600</sup> *Idem*, págs. 29 y 31.

<sup>601</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 49.

<sup>602</sup> *Idem*, pág. 75.

“Iba y venía por las calles del pueblo cargado con la criatura, sorprendiendo el paso de los campesinos con las explosiones de ira con que clamaba el cielo, sediento de justicia. Su cartel no tenía éxito en la aldea: nadie deseaba ensanchar el campo de sus conocimientos, ni siquiera por la módica suma de un duro la lección.”<sup>603</sup>

La casa del maestro está encima de la tienda, pero es una situación espacial incómoda. En el espacio de abajo, es donde se proyecta el cine, de donde la niña irá a robar la máquina, último acto que provocará el final del cuento:

“- Estaba abajo, en medio de toda esa indecencia- dijo la mujer -. ¡Vaya un espectáculo para una criatura!”<sup>604</sup>

La niña y el abuelo en “Fausto” están siempre en movimiento por las calles donde se pasan la vida.

Los movimientos arriba/ abajo están muy marcados en “El amigo”. La casa de la familia más rica del pueblo está en el piso alto. Abajo está la calle, el pueblo de los pobres, el mercadillo:

“Él lo oía, él lo veía todo, desde arriba, en la ventana del cuarto de la tía Eulalia. ¡Qué extraño y qué fascinante todo aquello! ¡Qué lejano! En cambio él, siempre allí metido, en el piso, en la ventana. Ni al colegio le dejaban ir... ¿Y en Lecaroz, los chicos serían también como allá abajo?”<sup>605</sup>

La escalera es el instrumento que une los espacios de arriba, en la casa del dueño, y los de abajo, donde está la tienda que acoge a los pobres.

En “No hacer nada” Martín Dusco se pone en movimiento en busca de un lugar favorable, un lugar de paz, para vivir o para morir:

---

<sup>603</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 124.

<sup>604</sup> *Idem*, pág. 141.

<sup>605</sup> *Idem*, págs. 171-172.

“Bruscamente se levantó, dejando plantado al de las ocho horas. Bajaba por entre los árboles un viento frío, nuevo. Y él empezaba a subir muy de prisa apartando las ramas. Nunca había corrido tanto.

Se fue muy lejos, hasta un pequeño claro del bosque, donde la hierba era de un azul muy oscuro, y se dejó caer en el suelo respirando con fuerza.”<sup>606</sup>

En “Mentiras” son los movimientos espaciales de la chica, en contraste con la estabilidad del guarda, su amigo, los que constituyen la base del cuento. La chica va del caserío a la bahía donde encuentra y se hace amiga del guarda. Trabaja en una tienda cerca de la parroquia. Poco tiempo después huye “montaña arriba”, pero no se precisa adonde. Al final vuelve al pueblo.

En “Los cuentos vagabundos” el recorrido de los cuentos que son los protagonistas es amplio: pasan por varios espacios, pequeños y grandes, pueblos, aldeas, duermen en las casas, conviven con vivos y muertos, etc.

En “El año que no llegó” el niño sale por la puerta, contempla la luz en el borde de las cosas, y esta luz poco a poco llena el espacio de fuera hasta todo el cielo.

La subida del niño protagonista al granero en “El niño que encontró un violín en el granero” es su momento de mayor crecimiento. Los animales hablan con él, aunque sin palabras, y él también se comunica con ellos. Es en esta relación donde se encuentra la madurez del niño.

“El otro niño” es un cuento en que se produce un traslado de la iglesia a la escuela de la señorita Leocadia, un paso significativo que conlleva un mensaje silencioso y no menos elocuente. El niño necesita cambiar de espacio para ir al encuentro de los demás niños.

El niño de “El tiovivo” “se fue corriendo al tiovivo para comprar todas las vueltas”. Un movimiento rápido hacia la alegría ilusoria que se transformará pronto en la tristeza de la muerte. Porque el tiovivo solo da vueltas y vueltas y no lleva a ninguna parte.

El niño que no sabía jugar está caracterizado por sus movimientos:

---

<sup>606</sup> Matute, Ana María, *El tiempo*, ob. cit., pág. 213.

“Ir y venir por los caminitos de tierra; se iba al jardín, a la tierra sin techo; la madre miraba inquieta al niño, que iba y venía; cuando el niño llegó al borde del estanque...”<sup>607</sup>

En “El niño del cazador” el protagonista caminaba diariamente con su padre a la montaña hasta que decide hacerlo solo: “se fue en busca de los árboles camino arriba.”

El movimiento espacial en “La sed y el niño” imita el fluir de la fuente que se confunde con la voz del niño en la que se oye:

“La voz del niño tonto que tenía sed bajaba, bajaba todas las tardes, todos los días. Abríase paso, entre árboles y niños que comen pan y chocolate, a las seis y media; a través de la reseca tierra, como un gran paladar, hasta el océano.”<sup>608</sup>

Luego, el niño se vuelve ceniza y “el viento lo esparció, lejos. ¡Quién sabe adonde lo llevaría!”

En el “El niño de los hornos” el personaje sigue un movimiento espacial bastante significativo:

“Fue al rincón oscuro de la huerta..., luego fue a la alcoba, vio el brazo de la madre largo y quieto sobre la sábana. Sacó de allí al hermano y se lo llevó en silencio...”<sup>609</sup>

---

<sup>607</sup> Matute, Ana María, *Los niños tontos*, ob.cit.págs. 68-69

<sup>608</sup> *Idem*, pág. 88.

<sup>609</sup> *Idem*, pág. 96.

## IV. 2. Expresión del tiempo en los cuentos de Carmen Martín Gaité

### IV. 2. 1. La escritora y su obra

Según los rasgos biográficos que proporciona Raquel Conde Peñalosa<sup>610</sup>, la escritora Carmen Martín Gaité (Salamanca, 8 de diciembre de 1925 - Madrid, 22 de julio de 2000), cursa en Salamanca su bachillerato. Hasta 1948 no se traslada a Madrid donde reside hasta su muerte. Infatigable lectora, se educa y madura en un ambiente intelectual que contribuye a su formación y a depurar su gusto literario. Su padre era un hombre de letras, apasionado por la lectura y consciente de la importancia de la cultura. Tenía una biblioteca importante y siempre se relacionó con escritores.

Cursa la carrera de Filosofía y Letras. En su época de estudiante, colabora en las revistas universitarias de su tiempo – *Alcalá*, *La Hora* – a través de artículos y ensayos. Se doctora y cuando acaba los estudios universitarios, se desplaza a Madrid. Pronto comienza a relacionarse con el grupo de universitarios que conformarían la Generación del medio siglo y, en 1950 se casa con Rafael Sánchez Ferlosio.

Carmen Martín Gaité había ocultado su identidad bajo el pseudónimo de Sofía Veloso.<sup>611</sup> Ella misma ha confesado que, aunque comenzó a escribir muy pronto, no publicó nada hasta los veintinueve años. La primera obra que saca a luz es un libro con tres relatos titulado *El balneario*, que contiene algunos cuentos que estudiaremos en este trabajo. Con él obtiene el Premio Café Gijón de 1954. En 1957 gana el Premio Nadal por su obra *Entre visillos*. Sigue escribiendo y publicando narraciones y novelas: *Las ataduras* (1960); *Ritmo lento* (1961); *Retahílas* (1974); *Fragmentos de interior* (1976); *Cuentos completos* (1978). En 1988 obtiene el Premio Príncipe de Asturias de Las Letras compartido con el poeta Ángel Valente. En 1994, el Premio Nacional de las Letras.

Además de la narrativa ha trabajado la crítica literaria, el ensayo y en particular, el ensayo histórico de archivos. Así en 1972 edita *Usos amorosos del dieciocho en España* en 1977, *El conde de Guadalhorca, su época y su labor*. En 1987 publica un estudio sobre literatura femenina con el título *Desde la ventana*. En este año, gana el Premio Anagrama de ensayo por su trabajo *Usos amorosos de la posguerra española*.

---

<sup>610</sup> Raquel, Conde Peñalosa, *Mujeres novelistas y novelas de mujeres en la posguerra español: (1940-1965)* ob. cit., pág. 210.

<sup>611</sup> Vilanova, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, ob. cit., pág. 379.

Tiene también editado un volumen de poesías titulado *A rachas* (1977). Algunas de sus obras han sido adaptadas y llevadas a la televisión.

Carmen Martín Gaité ha venido publicando novelas y relatos con regularidad, y sus últimas entregas, desde *Nubosidad variable* (1992) hasta *Lo raro es vivir* (1996), además de seguir contando con el favor de la crítica, ha cosechado un más que notable éxito de público. Los autores de *Historia y crítica de la Literatura Española*, reconocen en su obra:

“La preocupación por las relaciones interpersonales y la voluntad experimental. La primera explica que, como subraya la mayoría de la crítica, el diálogo aparezca en su obra como la forma suprema de comunicación; la segunda llevará a Martín Gaité desde el realismo testimonial de *Entre visillos* (1958) y la renovación que supuso *Ritmo lento* (1963) hasta el ensayo de novela estructural que es *Retahílas* (1974) y la brillante mezcla de relato fantástico, novela de memorias y reflexión meta-novelesca de *El cuarto de atrás* (1978).”<sup>612</sup>

En la misma línea que Carmen Laforet, la originalidad de Carmen Martín Gaité, se manifiesta en los textos producidos por la escritora desde sus comienzos, y que en los años cincuenta se apartaban del camino común a los jóvenes agrupados en torno a *Revista Española*, en particular por su praxis social. El tema del viaje que es recurrente en sus cuentos está en plena sintonía con su formación y experiencia en la escritura, según opina Alicia Redondo Goicoechea:

“Gaité, como sus compañeras de generación, realiza en su escritura un viaje completo de maduración personal y literaria que, a lo largo de casi cincuenta años, le lleva desde una situación inicial, sin caminos propios no voces femeninas reconocidas, hasta establecer unos espacios personales de libertad y unas formas de escritura originales en las que sí pueden mirarse ya las generaciones de narradoras que la siguieron.”<sup>613</sup>

---

<sup>612</sup> Rico, Francisco e Ynduráin, Domingo, *Historia y crítica de la Literatura Española*, ob. cit., Vol. 8/1, págs. 361-362.

<sup>613</sup> Redondo Goicoechea, Alicia ed., *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004, pág. 10.

Sin embargo Carmen Martín Gaité nos parece perteneciente a la gran categoría de los novelistas monotemáticos. Profundiza en una preocupación muy amplia como el tiempo de vida o si queremos, el sentido de la vida del ser humano en el tiempo:

“Los protagonistas de sus relatos son presentados por el narrador en un momento de crisis provocada por acontecimientos de imprevisibilidad e insignificancia más o menos grande. Pero suficientes para provocar esa crisis existencial que suscita el planteamiento de cuestiones como el sentido de la vida, o de sus vidas en particular. La insignificancia de los factores de la crisis, considerados existencialmente. Tienen todos, no obstante, una dimensión social que nos permite establecer la inevitable relación con los demás escritores de su grupo y de su generación. El intimismo de sus relatos es el resultado del punto de vista que el narrador se ha dado para la observación y la relación de los efectos ejercidos por la sociedad en sus personajes, incluso cuando los escoge entre los que se niegan a dejarse arrastrar por la corriente y los imperativos de la sociedad. La anécdota es básicamente el punto de partida para esa implacable y minuciosa observación de las reacciones individuales.”<sup>614</sup>

Concretamente, Carmen Martín Gaité se clasifica entre los escritores con tendencias neorrealistas de la generación del cincuenta. Es de hecho, la segunda generación de la posguerra, la del medio siglo, la que protagoniza este cambio. Tendencia no ajena a la problemática histórico-social del hombre aunque en las obras de la autora ésta se analice desde una postura más humanitaria que política.<sup>615</sup>

Entre las mujeres escritoras de la época y frente a su marginación y a la realidad de sufrimiento del género femenino en general, Carmen Martín Gaité se revela muy libre y comprometedora en todas estas cuestiones relativas a la cualidad de vida en el tiempo que va transcurriendo. Toda su obra abunda en el mismo sentido.

En el prólogo a sus *Cuentos completos*, enumeraba Carmen Martín Gaité los motivos fundamentales: el tema de la rutina, el de la oposición entre pueblo y ciudad, el de las primeras decepciones infantiles, el de la incomunicación, el del desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, el del miedo a la libertad. También de modo certero su proyección de lo individual en lo colectivo:

---

<sup>614</sup> Rico, Francisco e Ynduráin, Domingo, *Historia y crítica de la Literatura Española*, ob. cit., pág. 240.

<sup>615</sup> Villanueva, Santos Sanz, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, ob. cit., pág. 366.

“Todos ellos (los cuentos) pertenecen a campos muy próximos y remiten, en definitiva, al eterno problema del sufrimiento humano, despedazado y perdido en el seno de una sociedad que le es hostil y en la que, por otra parte, se ve obligado a insertarse.”<sup>616</sup>

El estilo de la escritora se caracteriza según Antonio Vilanova<sup>617</sup>, en primer lugar, por el dominio del lenguaje y la maestría del estilo, a la vez sencillo y llano, pero extraordinariamente jugoso y expresivo; y en segundo lugar, por la imaginación, acompañada de una fina sensibilidad y de una intuición profundamente femenina, capaz de extraer del sentimiento, del recuerdo o del sueño todo un mundo de ilusión y de fantasía que contrasta con la melancólica ternura y la amarga desolación que traspasa a sus desdichadas heroínas al enfrentarse con la dura y áspera realidad. Finalmente, junto a esa extraña fuerza poética e imaginativa, a menudo hiriente y dolorida, subraya un profundo sentido de lo real, basado no sólo en un agudo poder de observación, en un certero instinto de las situaciones, de las realidades y de los estados de alma, sino en una profunda comprensión de las pequeñas tragedias y miserias de la vida cotidiana y vulgar, que describe en sus cuentos con una vívida mezcla de ternura y rebeldía.

De ahí la fuerte presencia en el tiempo de determinados episodios del pasado que permanecen en la memoria del protagonista sin una concreta localización temporal, mezclados a otros sucesos vividos que les es imposible ordenar y cuyas huellas sucesivas, confundidas unas con otras, se han ido sedimentando dentro de él y han condicionado decisivamente su visión del mundo que la rodea:

“Esta concepción de la memoria del pasado como una realidad extremadamente compleja, cuya evocación no surge de la sucesión lineal de los hechos, sino de la mezcla y superposición de acontecimientos ocurridos en distintos momentos temporales, ha llevado a Carmen Martín Gaité a crear una nueva estrategia narrativa para recordar la historia de una vida no cronológicamente, sino a través de los personajes que han influido en el transcurso de esa vida. Ello explica que la obra novelesca de la gran escritora salmantina, que se ha convertido gradualmente en una exploración del pasado,

---

<sup>616</sup> Martín Gaité, Carmen, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pág. 8.

<sup>617</sup> Vilanova, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, ob. cit., pág. 380.

sea ante todo una rememoración de la propia vida presidida por el deseo obsesivo de recordar. De acuerdo, sin embargo, con la peculiar concepción que tiene Carmen Martín Gaité de los orígenes del arte narrativo, cuya naturaleza hablada u oral exige ineludiblemente la presencia de un interlocutor receptivo y atento a quien dirigirse, a diferencia de la narración escrita, donde es inventado o fingido, el móvil determinante y perenne acicate del arte de contar una historia es, para ella, el recuerdo compartido. De ahí la importancia decisiva que la figura del interlocutor posee en la creación literaria de nuestra escritora.”<sup>618</sup>

María de los Ángeles Lluch Villalba en sus estudios de los cuentos de la autora ahonda en el sentido temporal de los relatos como una prolongación de la inquietud experimentada sobre el tiempo:

“El tiempo es uno de los ámbitos en los que con mayor frecuencia aparece reflejada la inquietud que Carmen Martín Gaité experimenta ante el problema de la autenticidad.”<sup>619</sup>

En el análisis de los cuentos de Carmen Martín Gaité<sup>620</sup> nos proponemos seguir el siguiente orden de acuerdo con las fechas de publicación de los cuentos<sup>621</sup>:

1. Julio de 1953, “Un día de libertad”
2. Agosto de 1953, “La chica de abajo”
3. Enero de 1954, “La oficina”
4. Enero de 1954, “La trastienda de los ojos”
5. Marzo de 1954, “Los informes”
6. Octubre de 1954, “La mujer de cera”
7. Enero de 1956, “La conciencia tranquila”
8. Octubre de 1958, “La tata”
9. Octubre de 1958, “Lo que queda enterrado”
10. Diciembre de 1958, “Tendrá que volver”
11. Diciembre de 1958, “Un alto en el camino”

---

<sup>618</sup> Vilanova, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, ob. cit., pág. 388.

<sup>619</sup> Lluch Villalba, María de los Ángeles, *Los cuentos de Carmen Martín Gaité. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*, Ediciones Universidad de Navarra, 2000, pág. 66.

<sup>620</sup> La edición utilizada es: Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997.

<sup>621</sup> Es la clasificación de Lluch Villalba, María de los Ángeles, *Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, ob. cit., pág. 60.

## **IV. 2. 2. Contenido temático-temporal de los proyectos de vida de los personajes**

### **IV. 2. 2. 1. Los proyectos vividos dentro de un tiempo presente**

El proyecto en desarrollo en “Un día de libertad” nace del asunto que ha ocurrido “esta tarde”, el acontecimiento alrededor del cual gira toda la narración. Esta historia sólo la conocen el narrador en primera persona que es el personaje principal que cuenta su propia historia, y el lector. El supuesto interlocutor que es la mujer, no sabe nada de la verdad. Hacia la cuarta parte del cuento, una escena en tiempo presente es la contemplación del retrato de la mujer por J., el protagonista. Es un tiempo de pleno deseo de acercamiento a la mujer, deseo de poder expresar naturalmente la verdad, de poner una visión positiva sobre lo acontecido, resignarse ante él y seguir adelante. Ante el retrato, la verdad sale naturalmente. Entonces, lo ocurrido no es nada más que una sorpresa que hubiera podido ocurrir en cualquier momento de su vida, por lo que no se lo puede conceder una excesiva importancia.

Sin embargo, a los diez minutos de esta reflexión, llega Marta, la mujer, y el diálogo se traslada inmediatamente del retrato a la persona real. J. vuelve entonces a su falsedad por lo que lleva ocultando. La película que él obliga a su mujer a contar, la descripción de la voz de Marta, de sus actividades y gustos, del cariño que la tiene, son meros pretextos para no entrar en el asunto.

En “La chica de abajo” el presente de las dos amigas está lleno de cosas bonitas, soñadas, inventadas o leídas en los libros. Es un tiempo cuyo contenido se parece a cuentos y sueños. En esta relación, la duración del presente es incalculable. No se puede evaluar el tiempo cuando las dos estaban juntas:

“La escuchaba con los ojos muy abiertos. Durante horas enteras. Durante años y siglos. No se sabía. El tiempo era distinto, corría de otra manera cuando estaban las dos juntas. Ya podían pasarse casi toda la tarde calladas, Cecilia dibujando o haciendo sus deberes, que ella nunca se aburría.”<sup>622</sup>

---

<sup>622</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 128.

El sueño de Paca que transcurre en el relato lo podemos situar en el presente de los acontecimientos. Un sueño en que los dos personajes son seres mágicos capaces de hacer milagros, pero sin perder su verdadera identidad: Paca, siempre la más débil e incapaz, y Cecilia, la más fuerte y la que hace todo perfecto. La pobreza de Paca y de su madre, además de material, es también intelectual. Paca ha heredado de su madre el gusto y la competencia para la costura, pero también el analfabetismo.

Francisco en “La trastienda de los ojos” es un personaje inconforme con el estilo de vida corriente. Sin embargo, se siente obligado a hacer como los demás en el tema de las conversaciones. Experimenta un presente de sufrimiento por su falta de correspondencia a lo que le exigen. Elige un nuevo proyecto, que consiste en desligarse de las conversaciones, en abstraerse, aunque esté físicamente presente; opta en definitiva, por huir del acoso de los demás. Descubre que tiene un mundo propio en que nadie tiene derecho a violar y se refugia en él. Desde entonces, su participación en las conversaciones se vuelve superficial. Descubre la soledad y el silencio como valores fundamentales.

Finalmente, el personaje desobedece a las exigencias no afirmadas abiertamente por sus padres y se pierde en sus sueños.

El momento presente de la historia de “Los informes” está marcado, en primer lugar, por el largo tiempo de espera de Concha, el personaje principal, en busca de trabajo. Mientras espera, advertimos la buena acogida de la doncella de la casa, Pascuala, quien la escucha con atención y compasión. Con ella, Concha se siente en confianza y comparte con mucha emoción, una porción de su vida íntima. Sigue un momento de silencio y soledad antes de la llegada del niño de la casa. Se encariñan Concha y el niño, y nace la confianza y la amistad entre los dos. El momento de la entrevista con la señorita es el momento central del relato, caracterizado por el miedo por parte de Concha, y el desprecio, la desconfianza y el deseo de aprovecharse por parte de la señorita. El clímax corresponde al resultado de los informes que tildan a Concha de ladrona. Esta información pone histérica a la señorita quien, en una escena violenta, echa a Concha fuera de casa. Es un momento en que el cuento nos descubre también a Concha fortalecida en su carácter y exigiendo que la traten con dignidad:

“Concha no entiende nada, pero a su flaqueza de hace unos instantes ha sucedido una energía desesperada y rabiosa. No se puede ir sin que le expliquen

lo que sea. Éste no es el trato que hay derecho a darle a una persona. Se queda de pie sin moverse en el centro de la habitación. Dice con voz firme y fría, sin suplicar ni temblar:

- Perdone, pero debe haber un error. Yo, en casa de esos señores, me porté siempre muy bien, como se portan las personas decentes. Quiero saber lo que han dicho de mí.”<sup>623</sup>

La vivencia en tiempo presente de “La conciencia tranquila” tiene una primera etapa que es el momento de la llamada telefónica. Una conversación en que Milagros exige al médico que se desplace hasta su casa. En este primer momento Milagros triunfa y continua la escena del bar donde espera la llegada del médico. Es un momento en que el lector tiene la sensación de la insensibilidad de Milagros ante el caso crítico de la enfermedad de su hija pues se pone a beber con tranquilidad:

“Lo había dicho por tres veces. Que se iba a morir Andrea. Y sin embargo no tenía ganas de llorar ni se sentía mal, como si todo aquello lo estuviese sufriendo otra persona. Estaba muy cansada, tres noches sin dormir. El vino daba calor y sueño.”<sup>624</sup>

En el coche el médico se entera de la situación familiar de Milagros. El diálogo reviste alguna cercanía y confianza entre los dos. Estas actitudes continúan también en casa donde el médico sigue prestando atención a las sugerencias de Milagros, que son casi exigencias. Pero en el camino hacia el Hospital del Niño Jesús, después de que la niña fallece en el coche, el médico deja de obedecer a Milagros, la devuelve a su casa en semejante circunstancia dolorosa mientras que él regresa a su casa algo inquieto. Allí recibirá el reproche de su esposa de haber demorado en atender a un enfermo que no era de pago.<sup>625</sup>

El tiempo del cuento “La tata” es la hora de la cena de los niños en que, a pesar de muchas negociaciones, muestras de cariño y juegos, la tata no llega a hacer comer a la niña ni tampoco a dormir a los dos a la hora de siempre. Es que se trata de un día

---

<sup>623</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 98.

<sup>624</sup> *Idem*, pág. 361.

<sup>625</sup> *Idem*, pág. 372.

especial en el que los padres pasan la noche fuera de casa mientras que para los niños es un día de libertad. En este ambiente se desarrolla la escena de la llegada de la portera con su niña de primera comunión. Hay que notar que los niños, sobre todo el niño, son miembros activos en el encuentro. En un momento llega la llamada brevísima de la señora que apenas se inquieta por los niños, más bien se informa de si hay algún recado para ellos. La tata termina su tarea agotada:

“El sueño le venía cayendo vertical y fulminante a la tata, como un alud, y ya desde ese momento sólo pensó en la cama; los pies y la espalda se la pedían. Era una llamada urgente. Cenó de prisa, recogió los últimos cacharros y sacó el cubo de la basura. Luego el gas, las luces, las puertas...”<sup>626</sup>

El diálogo entre la madre de Juan y su amiga en “Tendrá que volver” llena el tiempo presente del cuento. De vez en cuando interviene la doncella de la casa. Juan es el tema de aquel diálogo y él mismo adopta una actitud silenciosa y aislada. Inconforme con la vida que le ha sido impuesta, decide sustraerse a ella para construir un mundo propio donde dice encontrar la paz ajeno a su madre y a aquella amiga de ella. La puerta de entrada en este mundo es la crisis provocada por fiebre alta tan habitual en él. Se complace realmente en el delirio febril con sus visiones:

“Juan se coge el pulso, lo mismo que apretando un animal pequeño. «Ya me está subiendo.» Y lo piensa lleno de excitación, como si estuviera a las puertas de un campeonato. Le gustaría que la fiebre tuviera un acelerador y poderlo pisar más y más, hasta lo hondo, hasta que el caballo blanco se estrellara con él encima; la fiebre es un caballo blanco.”<sup>627</sup>

“Un alto en el camino” recoge en su título la acción central del cuento, pero el tiempo presente permanece a lo largo del viaje. Se expresa en desentendimiento entre los viajeros que se molestan visiblemente hasta que uno, nervioso, cambia de vagón. Emilia aprovecha esta misma desaparición para ponerse más cómoda y, además, se sirve de la débil salud del niño para imponer la oscuridad en su departamento, donde era imposible un acuerdo entre los viajeros. Se ha de notar que el niño y su padre Gino,

---

<sup>626</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 329.

<sup>627</sup> *Idem*, pág. 293.

aprovechan el viaje para dormir, mientras Emilia piensa en fugarse para estar con su hermana. Este encuentro es un presente que nos informa sobre la difícil relación en la pareja Emilia/Gino, sobre la dificultad que ella tiene de convivir con su familia, sobre la vida que lleva Patri, la hermana, etc. Una conversación sincera y emotiva entre las dos en poco tiempo. Con angustia, Emilia tiene que correr para alcanzar el tren y recibir en su departamento la bronca de su marido delante de todos los viajeros.

El presente es la identidad aparente o, si queremos, la figura exterior del personaje, la de “todos los días”, que, a pesar de la variedad de las circunstancias, sigue igual. Es un drama que sufre el personaje porque nada de lo que le rodea es capaz de darse cuenta de que entre la apariencia y la realidad de su vida existe una gran diferencia.

“Me miran sin esforzarse, resbalando, sólo porque me parezco al que han visto otros días, todos los días. Pero yo, desde ayer, soy un poco distinto.”<sup>628</sup>

Así como el personaje sigue igual en apariencia, las cosas que le rodean en los diferentes lugares en que se mueve también siguen iguales en apariencias. Todo está en su lugar de siempre: la ciudad y su vida, el comportamiento habitual de los hombres que la constituyen. Pero J. se percata de algunas cosas, como si las viera por primera vez, y es que para él revisten un sentido diferente según su estado de ánimo.

El nacimiento de la mañana en “La chica de abajo”, es un cuadro que se repite todos los días y en el que se sitúa el inicio del cuento. El ambiente matutino está constituido por “una tibia y vacilante claridad”, “el chorro de la fuente”, “las campanas llamando a misa” y el juego de los barrenderos “encargados de abrir la mañana”.

Paca, la chica de abajo, llevaba dos vidas rutinarias: la de “todos los días” formada por sus actividades cotidianas, que ella cumplía de forma mecánica sin implicarse realmente, y la otra vida, la que transcurría al lado de Cecilia:

“El otro tiempo, el del trabajo con su madre, el de atender a la portería cuando ella no estaba, el de lavar y limpiar y comer, el de ir a los recados, se lo

---

<sup>628</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 149.

metía entre pecho y espalda de cualquier manera, sin masticarlo. Ni siquiera lo sufría, porque no le parecía tiempo suyo. Llevaba dos vidas diferentes: una la de todos los días, siempre igual, que la veían todos, la que hubiera podido detallar sin equivocarse en casi nada cualquier vecino, cualquier conocido de los de la plazuela. Y otra, la suya sola, la de verdad, la única que contaba.”<sup>629</sup>

Además de Paca, a Cecilia su madre le impone nuevas amigas que también entran en la rutina de venir todas las tardes a casa de Paca a merendar y a jugar y se marchaban antes de la cena. Después, solían llegar a esta misma hora algunas niñas pobres del barrio para jugar en la calle. Asimismo por las tardes, es cuando la madre de Paca solía coser mientras que por la mañana, todas las mañanas, Paca barría el portal. La autora hace de esta rutina de cada día el asunto del cuento en que destacan dos mundos diferentes: los pobres de abajo y los ricos de arriba. Dos situaciones en que es imposible trabar una sincera amistad. Aunque lo intenten, los dos personajes están condicionados por la herencia de esta incompatibilidad de vidas.

El contexto de “La oficina” es fundamentalmente rutinario, y se muestra desde el inicio del cuento, con el gesto simbólico de Matías acostumbrado a quitar las hojas del calendario en la oficina, lo cual sugiere una presencia diaria. El protagonista lleva el mismo comportamiento mecánico, casi automatizado, “día tras día, año tras año”. Los personajes secundarios, como las mecanógrafas, entran en esta dinámica repetitiva no sólo en el trabajo sino también en su vida privada:

“Mercedes como todas las mecanógrafas, cuando no les ha salido novio todavía, tenía una amiga íntima que solía llamar por teléfono a eso de las seis.”<sup>630</sup>

La relación de Mercedes con esta amiga carece de intimidad pues es conocida por todos los de la oficina. El contenido de sus conversaciones era el mismo y se podía adivinar lo que decían de una parte y de otra del hilo telefónico. El cuento establece casi de forma completa el empleo del tiempo de los personajes: los domingos por la mañana, Mercedes y su amiga iban de paseo al parque; los sábados por la tarde, y algún día entre

---

<sup>629</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., págs. 129-130.

<sup>630</sup> *Idem*, pág. 105.

semana, iban al cine; todas las noches antes de acostarse, Mercedes se ponía bigudís; en la oficina, las conversaciones de los lunes eran sobre el fútbol; casi todas las tardes en la oficina, Matías se tomaba el tiempo de mirar hacia fuera desde la ventana, etc. Estos momentos que pertenecen a la vida corriente de los personajes, es un tiempo difícil de medir cronológicamente. Sabemos que transcurre en el presente, en el día a día, tanto en la oficina como fuera de ella. Como apunta de la narradora:

“En la oficina, el tiempo pasa rápido, lento, no se sabe.”<sup>631</sup>

Esta rutina en la oficina llega a tal punto que los personajes Matías y Mercedes, se encuentran privados de su libertad. Se sienten en efecto, obligados a este ritmo de maquinaria, incluso en las cosas insignificantes. La narradora diferencia los gestos hechos con afecto y sentido y los otros:

“Ahora ya no podía escoger entre decirlas y dejarlas de decir. Ese primer día quién sabe dónde estaba. Dar las gracias a Matías Manzano al acabar de hablar por teléfono se había convertido para ella en una pieza inevitable, ni más ni menos importante que cualquier otra de las que integraban el engranaje de aquella oficina y mantenían su buen funcionamiento.”<sup>632</sup>

La rutina en “La trastienda de los ojos” consiste en las actitudes permanentes de la gente en las conversaciones consistentes habitualmente en:

- cierta desproporción entre el asunto y la exageración con la que se cuenta,
- el trato de asuntos innecesarios, de sucesos graciosos que se consideran indispensables de contar,
- actitudes temibles sobre todo para Francisco, son los momentos en que la conversación le interpela directamente y le obliga a contestar, cuando no le dejan libre de guardar su silencio íntimo.

Sus padres sobre todo, abruman a Francisco recordándole que pueden ocuparse de cuidarle, pero le ofrecen una falsa libertad: puede dejar de trabajar pero con la tácita obligación de no casarse con quien quiera.

---

<sup>631</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 119.

<sup>632</sup> *Idem*, pág. 106.

El relato de “La mujer de cera” presenta como costumbre la capacidad para largos momentos de espera de los personajes, el acompañamiento con paciencia de unos a otros y el descuido de los asuntos personales, como ocupaciones esenciales del tiempo de los protagonistas. Esto ocurre por las mañanas, pues las tardes se dedican a encuentros en la taberna. Esta monotonía se rompe en un día impreciso en que Pedro se entera al llegar a la taberna de la llamada de su mujer. Entonces, el comportamiento inhabitual de éste desconcierta a sus compañeros que no entienden esta ruptura repentina:

“Yo sé que aunque me vaya, aquí, en este rincón de la taberna las cosas seguirán el mismo curso que si me quedase, y ellos lo saben también, pero les desconcierta lo insólito del caso.”<sup>633</sup>

Pero antes de la ruptura física, el relato subraya la interioridad de Pedro cuyo espíritu alterna su presencia en la taberna y su evasión hacia los asuntos de casa, intentando relacionar la llamada de su esposa con las últimas circunstancias desagradables que han vivido.

El episodio fantástico que forma parte de la narración en tiempo presente es la aparición de la mujer en el metro a modo de fantasma, que desde entonces enloquece a Pedro, incapaz de discernir si el hecho es real o fruto de una alucinación bajo el efecto del alcohol ingerido en la taberna. En todo caso, si el primer encuentro con la mujer parece verosímil, las dos siguientes apariciones son ciertamente visiones irreales de un Pedro profundamente ebrio:

“Marcela, qué miedo. Ha sido algo espantoso... Otra vez me vienen las pesadillas, como el año pasado. Anoche en ese banco de fuera había una mujer horrible; no te lo puedo explicar. Estaba muy borracho. No me quiero acordar, Marcela.”<sup>634</sup>

La acción principal y repetitiva que se desarrolla a lo largo del cuento “Lo que queda enterrado” es la escena de las riñas entre Lorenzo y María, su esposa. Según dicen al inicio del cuento, la razón era los nervios de ambos, quizás provocados por el

---

<sup>633</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 382.

<sup>634</sup> *Idem*, pág. 397.

exceso de soledad y la pérdida reciente de su niña. María solía hacer el esfuerzo de acercarse a Lorenzo, yendo cada tarde a esperarle en el bar. Sin embargo, aunque estén juntos, la falta de comunicación se acentúa. No tienen tema de conversación. Lorenzo está completamente inundado de trabajo, que le absorbe el interés en un verdadero encuentro con su mujer. Se refugia en el periódico y orienta siempre a María hacia fuera cuando ella intenta plantear un proyecto para una mejor convivencia:

“Yo no puedo cuidar de ti – me decía –. Ya sabes todo el trabajo que tengo. Pero vete a ver a tu hermana. O llámala más. No estés siempre sola... ¿Por qué no te vas tú donde vaya tu hermana?... A ti te gusta Zamora porque has pasado un tiempo allí – dijo con la misma voz sin matices –, pero no tiene sentido que yo intente compartir esos recuerdos y nunca me los podría incorporar...”<sup>635</sup>

María intenta llenar su soledad con las llamadas telefónicas a su hermana, en la contemplación de los niños que juegan en la calle o tal vez, en recuerdo de su niña muerta, en las lágrimas, los sueños y recuerdos. Al final del cuento, la fuga sin rumbo de María acaba también con la amenaza de divorcio de Lorenzo y la confesión de que ni siquiera el niño que esperan es fuente de ilusión igualmente para ambos.

#### **IV. 2. 2. 2. Los proyectos en relación con el tiempo pasado**

El recuerdo de J. en “Un día de libertad” es el tiempo pasado que alimenta su presente situación especial. Se anima pensando en la Marta de los tiempos de novios, sensible y cariñosa, deseando que estos sentimientos se repitan en su situación actual conflictiva. En la tercera parte del cuento se nos narra exactamente lo que pasó “ayer” en la oficina, el asunto principal. Es un incidente que tuvo lugar “ayer por la tarde” y el protagonista lo achaca al calor que hacía. Pues el mismo calor le llevó a evadirse hasta recordar el río de la ciudad en la época de su infancia:

“Pero hacía un horrible calor. Sentía la camisa empapada, y me acordaba de un recodo que hace el río de mi ciudad cerca de una pequeña presa, donde iba

---

<sup>635</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., págs. 335 y 340.

a bañarme de chico con mis primos. No he vuelto nunca allí. Primero me acordaba débilmente. Me sonaba por dentro de las sienes las teclas de la máquina...”<sup>636</sup>

Este recuerdo se intensifica de forma progresiva:

“Seguía pensando en nuestros baños del río, y se me acercaban los ruidos, las imágenes con mayor claridad.

(Y finalmente),

Cruzó el recuerdo como una ráfaga y se quería volver a enterrar para siempre. Pero yo no me lo podía dejar ir. Me acerqué de puntillas, decididamente, excluyendo cualquier otra ocupación, como si fuera hacia una mariposa que se va a echar a volar.”<sup>637</sup>

Se puede decir entonces, que la verdadera razón del incidente es o el recuerdo o el calor que ha provocado el recuerdo y alterado el comportamiento del personaje. El recuerdo le invade y le confunde en el presente de su trabajo. Alcanza tal intensidad que pierde el control y está como loco. Es entonces cuando el jefe pierde paciencia y toma la decisión de despedirlo.

Una referencia al pasado en “La chica de abajo” es la noche anterior a la llegada del camión de la mudanza. La ausencia de Cecilia crea un vacío en el corazón de su amiga Paca. No pudo dormir aquella noche con la angustia de una segunda pérdida – la del contenido de la casa que relaciona con su amiga – pues había perdido antes la despedida de Cecilia. Fue una noche de luto, en que Paca reza como lo hizo cuando murió su hermano Eusebio.

Cuando llega la primavera en el texto, se vuelve atrás para narrar la dureza de aquel invierno que cobijó la tristeza y enfermedad de Paca:

---

<sup>636</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 153.

<sup>637</sup> *Idem*, pág. 154.

“Aquel año Paca había creído que el invierno no se iba a terminar nunca, ya contaba con vivir siempre encogida dentro de él como en el fondo de un estrecho fardo, y se alzaba de hombros con indiferencia... Nunca había habido un invierno como aquél; parecía el primero de la tierra y que iba a durar siempre, como por castigo.”<sup>638</sup>

Existe una parte de narración ulterior en “Los informes” que consiste en evocar las cuatro noches en blanco de Concha por el duelo de su madre y, la última, que fue la noche del viaje en tren en busca de trabajo. Pero los recuerdos no son sólo de experiencias, pues algunos están físicamente en la maleta de Concha y su preocupación es no perderlas: se trata de los recuerdos de sus seres queridos, que sólo quedan en aquellos retratos.

Cuando Pedro en “La mujer de cera” empieza a tomar conciencia de lo importante que puede ser la llamada de su mujer antes de que llegue él a la taberna, empieza una retrospectiva de la última escena vivida con ella, de la mirada que ella tenía durante aquella riña. Luego, hacia el final del cuento, cuando se propone ir a buscar a su mujer, Pedro recuerda dónde podría estar eventualmente:

“Lo más seguro es que se haya ido al pueblo de su madrina. No me acuerdo del nombre del pueblo; me duele tanto la cabeza... Fuentealgo, o Piedraalgo, a lo mejor lo tiene ella escrito por ahí en algún sobre. La última vez que estuvo aquí la madrina...”<sup>639</sup>

Por último, Pedro afirma que el recuerdo de su mujer le procura paz y sosiego.

En un pasado reciente “esta mañana”, ocurrió un episodio que la tata cuenta a la portera. Un episodio que le impactó a ella y al niño y que provocó la cólera de la señora. Es un relato que confirma la voluntad de la narradora de mostrar la madurez del niño que su madre ignoraba por tenerle todavía por inocente. La unidad entre el niño y la tata, se refleja en el mismo impacto que tuvo el acontecimiento de la mañana en ambos

---

<sup>638</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 138.

<sup>639</sup> *Idem*, pág. 394.

y también en la alegría que les procuraba la tata cuando contaba cosas de su infancia y de su pueblo.

Como en la mayoría de los cuentos, los recuerdos del pasado en “Lo que queda enterrado” tienen la función de poner una tregua en la experiencia de dolor atravesada por el personaje. Aquí concretamente, se trata de un sueño – en tiempo presente – que se prolonga en recuerdos:

“El recuerdo del sueño de la siesta me empezó a caer gota a gota, potente y luminoso, sin que intentara ahuyentarlo.”<sup>640</sup>

A esos se añaden recuerdos de experiencias bonitas como la de Zamora en relación con la infancia de María y con su amigo Ramón cuya imagen la persigue y quiere sustituir con la de su marido Lorenzo. Éste, a su vez, rechaza la vida hecha de recuerdos. Su actitud es la del olvido de todas estas cosas que entusiasman a su mujer.

Estando Juan completamente al margen de la vida que le rodea en “Tendrá que volver” opta por construir un mundo propio en que la primera subversión consiste en querer ser tranviario, oficio inferior a su clase social. Una parte de la narración transcribe el recuerdo de la experiencia del viaje en tranvía con la cocinera. Lo que sobresale de aquella experiencia, es la admiración de Juan por la libertad de los tranviarios que no vuelven nunca a casa. Por eso, se hace hermanos suyos en el deseo.

En “Un día de libertad” J. ha trasladado su experiencia pasada de los baños en el río, al presente. Está como reviviendo esta frescura en medio del gran calor de la oficina mientras tiene a su jefe por uno de sus compañeros de excursión:

“Quizá si no le mirara desde la playa de piedrecitas grises, con los pies desnudos, el día en que Germán encontró la culebra, nunca hubiera podido comprenderlo. Era un ser absolutamente extraño, de otra tribu; yo no podía depender de él. El descubrirlo me proporcionaba una enorme alegría.”<sup>641</sup>

---

<sup>640</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 344.

<sup>641</sup> *Idem*, pág. 156.

Es uno de los escasos cuentos que lleva también unas referencias a la guerra mundial. La intranquilidad interior del protagonista está en sintonía con el estado social general. Nadie está en paz en ningún país. Los periódicos franceses son los que anuncian una próxima guerra y para el narrador, se trata de “la guerra esa que siempre tiene que venir cuando hace unos años que se ha acabado la anterior”. El carácter mundial de la guerra se marca por la alusión no sólo a los franceses sino también a los japoneses que están muriendo.

Paca en el cuento “La chica de abajo” había heredado de su madre las grandes manos hábiles para cualquier trabajo, el gesto resignado y silencioso. La máquina de coser que era su único juguete de niña le sirvió también para reproducir este oficio de su madre. En casa de su amiga, cosía por las muñecas mientras Cecilia estudiaba o hacía sus deberes de escuela.

Matías Manzano, en medio de su vida monótona de la oficina recuerda a veces, los momentos agradables para obtener un instante de tregua aunque sea breve y “sólo con acordarse creía descansar.” La tercera parte, según la propia estructura del cuento, narra la tarde de la boda de la amiga de Mercedes que fue “una tarde bochornosa de final de verano.” A pesar de la aparente gran amistad que las une, fue una experiencia de fracaso para Mercedes y la ocasión para que la narradora informe que este personaje es una soltera empedernida. La cercanía con el otro sexo le provoca náusea. Esta repugnancia lo experimenta indirectamente con Matías, su compañero de trabajo más cercano, aunque no tiene conciencia de este distanciamiento hasta después de la muerte de Matías. Mercedes recuerda entonces, tras el fallecimiento, todo lo que constituía la persona de su compañero y que ella no supo valorar por ejemplo:

- el traje y la bufanda que llevaba todo el año, signo de su delicadeza de salud
- cuando le vio solo en el parque y se negó a saludarle
- cuando Matías miraba tantas veces los labios de Mercedes.

Finalmente, el deseo de recordar era difícil para ella:

“Tal vez años. Allí en frente. Buceando como ella en la mañana gris y soñolienta de los días, en aquella niebla que iba sumiéndoles. Sí años. Seguramente muchos. Aunque era tan difícil acordarse.”<sup>642</sup>

La serie de los recuerdos de Mercedes termina con la oración. Para poder rezar por Matías Manzano como lo pedía el recordatorio, Mercedes tenía que acordarse de cuando era niña, de “aquella piedad olvidada.”

La esperanza que nutre Milagros en “La conciencia tranquila” es la del recuerdo del éxito de la última visita del médico que había dejado buena a su hija “el año pasado.” Entonces, a pesar de la dificultad que se presenta insiste para que de nuevo se repita aquella experiencia positiva.

En “La tata” la portera se presenta con su niña de primera comunión a casa de unos señores para que se repita algo ocurrido en el pasado:

“Cuando la comunión del mayor, me dio cincuenta pesetas. No es que lo hago por eso, pero por lo menos si entre lo de unos y otros saco para el traje.”<sup>643</sup>

Un recuerdo que es además una experiencia repetida es el ronquido de Gino que tiene una significación muy peculiar para su mujer Emilia:

“En cinco años había aprendido a diferenciarlos. Le marcaban los pasos lentísimos de la noche durante sus largos insomnios, y solamente a aquel ruido podía atender, incapaz de sustraerse a su cercanía que le apagaba cualquier otro pensamiento. Llegaban a desesperarla, a provocarle deseos de muerte o de fuga.”<sup>644</sup>

Emilia está como ante un fantasma que le provoca miedo y remordimiento. Pero mientras Gino duerme ella puede ocuparse en sus asuntos personales que él no le permite atender.

---

<sup>642</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 120.

<sup>643</sup> *Idem*, pág. 323.

<sup>644</sup> *Idem*, pág. 303.

#### IV. 2. 2. 3. Las proyecciones temporales hacia el futuro

Consideramos de gran importante la parte del análisis de los cuentos que contempla los proyectos futuros de los protagonistas aunque la casi totalidad no se llegan a realizar. En “Un día de libertad” el proyecto trazado por J. es el de considerar la despedida no como un fracaso sino como una nueva oportunidad para emprender algo nuevo:

“Ahora, en cambio, podemos emprender cualquier cosa. Con alegría y riesgo. Los dos juntos. Romper amarras. Escapar. Tenemos algún dinero ahorrado, bastante, ¿no es así? Podíamos irnos lejos, desentendernos de todo lo que nos ha rodeado estos años: vender los trastos, la casa, hacer un largo viaje.”<sup>645</sup>

J. apoya su proyecto con el argumento de la amenaza de guerra en la que vive la sociedad. Esta conciente de que no pueden escapar a la guerra por su alcance mundial. Lo que pretende es realizar más actividades, llenar el tiempo de ilusión, realizar los sueños, “ahora que no nos hemos muerto todavía.”

No es un proyecto que hace alarde de la holgazanería porque J. y su esposa seguirán trabajando puesto que, a su parecer, es el trabajo que permite merecer vivir cada día y aprovechar el tiempo:

“El tiempo es una brillante moneda. Estás, te tengo, deseo huir contigo. Prender una alegre hoguera para quemar reliquias, muebles, facturas, tarjetas de visita, botones, ovillos de lana, periódicos. Y escapar de las llamas al desnudo, como recién nacidos, ahora que todavía no somos tierra.”<sup>646</sup>

En el proyecto se propone también marcharse sin despedirse de nadie, ni de los familiares, ni de la gente de “buen criterio” que pronunciará sin duda, una crítica en contra. Pero es un proyecto del que el protagonista se arrepiente al final del cuento, movido por el miedo a su mujer y el miedo a la realidad. Le parece ahora un proyecto irrealizable, ficticio. La decisión final consiste entonces, en volver a la misma oficina y

---

<sup>645</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 159.

<sup>646</sup> *Idem*, pág. 160.

pedir perdón al jefe, arrepentirse y justificarse. Y si esta solución no funciona, buscará trabajo en un lugar cercano renunciando al viaje en libertad porque:

“Es mejor así, bien mirado. Morir en la tierra de uno. (¡Qué gana tengo de llorar!) Y en la cama de uno, si se puede. Con Marta a la cabecera.”<sup>647</sup>

La primera faceta del proyecto de Paca en el segundo cuento, es un fuerte deseo de volver a encontrarse con aquella Cecilia que era su amiga íntima. Este deseo se transforma en un sueño fantástico en que ella misma se transforma en una figura de barro del Nacimiento, concretamente en el rey Gaspar. Paca iría, de esta forma, en una de las cajas que llevan los trastos de la mudanza a casa de Cecilia:

“Todavía tenía tiempo de meterse en el equipaje, en la caja de cartón azul con flores, y por la Navidad volverían a sacarla en la casa nueva, en la nueva ciudad, y ella se reiría y agitaría las manos para que la conociera Cecilia... No le importaría a ella tener que estar todo el año metida en la caja azul esperando la Nochebuena.”<sup>648</sup>

Luego sigue la etapa de su experiencia inaceptada de discriminación en una sociedad claramente dividida en ricos y pobres, que viven respectivamente arriba y abajo. Desencantada entonces de Cecilia, y encontrándose con el amor de Adolfo de su misma condición humilde, el proyecto de Paca se convierte en el deseo de ver que todo lo antiguo se derrumba al ritmo de las campanas de las iglesias y que “sólo se salven los que pueden meter sus riquezas en un saquito pequeño.”

Todo apunta que en “La oficina” el interés tan profundo y tan silenciado de Matías Manzano hacia Mercedes oculta un enamoramiento. La evocación de los deseos y las eventualidades como la que se refiere al deseo de su madre de tener una nuera así como a las miradas de Matías evocadas de forma sentimental podrían justificar dicha sospecha:

---

<sup>647</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 164.

<sup>648</sup> *Idem*, págs. 134-135.

“La señorita Mercedes se sentaba a trabajar en la mesa de enfrente a la de Matías y llevaba los labios pintados por fuera de su sitio. Matías miraba estos falsos labios rojísimos de la señorita Mercedes, y a veces seguía la raya donde parecía terminar los de verdad, imaginando la expresión diferente que darían al rostro. Siempre estaba acariciando la tentación de quitarle la pintura sobrante con un trapito mojado en aguarrás. Si ella se dejara, daría tanto gusto hacerlo. Y se lo quietaría despacio, sin daño ninguno.”<sup>649</sup>

Nos percatamos de la atención de Mercedes por Matías sólo hacia el final del cuento cuando se entera del fallecimiento de éste. Entonces se arrepiente de sus gestos de indiferencia y toma la decisión definitiva de no casarse. La narradora remata todos estos proyectos que no han sido expresados claramente:

“La señorita Mercedes, efectivamente, no se casó. Ya lo decía su amiga. Se le pasó el momento de casarse. Podría haberse casado con Matías Manzano, años atrás, y tal vez hubieran sido bastante felices. Y también Matías Manzano podría no haberse muerto. Pero la señorita Mercedes no se casó. Y la madre de Matías, que nunca tuvo una nuera, seguía bajando a la compra, vestida de negro, con su capacho.”<sup>650</sup>

Empujado por el continuo acoso de sus padres que le marcan el paso a la vida, Francisco, en el cuarto cuento se obliga a reflexionar sobre un posible proyecto personal a la luz de lo que sus progenitores le imponen sigilosamente. Su proceso de discernimiento se expresa en preguntas que le aclaran sus oportunidades:

“Le empezó a entrar mucha inquietud. Allí, detrás de sus ojos, en la trastienda de ellos, en el viejo almacén, a donde iba a parar todo lo recogido durante días y tardes, se habían guardado también rostros de muchachas...”<sup>651</sup>

---

<sup>649</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 105.

<sup>650</sup> *Idem*, pág. 121.

<sup>651</sup> *Idem*, pág. 173.

La última decisión de Francisco es la de declararse en contra de su madre y convertirse de este modo, en uno de los escasos personajes que logran llevar a cabo su proyecto personal:

“Sí, madre, me casaré con Margarita. Me casaría con ella aunque te pareciera mal. Ahora mismo la voy a buscar. Tengo que verla.

Se lo dijo resueltamente, mirándola a la cara con la voz rebelde u firme que nunca había tenido, sacudiéndose de no sé qué ligaduras. Luego, a grandes pasos, salió de la habitación.”<sup>652</sup>

La primera impresión de Concha en casa de la señorita donde espera la entrevista de trabajo es muy positiva y le lleva a formular proyectos incluso, a largo plazo. Una vez cumplido el deseo de colocarse aquel mismo día en esta casa, sin tener que dormir ni una noche con su tía, Concha mentalmente proyecta portarse bien y hacerse vieja en esta casa. Le gustaría quedarse y querer mucho al niño. Pero, enseguida después de la entrevista y de los informes desfavorables, Concha fue presa de un gran pesimismo ante el futuro:

“Le parece que ya tendrá que andar siempre debajo de este peso que le han añadido a su saco de penas y de años. Ni siquiera se puede mover y llorar... Comprende que con su actitud, en lugar de justificarse ha aceptado la culpa y se ha cubierto totalmente de ella, hasta la cabeza, sin remedio. Pero le da lo mismo. Sólo siente deseos de marcharse de aquí.”<sup>653</sup>

Pero la narradora al final del cuento, transmite el pensamiento de Concha quien, todavía con ánimo se repone y confía en el tiempo que queda antes del final del día. “Hasta la noche hay todavía tiempo de buscar. Tiene que olvidarse de lo que le ha ocurrido en esta casa, olvidarse de todo.”

No podemos hablar de proyecto de cara al futuro propiamente dicho en “La mujer de cera” pero hemos observado en Pedro un fuerte deseo de reconciliarse con su

---

<sup>652</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 174.

<sup>653</sup> *Idem*, pág. 99.

mujer, un propósito de hacer las paces con ella. En mismo tiempo quiere huir de su realidad, refugiarse en la taberna y perder todo conocimiento bajo el efecto del vino:

“Querría estar borracho, vertiginosamente borracho para que todo se confundiera y fuese a la vez verdad y mentira, para no sentir este desamparo, ni el peso de mi cuerpo...”<sup>654</sup>

Milagros intenta como las otras veces convencer al médico para que sea la solución de su vida futura que ella vislumbra con mucho pesimismo. Quiere hacerse criada en su casa porque ahora que se ha muerto la niña tiene miedo de volver al barrio y exponerse a una vida indigna. Un deseo que no se realiza porque el médico rechaza toda responsabilidad hacia ella.

En “Lo que queda enterrado” María en su vida infeliz y encarcelada en casa desea la libertad y se lanza hacia ella. La alegría que experimenta en el sueño es lo que la mueve a seguir buscando la compañía de su antiguo amigo que la había llenado de gozo en su momento. Confunde realidad y sueño cuando este deseo la conduce a la estación donde coge un tren sin tener un destino determinado. Esta es su fantasía, su aventura. María se lanza al vacío porque no tiene un proyecto concreto que llevar a cabo, solo tiene un deseo. Se deja conducir a cualquier sitio por el tren cuando debería, cuánto menos, tomar por sí misma el mando del tren de su vida, conocer el destino y la ruta para no bajar en cualquier sitio. Lorenzo, su esposo tampoco tiene fe en un proyecto futuro. Vive en un individualismo, en una lucha en solitario y sin sentimiento. Lo que aconseja a su mujer es dejar “lo que queda enterrado” y esperar con confianza:

“No pienses ahora en nada de mañana. Ya vendrá. Vendrá todo lo que tenga que venir. Te tienes que cuidar este verano.”<sup>655</sup>

Ser tranviario de mayor es el proyecto acariciado por Juan en “Tendrá que volver” pero por su condición de vida se sabe que todo se queda en el sueño. Su deseo de libertad toma forma en el delirio febril y en un amigo imaginario cuya visita sigue esperando porque, según él, tendrá que volver.

---

<sup>654</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 388.

<sup>655</sup> *Idem*, pág. 353.

En la conversación entre Emilia y su hermana Patri en “Un alto en el camino”, se manifiesta la resignación de la primera ante la infelicidad de su vida. Cuando afirma que la felicidad no está en este mundo, Emilia se niega a afrontarse con su marido en la verdad y empezar un proyecto de vida más humano.

#### **IV. 2. 3. Contenido estético-temporal de los proyectos de vida**

##### **IV. 2. 3. 1. Posibles estructuras temporales**

Hemos adoptado para los cuentos de Carmen Martín Gaité, una estructura en espiral para visualizar mejor el carácter dinámico del movimiento circular y abierto del tiempo. Todas las partes están en efecto, interconectadas y esta forma estructural permite abrir un camino de ida y vuelta de una parte a otra. Es la expresión muy marcada en los cuentos de una libertad difícil de conseguir.

## “Un día de libertad”

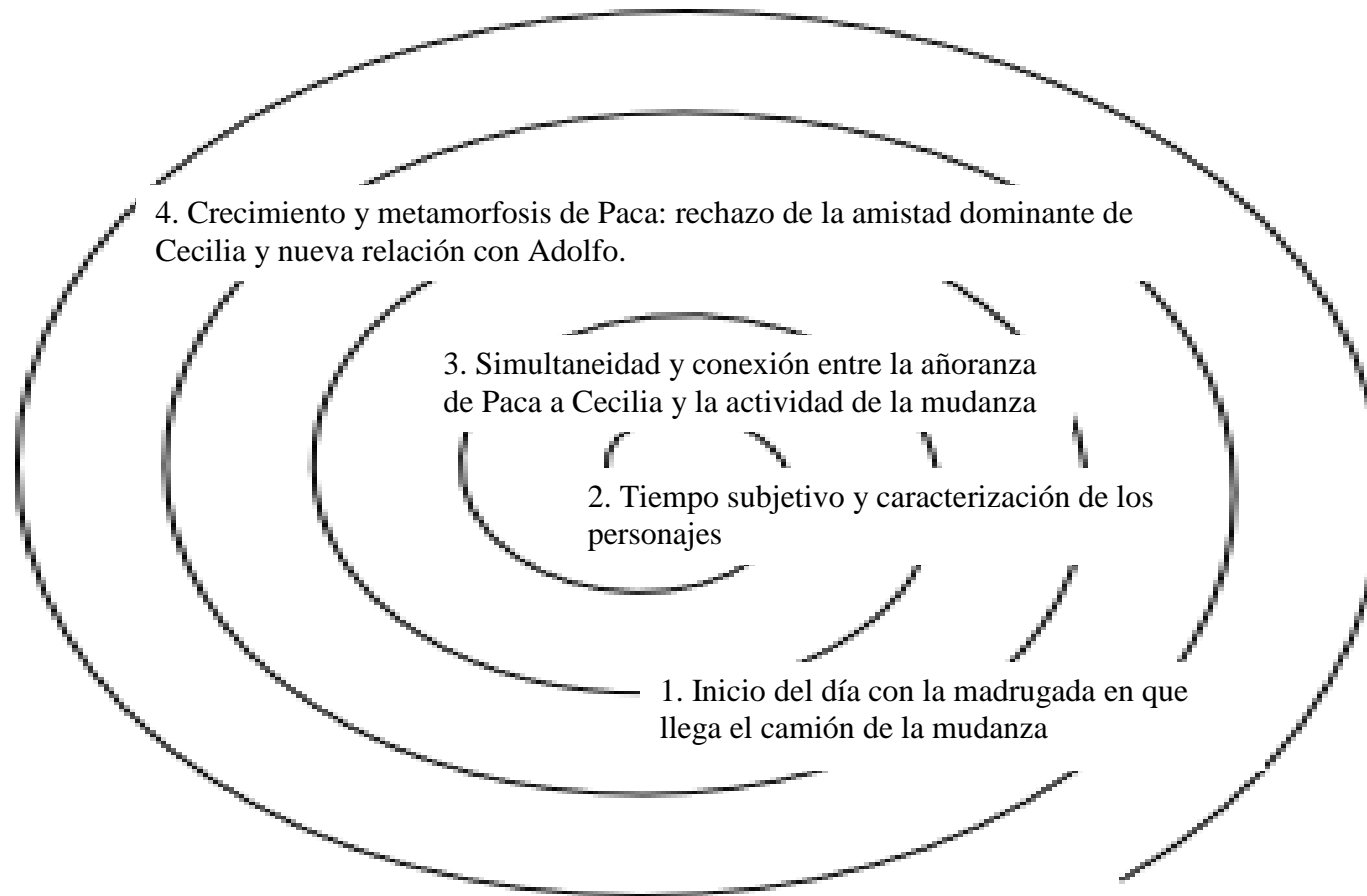
4. Decisión final: arrepentimiento y permanencia en casa

3. Vuelta a la tarde en casa ante el retrato de Marta y luego ante Marta en persona

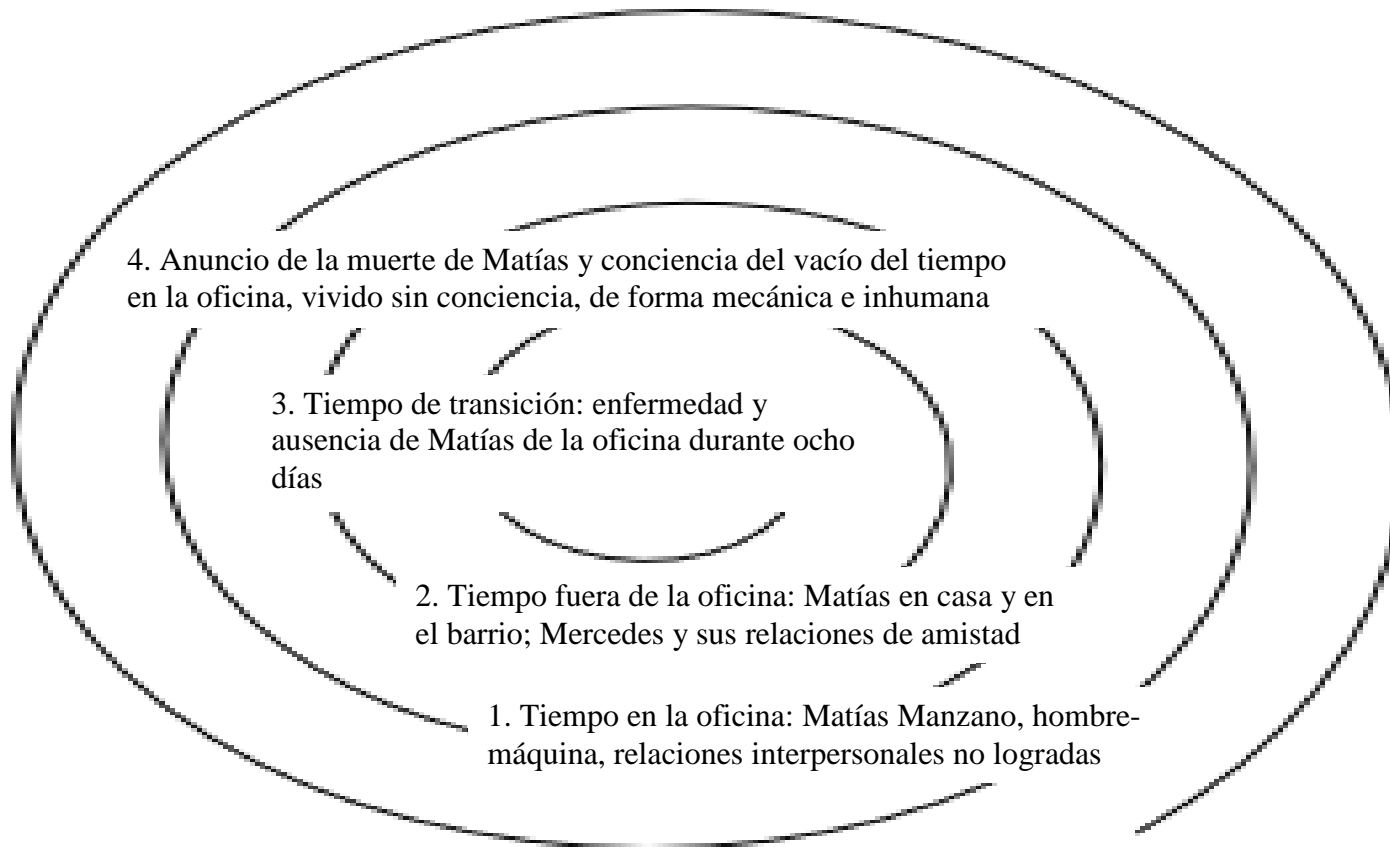
2. Relato del incidente de ayer en la oficina

1. El día del paro: Mañana – mediodía – tarde – noche

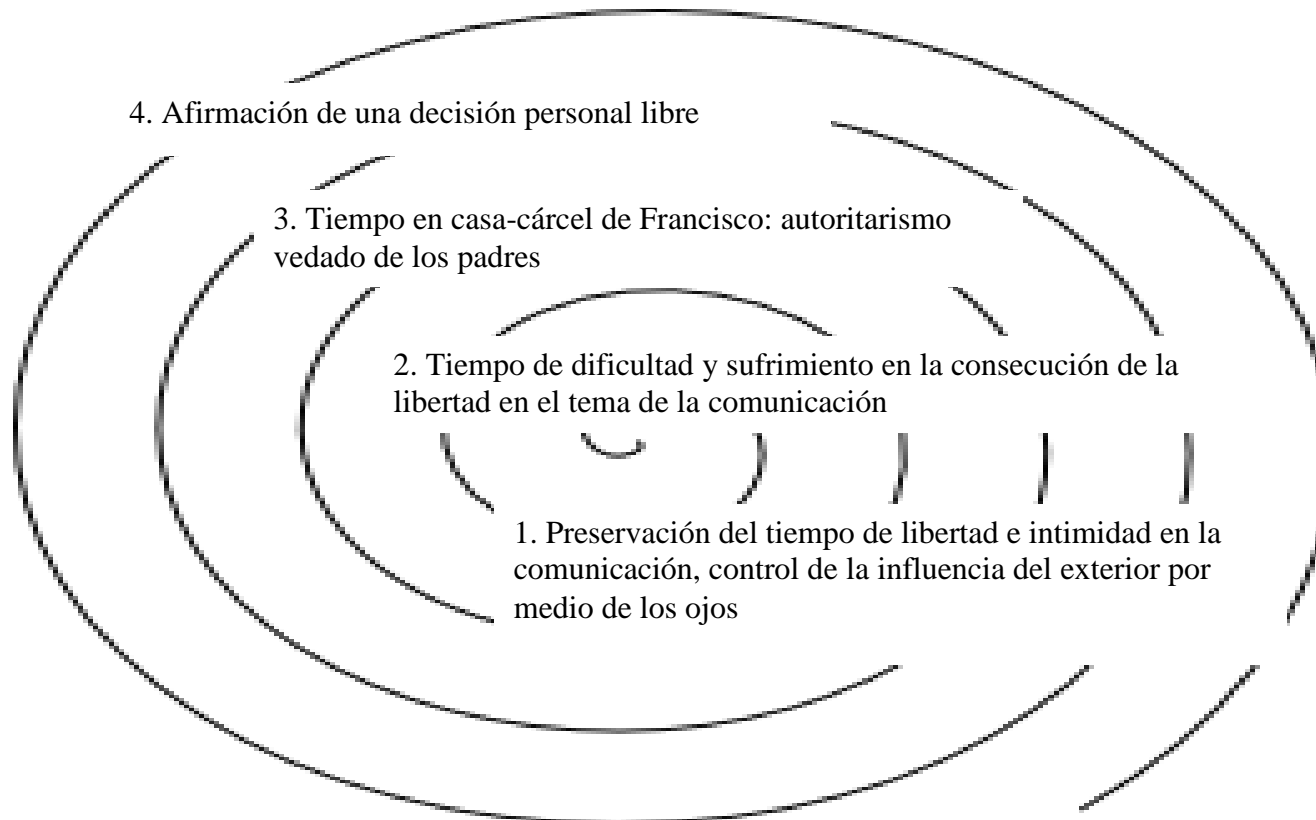
## “La chica de abajo”



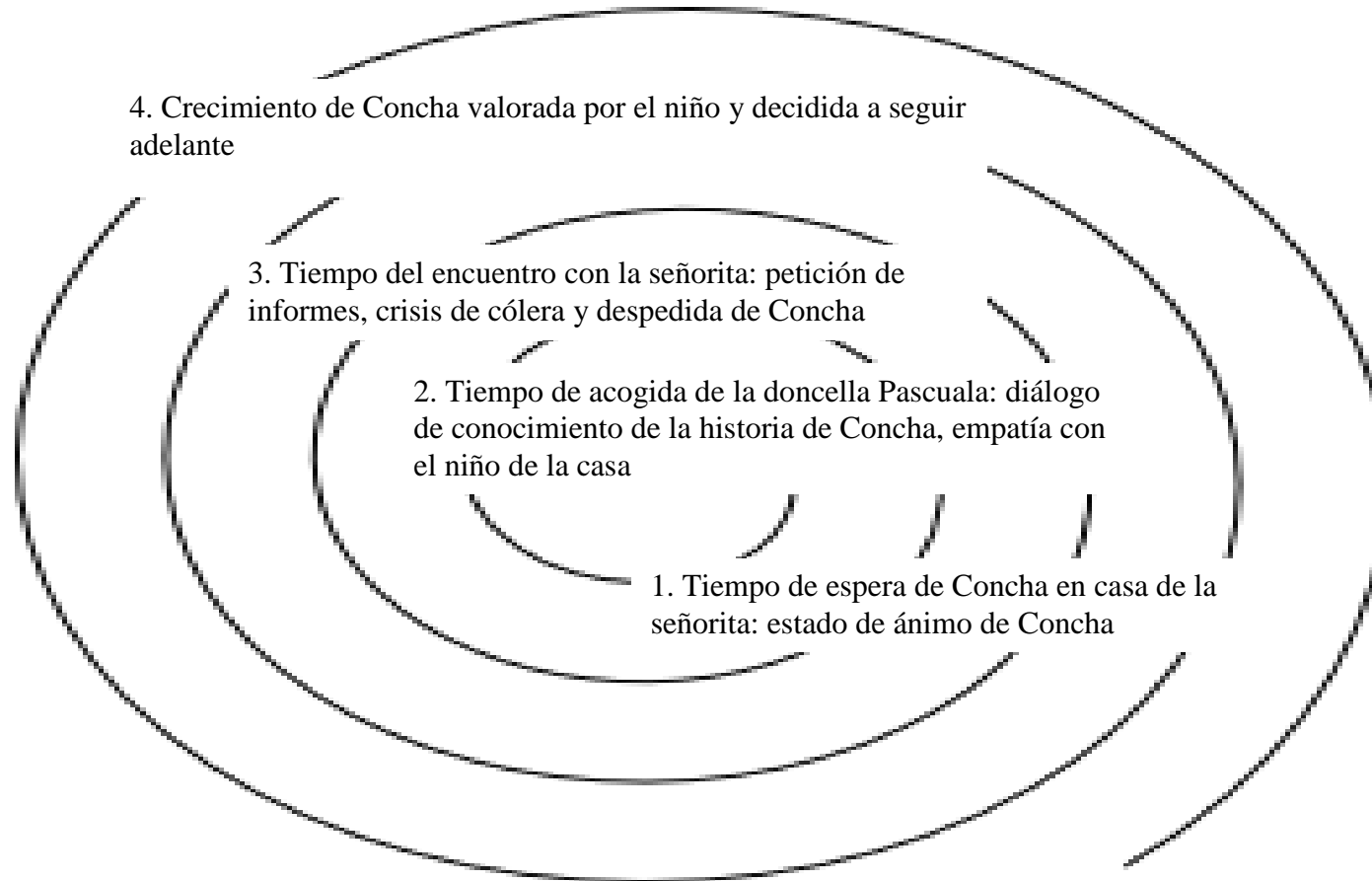
## “La oficina”



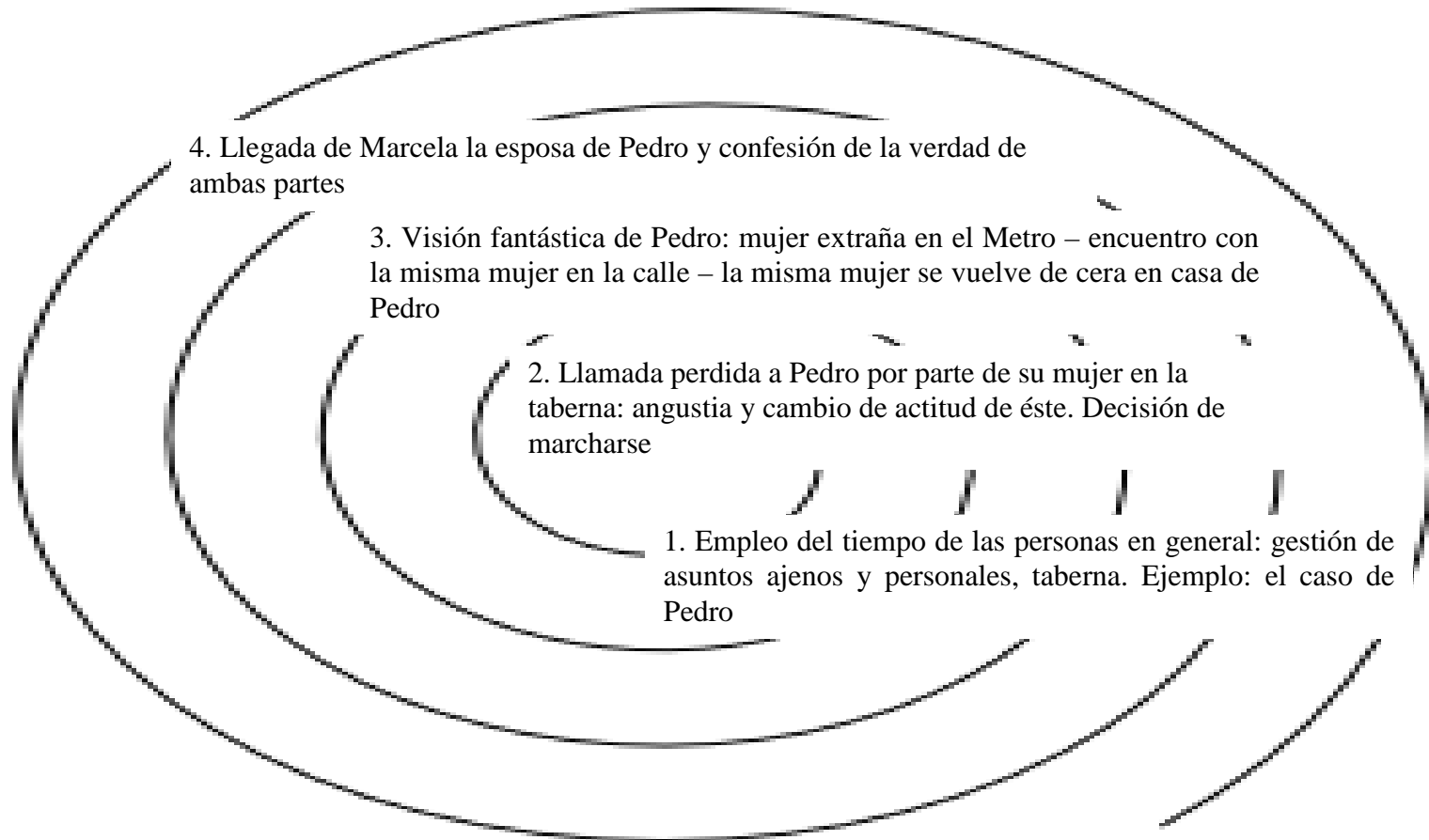
## “La trastienda de los ojos”



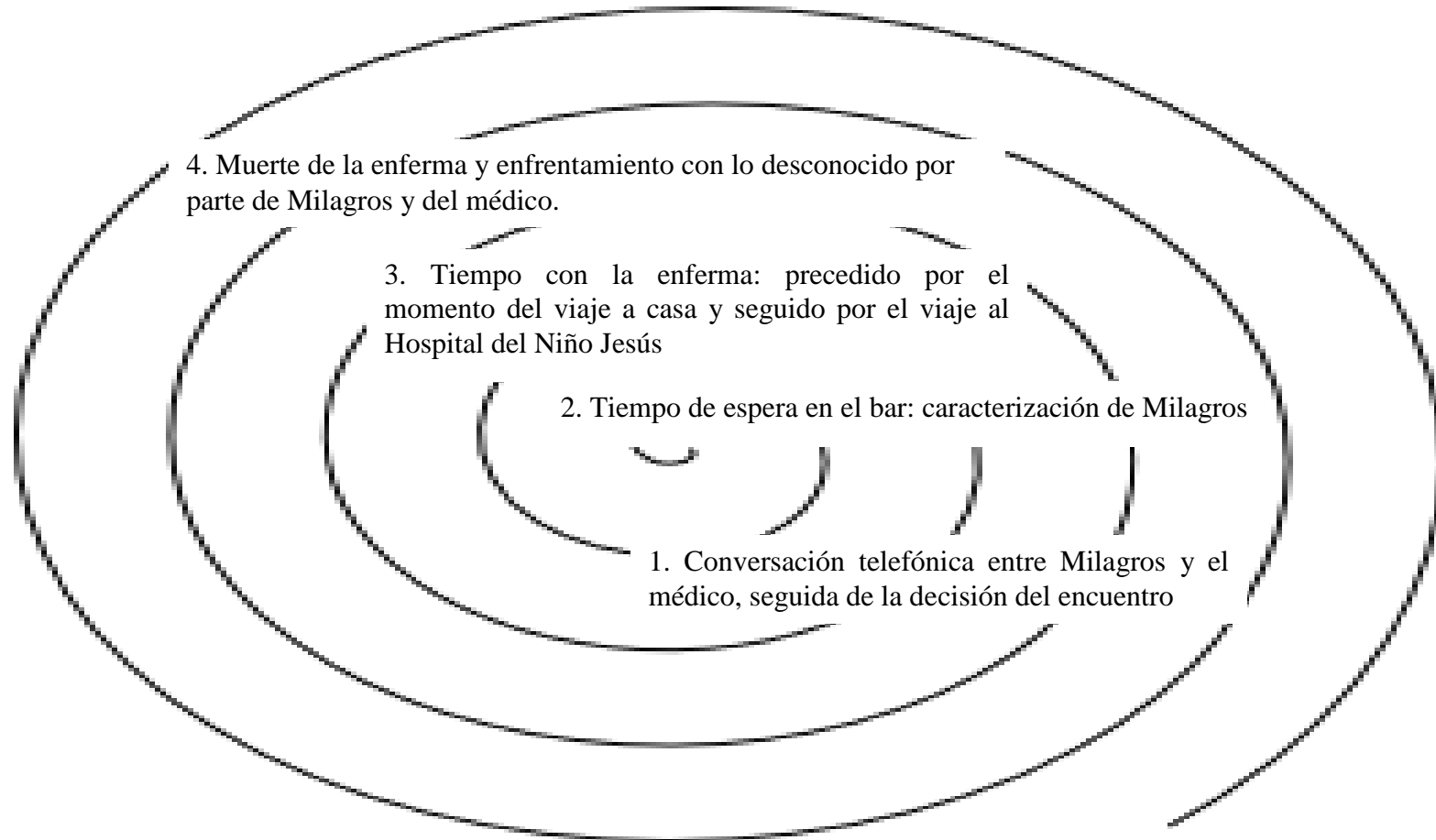
## “Los informes”



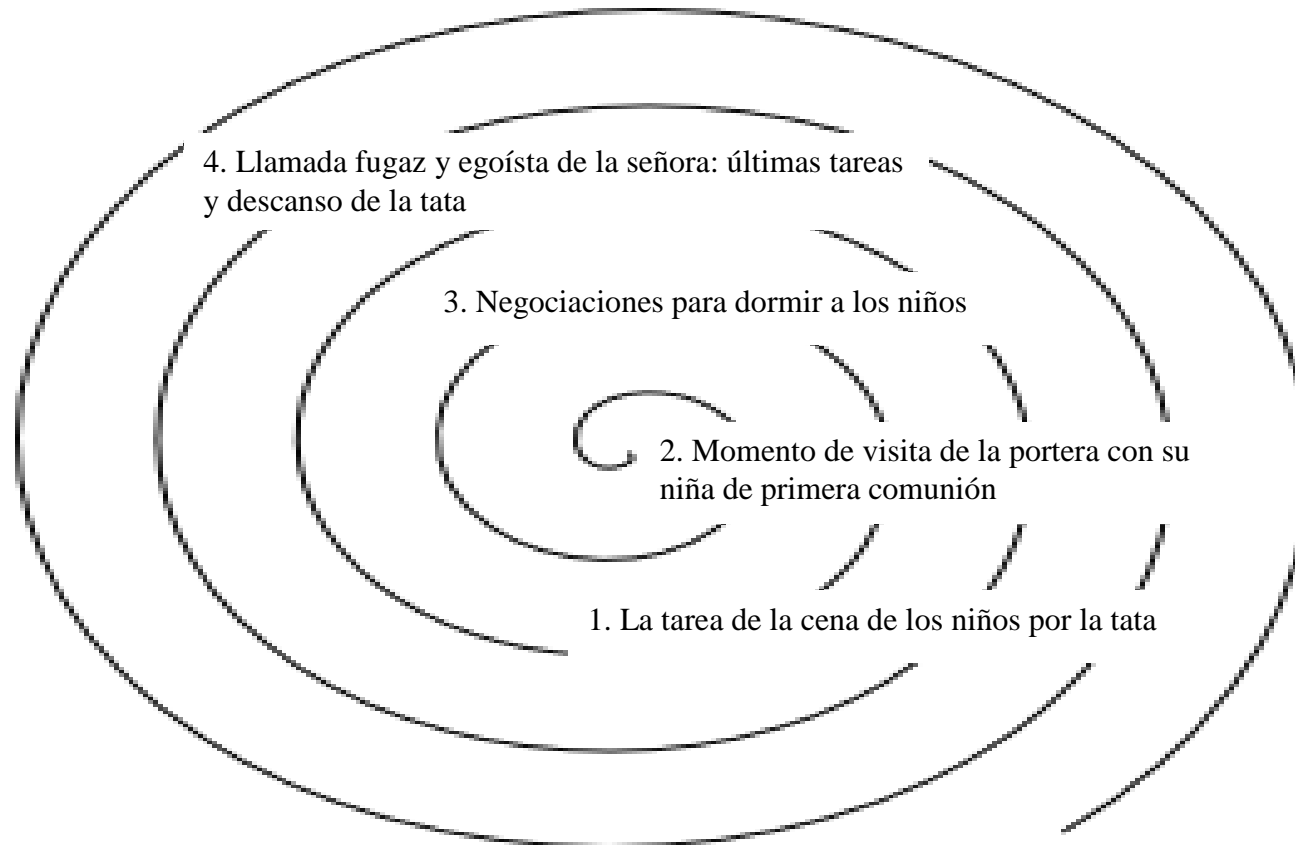
## “La mujer de cera”



## “La conciencia tranquila”



**“La tata”**



**“Lo que queda enterrado”**



**“Tendrá que volver”**

5. Final: Juan se entrega y complace en el delirio de la fiebre y asusta a las demás

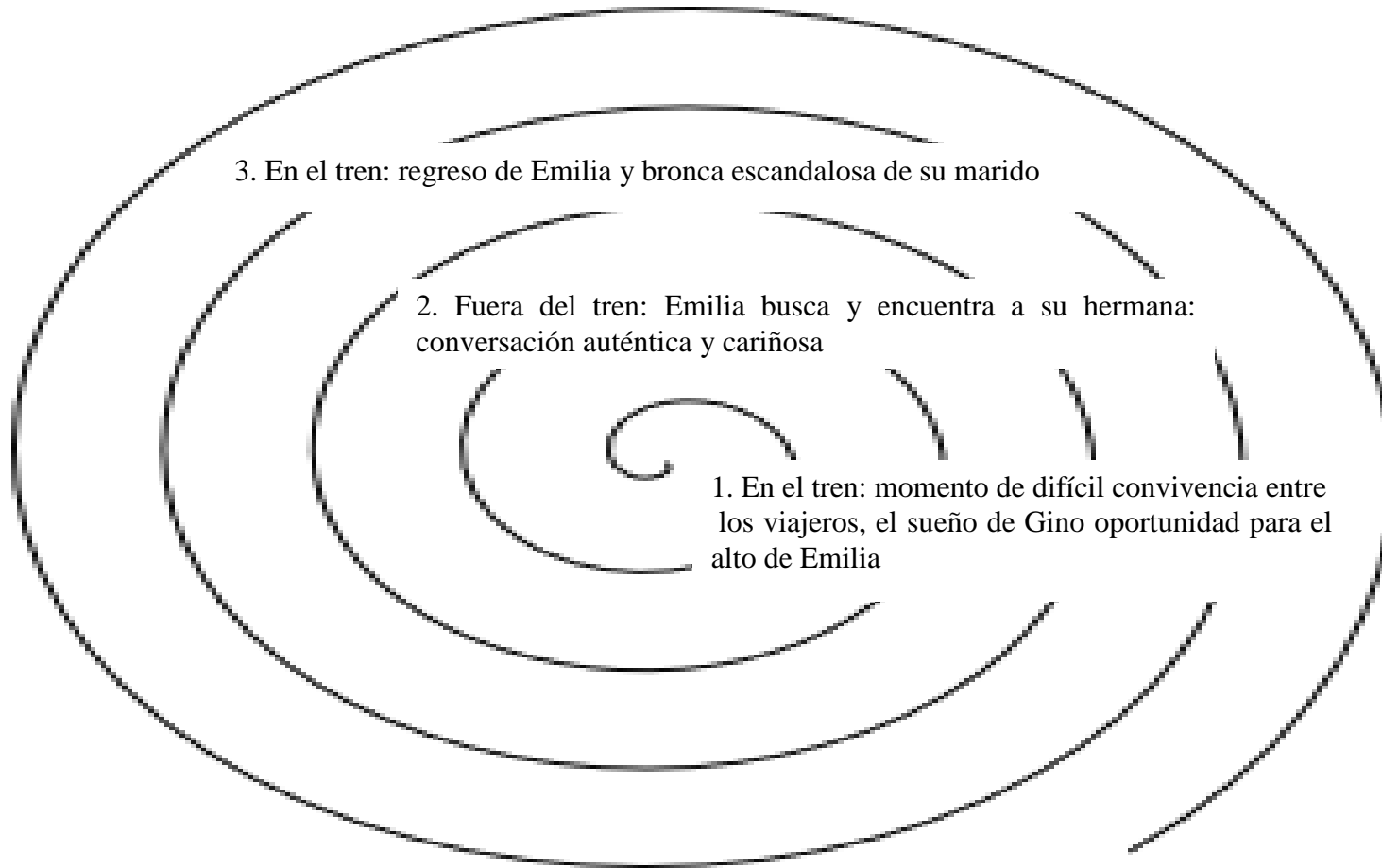
4. Diálogo entre las dos amigas sobre la salud y el incidente con el amigo-ladrón de Juan

3. Momento de diálogo de las dos amigas sobre el temperamento peculiar de Juan

2. Caracterización descriptiva de los personajes:  
Juan y su madre, la amiga de la madre

1. Inicio: diálogo entre la doncella y la señora sobre un aspecto del cuidado de Juan y un paréntesis sobre el apodo “Tiqui” dado a Juan

**“Un alto en el camino”**



#### IV. 2. 3. 2. Figuras estéticas de expresión del tiempo

El cuento “Un día de libertad está caracterizado por su narración en primera persona. El tiempo se sintetiza en una tarde, la del despido, un día entero de paro y una breve anticipación del día siguiente al final del cuento. La narración alterna entre la ulterioridad y la anterioridad. Es ulterior en los momentos en que se refiere a los hechos que han ocurrido “ayer” en la oficina y a todas las referencias a cualquier tiempo pasado. La narración es anterior cuando el personaje se imagina la reacción de su mujer al se enterarse de los hechos o cuando se imagina la solución a adoptar de cara al futuro.

El día del paro tiene una sucesión cronológica: empieza a las ocho de la mañana con el desayuno seguido de una primera serie de descripciones detalladas de la calle a esta hora, relativa a las cosas y a la naturaleza. Luego, se llega al mediodía en que la descripción abarca el comportamiento de las personas. A continuación, el narrador menciona el alto en la taberna de Luis “esta tarde” donde se alude a la guerra. Cuando el protagonista llega de noche a casa, una breve analepsis le permite recordar el tiempo de noviazgo, impreciso pero que abarca un tiempo importante. La inclusión del estilo directo en este momento permite la expresión directa de los personajes referidos y el acontecimiento resulta más realista. Finalmente, inconsciente del paso del tiempo, J. se informa con el reloj:

“Miro el reloj. Ya casi son las nueve. Después de llevar un rato sentado, se nota el calor. Voy a levantar las persianas. A estas horas ya entra un poco de fresco...”<sup>656</sup>

Es una prolepsis que nos introduce en la parte de la narración que se refiere al contexto del incidente en la oficina:

“Mañana también hará calor. Como ayer.  
Qué horrible calor el de ayer por la tarde...”<sup>657</sup>

Unas aliteraciones en “s” a veces líquida y sorda y, en “l”, consonante sonora corresponden a la mezcla de las sensaciones de los de la máquina de escribir en la

---

<sup>656</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 152.

<sup>657</sup> *Idem*, pág. 153.

oficina y los ruidos provenientes de los recuerdos de las excursiones al río de la infancia:

“Me sonaban por dentro de las sienes las teclas de la máquina, a patadas, arrancándome gotas de sudor, y rasgando esforzadamente, desesperadamente, este telón compacto y uniforme, se abrían pasos otros ruidos, otras sensaciones. El agua fresca movediza del río, amasada de sol y sombra. Con sombras largas de álamos largos... Y nosotros nadando, abriendo el agua, «plas-plas..., plas-plas...».”<sup>658</sup>

Asimismo, muchas frases interrogativas en esta secuencia ayudan al personaje a recordar esta temporada en el río tan importante en la historia del cuento y tan confuso en la mente de J. que llegó a preguntarse si no estuviera en un momento de trastorno mental y de incoherencia en sí mismo que desembocaría en una escena de locura o de borrachera en la oficina. Aun en casa, la personificación del retrato de la mujer le permite dirigirse a ella como si fuera en vivo a través de un discurso muy sincero y cuerdo y una perspectiva futura que les permitiría seguir viviendo:

“El retrato se cansa de escucharme.”<sup>659</sup>

El encuentro de Marta con J. semejante a una escena de teatro se desarrolla en un diálogo en que las palabras de ella son frases cortas, a veces una sola palabra que la identifica de brutal y decidida. El diálogo incluye pausas narrativas que contienen comentarios y explicaciones de las actitudes de cada uno. El léxico empleado resalta muchas veces, la superioridad de Marta en esta conversación. Una dominación que se puede ilustrar con esta frase que se refieren a la altura: “busca algo en unos estantes que hay sobre mi cabeza.”

A lo largo del cuento “La chica de abajo” llama la atención la fuerte presencia de una narradora omnisciente que penetra en la mente de los personajes y transmite sus pensamientos. Pero antes de referirse a los personajes en concreto, el cuento arranca con una descripción muy detallada y realista de la calle al amanecer, parecida a un cuadro de

---

<sup>658</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 153.

<sup>659</sup> *Idem*, pág. 160.

pintura. El tiempo escapa en principio al control del narrador. No lo puede administrar exactamente y siente la duda y la inseguridad:

“Había pasado tal vez una hora...luego todo había sido tan rápido...quizás ni siquiera había pasado hora y media.”<sup>660</sup>

En realidad, el relato necesitaría objetivamente más tiempo de reloj que del que expresa el cuento. El personaje que narra está afectado por los acontecimientos y su sorpresa hace que todo le parezca acelerado. Todo el cuento se desarrolla en una noche de insomnio: la noche en que se marcha Cecilia, su amiga Paca no puede cerrar los ojos y nos cuenta la intimidad que las une. Es la noche del lunes al martes, principio de semana y, el recuerdo abarca un período aludido de un año al menos dado a que se alude a casi todas las estaciones. Se pasa del invierno a la primavera, cambio que se realiza en sintonía con la salud de Paca que se cura de su enfermedad durante esta última estación.

Además de las abundantes descripciones, en el texto encontramos metáforas y comparaciones hiperbólicas y la personificación en la mente de Paca de todos los objetos que salen de la casa de Cecilia como si fueran realmente animados y vivos. Son recursos al servicio de la fantasía del personaje. Damos unos ejemplos:

- Comparación y metáfora: “Cara muy pálida como de leche cuajada”, “Una casa que era todo un país.”
- Personificación: “Obligar a los muebles a bajar”, “El sofá verde bajaba solemne como si cerrara la marcha de una procesión.”

La aceleración de la narración al final del cuento corresponde con la rapidez del cambio de Paca después de la lectura de la carta de Cecilia. En un espacio de dos minutos se enfada, llora y destruye todos los recuerdos relacionados con Cecilia. Sin embargo, las palabras que narran la ruptura expresan insistencia y repetición del final de la relación y de una nueva vida que se inicia con Adolfo.

Los recursos estéticos en el cuento “La oficina” son en gran parte la frecuencia de los adverbios de tiempo que llamamos hiperbólicos como: “siempre” y “nunca”. También contamos con un tiempo impreciso reflejado en expresiones como “una

---

<sup>660</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 126.

temporada”, “habitualmente”, “cuando”, “todavía”, “un momento”, “unos días”... Por otra parte, se destaca lo repetitivo del tiempo: “día tras día”, “año tras años”. No se nota casi un cambio en el paso del tiempo pues, todos los días parecen iguales. No hay variación, ni avance, ni retroceso, hasta bien avanzada la narración y leemos la frase siguiente:

“A la amiga de Mercedes le salió un novio linotipista y se casaron a finales de verano.”<sup>661</sup>

A este acontecimiento le sucede la muerte de Matías en el otoño. Observamos que el buen tiempo del verano se corresponde con un hecho feliz. En otoño en cambio, la caída de las hojas está en armonía con la muerte del personaje. La dificultad de medir el paso del tiempo es patente porque: “en la oficina el tiempo pasa rápido, lento, no se sabe.” Es difícil evaluarlo, pues el tiempo pasa simplemente. Esta dificultad de control del tiempo acentúa la sorpresa del anuncio de la muerte de Matías. No obstante, llevaba tiempo decayendo sin que se dieran cuenta en la oficina. Ante este acontecimiento sorprendente, por medio de una larga analepsis, Mercedes regresa al pasado, hacia los años en que vivía Matías, en la oficina delante de ella. Se escapa en su imaginación como hacía el difunto, a veces para escapar del barullo de la oficina, porque siempre había prisa:

“El jefe nos ha metido prisa, ¿no puede haber un día distinto?”<sup>662</sup>

La falta de consideración de las personas, entre ellas los trabajadores y los clientes, está expresado por imágenes para evitar referirse a las personas directamente. Por ejemplo, para evocar a la persona de Matías Manzano, la narradora prefiere usar una metonimia en la que el nombre sustituye a la persona:

“Se había acostumbrado sobre todo, a sentir que a su nombre se le iban desgastando las esquinas como a un viejo canto rodado.”<sup>663</sup>

---

<sup>661</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 114.

<sup>662</sup> *Idem*, pág. 120.

<sup>663</sup> *Idem*, pág. 103.

La falta de autenticidad del jefe de la oficina en sus relaciones interpersonales y su afán de dar más importancia al trabajo que a las personas se describe no sólo por las diferencias en la recepción de los clientes pobres y ricos, sino también por la expresión exterior falsa:

“El señor Tortosa hablaba en letras mayúsculas, las mismas para cada vez, pero barajadas de distinta manera, como en los titulares de los periódicos... Cuando se quedaba solo, el señor Tortosa inflaba, encorsetaba, adiestraba su ejército de letras mayúsculas, se organizaba con ellas, ensayaba ataques y contraataques. Mientras fingía escuchar a otro que le estaba hablando, perfeccionaba los palotes de sus letras mayúsculas, pendiente de que al soltarlas no se le fueran a salir de la fila.”<sup>664</sup>

Es como si el jefe contagiara esta indiferencia a todo el personal de la oficina y los notamos a lo largo de la narración. Sólo después de ocho días se enteran por separado del fallecimiento de un colega de trabajo, el que veían cada día.

En “La trastienda de los ojos” el cuento empieza omitiendo un largo período en que el protagonista vive en la ignorancia de las cosas hasta que finalmente, se le ilumina de repente la mente y encuentra la solución en los ojos. Desde aquel momento, se empieza un proceso bastante lento de lucidez, de recuerdos y de participación más activa en su propia vida. Después de esta información del indicio, sigue una forma dialogada en que sólo se transmiten las palabras de un interlocutor mientras el otro queda silenciado. En la estructura de la conversación, la narradora habla de preámbulos y de pausas como en un acto de teatro.

La imagen más importante del cuento es la metáfora de los ojos que sustituyen por un lado, a la persona entera y, por otro, representan a la vez el almacén y el tesoro en él guardado. Un aspecto de la justificación del título es sin duda esta trastienda que conserva todo lo el tesoro del personaje:

“Sus ojos que era todo lo que tenía, que valían por todo lo que podía haber pensado y echado de menos, se los daría a Margarita. Quería irse con ella

---

<sup>664</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 104.

a una ciudad desconocida. Depositar en la mirada de Margarita la suya inestable y desarraigada. Solamente los ojos le abren a uno la puerta, le ventilan y le transforman la casa.”<sup>665</sup>

En “Los informes” el tiempo es impreciso. Sabemos que Concha llega por la mañana a casa de la señora y hasta las doce no puede encontrarla. Aguanta hasta este momento pero luego empieza a impacientarse y a preocuparse. Entre las doce y las doce y cuarto la narradora nos cuenta tres historias: la primera relata cómo deja Concha la maleta en la frutería, la segunda describe la decoración del salón de la señora, la llegada del vendedor de mariscos y su largo entretenimiento con la doncella y finalmente, el diálogo de Concha con el hijo de cinco años de la señora. Todo en un espacio temporal de quince minutos. El reduccionismo temporal está muy marcado en este cuento. A las doce y quince minutos la señora de la casa la recibe en último término. Este encuentro se caracteriza por un momento de silencio largo y muy pesado, casi agresivo, observado por la señora delante de Concha. La pregunta que rompe este silencio es la que se refiere a la cocina:

“Concha siente un alivio enorme al oír hablar a la señorita. Si se queda callada un rato más, no lo hubiera podido soportar.”<sup>666</sup>

La entrevista dura un cuarto de hora, según el texto. En este tiempo, la señorita saca todos los informes necesarios directamente de la chica primero y luego, de sus últimos contratantes. En este intervalo de tiempo también se entretiene Concha con el niño de la señora y, para acabar, se opera la despedida. Son las doce y media. Como hemos visto, la narradora está pendiente del reloj y recuerda la hora a cada momento, lo que puede ser signo de impaciencia y de nerviosismo por parte de la que espera pero también una técnica propia del cuento literario que suele usar el tiempo apretándolo al máximo. Hay mucha materia en un tiempo muy reducido. De este reduccionismo temporal en Carmen Martín Gaité, habla José Jurado Morales en los siguientes términos:

---

<sup>665</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 173.

<sup>666</sup> *Idem*, pág. 93.

“El tratamiento narrativo del tiempo es bastante similar en casi todos los cuentos. A excepción de “Las ataduras”, todos ellos se caracterizan por cubrir un intervalo temporal pequeño, algo por otro lado muy típico del cuento literario del S. XX y, en concreto del de los años cincuenta, sesenta. Desde el reduccionismo y la linealidad el narrador salta al pasado y reproduce momentos pretéritos gracias a evocaciones y retrospectivas.”<sup>667</sup>

En “La mujer de cera” el tiempo de la espera es desde el principio del cuento muy representativo. No hay prisas casi para nada ni siquiera para cobrar el dinero para vivir. Los personajes andan en la vida con mucha tranquilidad, sin aparentes preocupaciones mayores. Esperar, ir y volver otro día, se hacen sin agobio:

“Esperar es tan habitual en mis amigos, que han llegado a ser maestros en esta ocupación tan monótona y amarga para muchos.”<sup>668</sup>

El tiempo de espera se puede alargar hasta un año sin cobrar y sin embargo la vida continúa. A este comportamiento se añade el interminable tiempo pasado en la taberna con los amigos, unos doce entregados a la bebida y al juego. Los nexos que aparecen más frecuentemente son los adverbios: “siempre”, “después”, “nunca”, “ahora”, “pronto”, “luego”, junto con las expresiones de aproximación temporal como: “desde las seis en adelante”, “me parece demasiado pronto”, “apenas me acuerdo”, “después de casi un año”, “un ratito, etc.”, que hacen cada vez más impreciso la evaluación del tiempo.

El narrador protagonista en este cuento no sólo penetra la mente de los personajes, sino que también los juzga a su gusto, a través de una narración reflexiva e interpretativa. El tiempo reflexivo existe en los personajes y cobra una gran importancia en Pedro sobre todo. Su silencio está lleno de palabras y, por medio de analepsis y prolepsis nos vamos enterando de su pasado, cuando el aborto, la riña de anoche y también, de su futuro, de cómo iba a comportarse delante de su mujer. El narrador aprovecha los silencios para introducir descripciones esenciales en la acción, como las del tren en torno a la mujer misteriosa. Su omnisciencia es evidente:

---

<sup>667</sup> Jurado Morales, José, *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001, pág.197.

<sup>668</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 376.

“Había sido sólo un instante, pero ya no pude volver a alzar la cabeza para mirarla; estaba paralizado. Dentro del mantón de aquella mujer había visto un niño de pecho muerto a cuchilladas.”<sup>669</sup>

A raíz de este descubrimiento tenemos la sensación psicológica de un tiempo más largo en que se transmite las intenciones de la mujer: “lo pensará tirar al río”; las descripciones del camino de casa, hasta el portal bajo la lluvia y, una indicación directa del tiempo cronológico: “Son más de las ocho”. La estancia de Pedro a casa en este momento está poblada de dudas y confusiones sobre la visión que acaba de tener y se expresa bajo la forma de repeticiones e imprecisiones que duran toda la noche hasta la madrugada cuando llega su esposa. El final del cuento se acelera con adverbios como “ahora”, “de pronto” cuando llega Marcela a toda marcha.

En “La conciencia tranquila” en el intervalo de las dos horas en que aproximadamente se narra la historia podemos decir que hay una gran compilación de elementos. La narración parece detener el tiempo para que quepa en un corto espacio, la mayor información. La narradora procura transmitir un máximo de información ante la inminencia de la muerte de la niña. El reloj que se mira reiteradamente, los tiempos de espera, de silencios, sin prisas, etc., ritman la narración.

Estas dos horas están divididas de forma cronológica aunque con referencias a veces precisas y otras veces imprecisas: “Eran las ocho menos diez” cuando el médico, después de la llamada que inicia el cuento decide acudir a casa de la enferma; Se observa una pausa en que se cuentan las suposiciones y comentarios de los del bar que escucharon la conversación telefónica. El tiempo de espera en el bar es de veinte minutos. Sabemos que es el mes de septiembre por las lluvias y, el paso del tiempo ya no es del reloj sino del grado de oscuridad: “ya estaba bastante oscuro”, “era casi de noche”, “ya era la noche cerrada”, y al final del cuento “eran casi las diez.”

La hora de la cena es el momento del cuento “La tata”. Se anuncia al empezar, – la cena de los niños – y al terminar –, la cena de la tata –. Entre las dos cenas en que no se precisan las horas se cuentan varios asuntos: la dificultad que tiene la tata y el tiempo

---

<sup>669</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 385.

bastante importante que lleva dando de cenar a los niños hasta “mucho más de las nueve” y la llegada de la portera por la que nos enteramos de que los señores han salido hace una hora aproximadamente. La conversación con la portera da lugar a una larga analepsis hacia “esta mañana” en que la tata recibió una riña por el asunto de un hombre muerto que encontró con el niño en la calle y, en que se entretuvieron bastante tiempo. Al marcharse la portera, la tata vuelve con los niños:

“Eran más de las diez cuando las pudo meter en la cama.”<sup>670</sup>

En “Lo que queda enterrado” el tiempo del cuento alterna entre pasado, presente y futuro. Podemos decir que estamos en una especie de síntesis de la vida de una pareja que intenta empezar de nuevo una vida más significativa. Quieren pasar de lo de siempre a la preparación inmediata de la vida de mañana. Las fantasías de María ocupan el tiempo más importante: pasa de un sueño real o físico – el sueño de la siesta –, a un sueño consciente, voluntario y despierto, que consiste en reconstruir y hacer presente el contenido del sueño de la siesta para revivirlo:

“Recobrar la compañía de mi amigo, camino de aquel banco que escapaba.”<sup>671</sup>

Un salto rápido del invierno al verano abre el cuento. El invierno se enuncia por una analepsis que recuerda la muerte de la niña, acontecimiento importante al que se referirá a lo largo del cuento junto con la llegada del verano inmediato con sus calores que serán el motivo de las riñas continuas en la pareja. Se nota aquí el protagonismo del tiempo. Casi toda la narración es ulterior, pues encierra lo de “aquel verano.” Como en otros, este cuento también tiene muchas imprecisiones temporales pero, lo específico es el relato del sueño a la hora de la siesta. El sueño abarca la vida soñada, pasada y deseada de María. El despertar del sueño a las nueve coincide con la llegada de Lorenzo el esposo. La incomunicación en la pareja hace que la ruptura para el encuentro sea breve y que enseguida María le cuenta el sueño. El tiempo pasa y, a las dos de la madrugada se acuesta María para levantarse alrededor de las ocho y marcharse a la aventura. Sabemos que es un domingo, día sin trabajo para el marido y sin embargo, cada uno está a un lugar diferente. María sigue soñando a lo largo del domingo y llega

---

<sup>670</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 326.

<sup>671</sup> *Idem*, pág. 344.

casi a las once de la noche en su barrio. El reencuentro en este momento con Lorenzo es fuente de pelea, de lágrimas, de evocación de la niña muerta y de la criatura que está en camino.

La narración en “Tendrá que volver” incluye un largo paréntesis explicativo del contexto de la historia. Juan está en situación de disgusto con sus padres y con la gente más cercana. Emplea su tiempo en escaparse en fantasías. El ritmo es lento hasta la última parte donde se aceleran los acontecimientos que llevan a Juan a su viaje imaginario.

El tiempo varía mucho en este cuento. Una analepsis evoca aquel invierno en que por primera vez Juan cogió el tranvía con la cocinera. Fue un acontecimiento que le marcará toda la vida. En el momento presente contempla el tranvía de “esta tarde” y simultáneamente, a los niños de la calle. Era el mes de noviembre.

El diálogo entre la madre de Juan y su amiga está repleto de un cierto lenguaje coloquial manifestado sobre todo en las rupturas dentro de la conversación para referirse por parte de la narradora o de ellas mismas a los gestos que van haciendo: “Y adelanta el cuerpo hacia la mesita para coger un pedazo de pastel de manzana”, “ya basta, gracias, no me partas más... Claro, desde luego...”, “No, espera, ya no hay; que nos traigan más té. Llama a ese timbre tú que estás más cerca si haces el favor.” Es como una forma representativa de una escena dialogada, teatral y realista.

Una gran metáfora se encuentra en el centro del cuento en los términos de: “la fiebre es un caballo blanco” y, para Juan es el momento de mayor felicidad poder en el delirio de la fiebre, vivir en otro mundo fantástico. El cuento termina con esta sensación expresada con frases muy cortas.

En “Un alto en el camino” el momento del inicio del viaje no se menciona pero los minutos son bien aprovechados. Vemos en efecto, la cantidad de cosas que hace Emilia en los cinco minutos antes de llegar a Marsella, en los quince minutos que dispone para salir del tren, ir bastante lejos de la estación - atraviesa cuatro andenes -, encontrar a su hermana, tomar café con ella y volver a coger el tren sin perderlo. Es un tiempo muy apretado. Todo se acelera pero en el contenido de este tiempo corto encontramos la máxima información sobre los personajes: Emilia, su marido Gino y Patri, su hermana. Emilia quiere poder detener el tiempo del reloj pero le resulta

imposible. Tendrá que ir a más velocidad para poder subir al tren: “Corría lo más deprisa, iba contando los minutos.”

#### **IV. 2. 4. Representación simbólico-temporal de los proyectos de vida**

##### **IV. 2. 4. 1. Los símbolos del tiempo y su significación en los cuentos**

Los regímenes diurnos y nocturnos de Gilbert Durant que hemos evocado anteriormente y representado bajo la forma de símbolos positivos y negativos, vuelven a aparecer en los cuentos de Carmen Martín Gaité. Antes de entrar en el análisis, recurrimos a la tesis doctoral de Paloma Zancajo Sastre donde la autora aplica a la obra estudiada este sistema temporal. Su investigación que no contempla específicamente los cuentos nos aclara, sin embargo, sobre la única línea temporal que atraviesa la obra total de Carmen Martín Gaité:

“En el caso de Carmen Martín Gaité la estructuración dinámica de conquista propia del régimen diurno se ve sustituida por la de la luz y la certeza (luminosidad y discernimiento), así como el espejo, y los esquemas más habituales son los de la expansión y la salida. El encuentro de los protagonistas con el símbolo de la *alteridad* les reporta gozo vital, paz y les permite lanzarse a nuevos proyectos de vida, siempre hacia delante. Se trata de un ascenso en la plenitud vital, en la felicidad. El régimen nocturno o digestivo se caracteriza por ser indefinible, por la impenetrabilidad, los hechos misteriosos y la incertidumbre en torno a la culpabilidad. Le corresponde la estructura dinámica de repliegue en la que los personajes suelen permanecer pasivos, el tiempo es subjetivo y la fatalidad llena el texto con hechos inevitables (...) Observamos que los personajes no destacan por su huida del tiempo sino que, más bien, lo asumen y se enfrentan a él. Eso sí, el tiempo a veces está recogido simbólicamente en espacios cerrados, propios de este régimen, delimitados. El personaje va incluso hacia ellos, los busca físicamente, en sueños, en ensoñaciones, en la mezcla de ficción y realidad, en los recuerdos. También los

halla en su infancia que es, a su vez, el espacio más pequeño de la persona y el más rico y conflictivo.”<sup>672</sup>

Un símbolo del tiempo al que se refiere el cuento “Un día de libertad” es el reloj parado en las cinco y cuarto. El cuento en sí mismo tiene un sentido temporal. El reloj despertador parado puede representar al protagonista en paro laboral. El personaje sufre un tiempo de crisis puesto que no puede seguir su ritmo normal de prisas. Observa como una pausa en la acción para volver quizás, a empezar de nuevo. Lo tiene todo al revés y Marta, su esposa, según el simbolismo de su nombre<sup>673</sup> debería estar en casa, pero no se encuentra – precisamente en el momento en que él necesita hablar con ella –. Poseer el tiempo de la libertad es para el protagonista una riqueza:

“El tiempo es una brillante moneda. Estás, te tengo, deseo huir contigo.”<sup>674</sup>

Antes de estos instantes de libertad el personaje es como un preso porque el tiempo no le pertenece. Todos los símbolos de este cuento giran en torno a la doble faceta de lo negativo y positivo del asunto.

El aspecto negativo sería la visión de la despedida como un fracaso. El personaje se siente incómodo consigo mismo e interpreta como una agresión lo que forma parte de su vida de siempre. Considera por ejemplo que los ojos de Marta su esposa, le miran como moscas en asecho. Se subrayan algunos defectos en casa: el armario que cojea, las manchas y grieta, las goteras, ñicas, abolladuras, “la cara de los muebles, con un brillo amortiguado, fijo y enervante”, etc. Tienen connotaciones negativas el ferrocarril subterráneo oculto como el asunto que anda ocultando el personaje y, el deseo de la verdadera libertad ironizada porque J. está realmente preso. Observa con envidia las puertas que se abren ellas solas, las chimeneas, los pájaros que vuelan, las palomas, los aviones y la fuente pública, todos ellos no sujetos a ninguna obligación. El calor es como el protagonista de la escena de despedida. Al final, la muerte aparece como una amenaza y es inevitable por lo que el personaje propone luchar y aprovechar la vida antes que llegue la muerte.

---

<sup>672</sup> Zancajo Sastre, Paloma, *La construcción de lo imaginario en la obra en prosa de Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 2004, págs. 237-138.

<sup>673</sup> En la Sagrada Escritura Marta es la que se entrega a los quehaceres de la casa mientras su hermana María está en los pies de su Señor, escuchándole. Cf. Lc. 10, 38-42.

<sup>674</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 160.

El lado positivo del caso se halla en los símbolos del río con su agua fresca en medio del gran calor y en el paisaje de árboles y sombras. Este recuerdo está lleno de belleza:

“El sol nos ponía por dentro de los párpados dibujos de rojas chispas y estrellas enlazadas girando sobre un fondo negro, perla, de oro.”<sup>675</sup>

El tiempo como moneda brillante es el único aliado de J. en su mirada positiva sobre el asunto que acaba de pasar. Es la representación del tiempo como posibilidad de vida.

La historia de hadas incorporada en el cuento “La chica de abajo” viene a reforzar el lado fantástico y femenino del cuento. Las dos niñas amigas tienen mucha ilusión por la vida, muchos sueños y necesitan una fuerza sobrenatural que las ayude. El hada representa lo mágico positivo y aquí simboliza los poderes paranormales de la mente o las capacidades prodigiosas de la imaginación. El hada puede operar las más extraordinarias transformaciones y en un instante colma o decepciona los deseos más ambiciosos. Las niñas se comunican con las hadas convencidas de lo siguiente:

“Algunas veces, si se mira a una estrella se cae y es que el hada ha bajado a la tierra a ayudarnos.”<sup>676</sup>

Paca tiene su hada en la tierra: es su amiga Cecilia a la que quiere y admira. Las dos representan el amor vivido en su plenitud y, según la simbología, el amor es un niño, lo cual significa sin duda, la eterna juventud de todo amor profundo. El amor de las niñas es vivido con mucha intensidad pero no es eterno puesto que las dos sufrirán en un momento dado el dolor de la separación. Así lo expresa Paca cuando en su soledad se decía:

”A lo mejor habiéndose marchado Cecilia ya ni siquiera había hadas.”<sup>677</sup>

---

<sup>675</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 154.

<sup>676</sup> *Idem*, pág. 127.

<sup>677</sup> *Idem*, pág. 133.

La palabra tiene para ellas una importancia relevante. A Paca, lo único que le importa es encontrar tiempo y oportunidad para hablar con Cecilia:

“Aquella noche, tendría el don de hablar porque ha nacido el niño Jesús, y las dos se la pasarían la noche entera hablando en secreto cuando todos se hubieran acostado...No le importaría a ella tener que estar todo el año metida en la caja azul esperando la nochebuena.”<sup>678</sup>

La fuerza de la motivación supera aquí toda noción de tiempo cronológico largo o corto. Lo que se mira es el punto de llegada psicológico y no el camino por recorrer.

Para analizar algunos símbolos del cuento “La oficina” nos fijamos en el nombre del personaje Matías que es uno de los nombres bíblicos y significa “don de Yahve”. Matías Manzano es un don y un regalo para los demás. Lo mejor de su tiempo lo entrega a la oficina pero necesita algunos momentos de silencio para relajarse del barullo del trabajo y pensar en sí mismo.

Los colores a los que se refiere el cuento pueden ser una pista que nos ayude a destacar mejor las características de algunos personajes. Así pues, Matías atribuye a su jefe, el señor Tortosa, el color “azul cobalto” que se corresponde con su personalidad fría como el vacío. El azul es el color que desmaterializa. El señor Tortosa es como una máquina más en la oficina, a la vez tan cercana y tan inaccesible. A Mercedes, la mecanógrafa, por su habitual indiferencia se le atribuye el color “entre gris y pardo”. Es una señora triste, compuesta y melancólica. Así como el nombre de Matías es bíblico, Mercedes también es una advocación de la Virgen María como Señora de la Merced y de la misericordia. Por esta similitud podemos decir que los dos personajes parecen estar unidos en el tiempo por el destino aunque huyen de la posibilidad de juntarse y de comunicarse sus sentimientos.

Llama la atención la reiterada mención del cristal y de los ojos como símbolos de fragilidad en los personajes y casi de muerte porque inesperadamente pueden ser dañados. La muerte de Matías se sitúa en este ambiente de fragilidad, de noche, de luna turbia, de tristes y muertas chimeneas, etc.

---

<sup>678</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 134

El cuento “La trastienda de los ojos” es fundamentalmente simbólico. Se abre con una toma de conciencia de Francisco, el protagonista, sobre la importancia de los ojos. Él es intelectualmente limitado pero se despierta de su ignorancia al descubrir que todo consistía en gobernar bien lo que ven los ojos. En la simbología general, el ojo puede representar el órgano de la percepción sensible e intelectual. Podemos decir que Francisco pasa de las tinieblas de su ignorancia a la luz de la sabiduría. La narradora lo expresa de la manera siguiente:

“Hasta que un día descubrió que todo el misterio estaba en los ojos.”<sup>679</sup>

Francisco no llega a hacer la síntesis entre su pasado, su presente y su futuro y también tiene cierta dificultad para recordar lo que parece evidente para todos. Se evade en la contemplación de la luna, queriendo identificarse con ella. De hecho, podemos hacer un paralelismo entre él y la luna en cuanto que ésta está privada de luz propia por ser un reflejo del sol. Francisco no tiene muchas luces pero sus ojos son la fuente de su inteligencia. Tanto la luna como el protagonista viven en dependencia de lo que reflejan. Por otra parte, el nombre “Francisco” se caracteriza por su capacidad de observación. Puede ser un idealista utópico, como cuando el texto afirma que:

“Sentía que volver a lo suyo era lo mismo que soltarse de unas manos empeñadas y sucesivas que le arrastraban a dar vueltas debajo de una luz fastidiosa, quebrada, intermitente, ante una batería de candilejas que amenazase a cada instante con enfocar sus ojos de nuevo. Era soltarse de aquellas manos y llegar otra vez a la puerta de la casa de uno, y empujarla, y ponerse a recoger sosegadamente lo que había quedado por el medio, y no oír ningún ruido.”<sup>680</sup>

En el cuento titulado “Los informes” el simbolismo del tren está en estrecha relación con el ser de Concha cuando observamos en la descripción que:

“Las ruedas del tren marcan el tiempo en lo oscuro. El ruido de los hierros se transfiere a la cabeza de Concha, formando dentro de ella dos paredes

---

<sup>679</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 177.

<sup>680</sup> *Idem*, pág. 170.

altísimas, entre las cuales se encajona y se estrecha todo lo que desea, lo que sufre y recuerda.”<sup>681</sup>

El hierro que se toma corrientemente como símbolo de robustez, de dureza, de obstinación, de rigor excesivo o de inflexibilidad se hace pared en su cabeza. Es a la vez un simbolismo de protección y de defensa. Difícil será derrumbar esta pared de la cabeza de Concha para sacar de ella “todo lo que desea, lo que sufre y recuerda.” El ritmo y funcionamiento del tren se asemejan al ritmo de la vida del personaje:

“El funcionamiento del tren minuciosamente dirigido exige una precisión de mecanismos de relojería. Pone al servicio del público una organización puntual que no puede marchar impecablemente más que en un orden y en una jerarquía inflexible que ignora el sentimiento.”<sup>682</sup>

Concha baja del tren físico y entra en otro simbólico, el de la vida. Un tren que avanza a duras penas encarcelado y vacío de esperanza. Concha lleva el hierro en la espalda como adorno y, en la cabeza, dos paredes altísimas, obstáculos en su camino. Se produce un largo momento psicológico en la casa de la señora donde piensa encontrar trabajo. No se la autoriza tener prisa, debe esperar. En su camino apenas encuentra atención. Es importante señalar que en la casa de la señora donde se encuentra Concha, viven cuatro personas. Dentro del simbolismo de los números el número cuatro sería el representante de la cruz en su sentido de plenitud y de universalidad. Además, el cuatro puede ser un símbolo totalizador, de poder sobre todos y sobre todo. En este sentido, el futuro de la vida laboral y la subsistencia de Concha dependen de esta casa situada en el número treinta y dos de la calle. Este último número en sí no tiene significación propia pero, sumándolo con el cuatro, tenemos un treinta y seis, que es “el número de la solidaridad cósmica, del encuentro de los elementos y de las evoluciones cíclicas.”<sup>683</sup> En definitiva, existe una fuerte relación entre estos símbolos y la vida que está en el centro de la narración. Concha, la doncella y la señora deben de tener aproximadamente, entre treinta y dos y treinta y seis años, respectivamente.

---

<sup>681</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 85.

<sup>682</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, op.cit., pág. 1013.

<sup>683</sup> *Idem*, pág. 1012.

Se puede notar que muchos personajes del cuento son mujeres. Quizá no sea mera casualidad que en la frutería Concha compre de preferencia una naranja, por la forma redonda que parece ser propia de la mujer y, las pepitas, signo de fecundidad. Lo que realmente busca Concha es hacer que su vida sea más fecunda ya que su madre está enterrada como una semilla y ella se queda sola en el mundo con la esperanza de una nueva fecundidad. La narradora insiste mucho en esta soledad.

El niño de la casa, con sus cinco años, encarna en su relación con Concha, el símbolo de la unión, de la armonía y del equilibrio:

“Concha está muy nerviosa, le gustaría coger la cabeza de este niño y apretarle fuertemente contra su regazo para no sentirse tan sola, tan amenazada.”<sup>684</sup>

En “La mujer de cera” tanto el simbolismo del ascenso/descenso del metro a la calle como el simbolismo de la mujer con un niño muerto están llenos del dualismo que caracteriza la vida. Pedro y su mujer viven entre momentos de separación y de unidad, alternativamente. Así, pues, vemos que las rupturas que muchas veces son incómodas por lo dolorosas que pueden resultar son necesarias y, bien vividas, sirven para tomar conciencia de la realidad objetiva después de un cierto tiempo. Se trata de crecer en madurez para empezar de nuevo con más energía. El cuento nos enseña que el tiempo de la ruptura no es tiempo perdido siempre. El protagonismo de los ojos como medio de comunicación importante se encuentra, de nuevo, en el comportamiento de los personajes: en el tabernero que tiene algo que transmitir a Pedro; en los hombres de la taberna que “dejan los ojos allí, a buen recaudo, como si los refugiaran. Los ojos se columpian en la superficie lisa del vaso de vino. Pedro y la mujer del tren comunican solamente con los ojos:

“Y decidí mirarla. La miré bruscamente, con desafío. Ella torcía la cabeza hacia mi lado, y en sus ojos había un terrible espanto. Eran unos ojos negros, atrocemente grandes...”<sup>685</sup>

---

<sup>684</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 97.

<sup>685</sup> *Idem*, pág. 384.

En “La conciencia tranquila” Marino, el médico, tal y como simboliza su nombre es extremadamente comprensivo y para sus amigos se convierte en un inmejorable apoyo y consejero. Lo que transmite a la madre de la enferma no es sólo un saber científico, sino también una cercanía humana. Sabemos que no se muestra competitivo sino más bien humilde pues, no se siente capaz de hacer más que el otro médico. Sin embargo, quiere dar lo mejor de sí. Milagros también, a pesar de su complejidad, es un personaje con rasgos positivos. Cumple con sus obligaciones y afronta las desdichas a la vez con la mejor disposición posible y, con algo de egoísmo. Luz y oscuridad alternan en el cuento así como la vuelta del color azul profundo. El reloj de pulsera se menciona porque los personajes siguen un ritmo de relojería para intentar salvar la vida de la niña. Mucha lluvia acompaña la acción: agua violenta y continua, más bien presagio de muerte y no de vida.

En “La tata” la ceremonia de la cena cobra un simbolismo importante. En algunas culturas la cena debe ser un momento privilegiado de encuentro familiar para compartir juntos no sólo la comida, sino lo vivido durante el día. Pero en el modelo de familia que aquí tenemos, la pareja de señoritos cena fuera con propósito de quedarse toda la noche fuera de casa y, a sus hijos menores les dejan al cuidado de la tata. Vamos a considerar como simbólica la actitud religiosa adoptada por la tata cuando siente miedo y reza un Ave María. Otra referencia religiosa es el día y la niña de primera comunión, el rosario y el libro de misa nacarado que se mencionan como un mero ritualismo. De hecho, para la portera, la inquietud es ganar dinero para pagar el vestido de primera comunión por una parte y, por otra, que la niña no lo manche porque el hacerlo ha sido ocasión de escándalo. El ascensor, la mirada para arriba, el cielo, las estrellas representan un deseo de ascensión. Este deseo está en la misma tata que se llama Ascensión. Es quizás a la vez espiritual, humano y material.

En “Lo que queda enterrado” la muerte es el tema que abre el cuento. La pareja todavía no ha superado la muerte de su hija acaecida hace seis meses. Esta muerte ha significado también la muerte de una parte del amor que unía a los padres. De una parte y de otra, ya no existe esa pasión del principio. Ahora se aburren el uno del otro, se desilusionan (especialmente Lorenzo, a quien todo da igual) y María quiere escapar y cambiar de vida. Por eso se pierde en el sueño, se evade en un antiguo amor. En el simbolismo vemos que la muerte es hija de la noche y hermana del sueño y, por lo

tanto, el sueño no la libera de la realidad de muerte. Ella sueña con que “acababa de pasar una gran guerra, una gran destrucción.” Algunas veces la guerra y la muerte permiten renovación, renacimiento y liberación de las penas y preocupaciones. En definitiva, después de todas estas crisis atravesadas por la pareja, el final del cuento deja una esperanza de felicidad sobre todo cuando Lorenzo, para consolar a María le dice:

“Vendrá todo lo que tenga que venir. Te tienes que cuidar este verano.”<sup>686</sup>

En el cuento “Tendrá que volver” el simbolismo del viaje es muy significativo. Los viajeros son hombres, una mujer que da de mamar a su hijo, novios, estudiantes, todos llevados por un hombre, el conductor, por la inseguridad de las calles “como hacia una desembocadura.” Es que el viaje simboliza la búsqueda de la verdad, de la paz y la marcha hacia un centro espiritual como en el caso de Juan. Éste huye en búsqueda de una soledad que le ayude a encontrarse consigo mismo. Siente un profundo deseo de cambio interior y tiene una necesidad de experiencias nuevas. Está siempre mirando hacia fuera, hacia nuevos horizontes y huye del conflicto que supone su propia madre: esa madre que ha sido para él seguridad, calor, ternura y alimento se convierte en la opresión y el agobio, por una prolongación excesiva de su función de nodriza y de guía. Juan se evade para liberarse de ella. La abundante lluvia mencionada en el cuento es signo de fertilidad y de la intervención de una fuerza superior:

“Ha arreciado la lluvia. Ahora las gotas de cristal se alcanzan unas a otras y forman canalillos que se entrecruzan... Ahora llueve más fuerte. Son globitos que estallan contra el suelo. Globos rojos, amarillos, de celofán. El pelo le chorrea. Ya no tiene calor; está frío como un pescado...”<sup>687</sup>

Se trata de un estado de delirio en que se complace el personaje que busca evadirse del mundo común.

Un viaje simbólico se refleja en el asunto del cuento “Un alto en el camino”. Aparece de nuevo el simbolismo del tren que representa la cárcel en que vive Emilia y la dificultad que tendrá por hacer un alto en el camino. Emilia observa las ruedas de

---

<sup>686</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 353.

<sup>687</sup> *Idem*, pág. 297.

hierro como quien se percata de la dureza de su vida. El juego de la luz/oscuridad es un punto conflictivo entre los viajeros de noche. Unos quieren encender la luz y otros, como Emilia la quieren apagar. Tiene que actuar en la oscuridad para no ser vista por su marido quien en el momento tiene los ojos cerrados por el sueño. Para Emilia los ojos son como lámparas que transmiten luz y, por esta razón no quiere mirar a su marido en el momento en que proyecta hacer el alto en el camino. Sin embargo, la luz de la calle la persigue así como los ojos de los demás.

#### **IV. 4. 2. Los personajes y las actitudes intemporales**

En el cuento “Un día de libertad” la relación de pareja es al principio positiva. La problemática que surge parece estar centrada en la dificultad que supone hablar con la mujer. El despedido es consciente de que tiene que buscar una estrategia válida para comunicar la noticia de su paro a su esposa que lleva ocultando desde el día anterior. Este momento de espera resulta positivo para él porque ahora puede detener la mirada sobre aquellas cosas que le parecen inútiles o rutinarias: “Por primera vez he visto cómo es la calle a esas horas.” Cabe señalar que lleva diez años pasando por la misma calle sin darse cuenta de los detalles. Como él muchos otros fallan en la observación de las cosas que les rodean hasta que llegue una situación especial que lo cambia todo. El personaje no se siente en armonía consigo mismo ni con los demás; tendría que estar en otra cola y no en la de los que van al trabajo:

“He ensayado a ir más de prisa, a sacarme las manos de los bolsillos, pero me ha parecido que todos notaban que era mentira.”<sup>688</sup>

Mientras él está rumiando su problema y arrastrándolo como una enfermedad, su amigo Luis evoca el tema de la guerra para entretenerle a destiempo. El narrador introduce el tema de la guerra como si formara parte de la organización de las sociedades: “La guerra ésa que siempre tiene que venir cuando hace unos años que se ha acabado la anterior.” Es una parodia del concepto de libertad evocado en el título del cuento. Los ciudadanos no eligen el paro y mucho menos la guerra. Sin embargo, estas situaciones forman parte del orden habitual de las cosas. Para el protagonista estar en

---

<sup>688</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 151.

paro significa ser libre, no estar obligado a hacer una cosa precisa, no pensar y no decidir por lo menos un día entero. Él lo ha logrado dentro de la dificultad de asumir plenamente su responsabilidad en el despido. Sin embargo, reconoce su parte de culpa aunque en realidad no hay culpa porque él actúa con naturalidad, siguiendo la voz de la conciencia que le invita a la libertad. Esta voz que es la nostalgia de la infancia. Si había gozado de cierta libertad durante su infancia con los baños en el río y en los juegos con sus amigos y primos, ¿por qué tenía que pasar ahora calor en una oficina con un jefe que no conoce y que no forma parte de su historia personal? Quiere recuperar su infancia y ello le costará el trabajo. Alternan en la acción una aparente valentía y un verdadero sentimiento de miedo y de vergüenza a la vez, delante de su mujer, del amigo Luis, de los de la oficina y, de la gente de la calle. Hacía falta para J. estar en un estado de locura para poder afrontar al jefe y denunciar la inhumanidad de las condiciones del trabajo. De hecho, el silencio de los demás colegas ante esta escena de locura es una aprobación:

“Hablabla de egoísmo y rutina, de injusticia social, de hipocresía, hablaba de la muerte y de la guerra. Yo mismo me sorprendía de mi elocuencia, y no me parecía incoherente o disparatado mi discurso. A medida que hablaba, lo hacía con mayor entusiasmo, con una desconocida libertad con una fuerza nueva y desbordante que me estremecía. Era una ocasión única. Allí, a mi alrededor se alzaban hacia el mío los rostros de mis compañeros de diez años como despertados de una larguísima siesta, y el del jefe, redondo e inmóvil como un enchufe, rostros esculpidos, atónitos, con una mueca fija en los ojos entornados, soñolientos, injertos en una masa de carne muerta, que trataban de abrirse para mirarme mejor.”<sup>689</sup>

A este momento de valentía, como hemos dicho, sustituye cierta intranquilidad de conciencia al contacto con la mujer presentada como ideal. Para J. Marta es el prototipo de la mujer ideal, una parte de él mismo y a quien debe agradecer.

Por una narración omnisciente se nos revela el tiempo de los personajes en el cuento “La chica de abajo.” Paca tiene mucho interés en ver, por última vez, aquellas

---

<sup>689</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 157.

cosas que llevará el camión de la mudanza. Cosas que le recuerdan lo vivido con su amiga en esta casa. La noche anterior no pudo dormir, porque el camión llegaba muy temprano y ella quería ver: “se había pasado toda la noche alerta”. Las dos amigas, Paca y Cecilia se caracterizan por su inteligencia, su capacidad de pensar, de imaginar, de crear, de soñar y de leer en los libros. Transmiten una cultura literaria a pesar de su juventud y los sueños sobre todo, las elevan muy por encima de las realidades sensibles y reflejan algo de sus sentimientos actuales y de sus deseos. La narradora enfatiza la oposición que existe entre la relación Paca/Cecilia que es de amistad sincera y la relación entre sus respectivas familias que es de desconfianza, sospechas, y complejos de clase. Las de abajo, Paca, la de abajo y su madre la señora Engracia, están descritas como personas marginadas.

Las niñas sólo rondan los once años. El éxito y la profundidad de sus relaciones no parecen corresponder a su edad cronológica. De hecho, sus padres no perciben la fuerza de la amistad que las une y la madre de Cecilia está muy preocupada por la imposible compatibilidad entre las dos. Por consiguiente busca para su hija, amigas de su misma clase social: las hijas del médico y sus primas. Pero la vida de Paca no tiene sentido sin Cecilia. Aquella se evade en sus sueños y fantasías y desea convertirse en una figura del nacimiento para llegar el día de Navidad a casa de su amiga. Paca experimenta también el dolor de crecer físicamente mientras que en el nivel de madurez psíquica está muy adelantada a sus catorce años. Según el médico consultado,

“No tenía nada. Era el crecimiento, el desarrollo tardío. Estaba en una edad muy mala.”<sup>690</sup>

Una repentina metamorfosis se opera en Paca cuando le llega una carta de Cecilia donde una sola frase se refería a ella: “recuerdos a Paca la de abajo.” Esperaba más de su amiga y le pareció al leer la carta que Cecilia también había cambiado. Por eso, en menos de dos minutos su imaginación le lleva a sentirse víctima de un desprecio:

“Vivía abajo pero no estaba debajo de nadie. Tenía sus apellidos, se llamaba Francisca Fernández Barbero, tenía su madre y su casa, con un rayo de

---

<sup>690</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 139.

sol por las mañanas; tenía su oficio y su vida; suyos, no prestados, no regalados por otro. No necesitaba de nadie; si subía a la casa de los otros era porque tenía esa obligación. Como ahora a llevar el correo del mediodía.”<sup>691</sup>

Otro elemento de crecimiento es el de no tener que depender en todo de otra persona incluso, en el sentido que dar a su propia vida. Ya no puede comportarse como antes cuando era pequeña. Se enamora y se olvida de Cecilia y de su carta. Ahora, está acariciando otro sueño, el sueño de un mundo nuevo en que:

“La gente tuviera que escapar montada en barquitos de papel que sólo se salvaran los que puedan meter sus riquezas en un saquito pequeño, que no quedara en pie cosa con cosa.”<sup>692</sup>

En el cuento “La oficina” hasta las vibraciones que produce la pronunciación del nombre de Matías Manzano participa de su desgaste día tras día. Es como un árbol, un manzano quizá, que no puede negarse a que le cojan las frutas hasta la última. Pero nadie se da cuenta de que Manzano no es un objeto de uso múltiple y que necesita refugiarse en sí mismo porque la comunicación con los demás trabajadores es casi inexistente. Este oficio de Manzano es aniquilador. Los papeles tienen más importancia que él mismo, hasta tal punto que piensa estar allí “haciendo las veces de otro.” La actitud del jefe de la oficina es de poca determinación, respeto y consideración hacia Manzano. No llega nunca el día favorable en que le suba el sueldo, a pesar de las promesas repetidas. El jefe deja pasar el tiempo hasta que llegue la muerte.

En cuanto a Mercedes y a su amiga Rosaura, las dos solteras, al salir de la oficina al anochecer no van a sus casas, sino que se meten en el bullicio la ciudad, a pasear. Se introducen en un ambiente agresivo y triste, contaminado, inmoral, donde todo suena a dinero, explotación, falta de humanidad y codicia. El paseo por el parque es en cambio, diferente, más sano y sin agobio. Allí, las dos amigas encuentran a Manzano, pero sigue la incomunicación.

El descuido de las relaciones humanas se acentuará cuando en la oficina los asuntos exteriores tengan que esperar mientras el jefe manda que se intensifique el trabajo. No hay tiempo para abrir la correspondencia incluso, el sobre que lleva los

---

<sup>691</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 143.

<sup>692</sup> *Idem*, pág. 145.

recordatorios esperará hasta “al cabo de algún tiempo”, no se sabe cuánto. Sólo después de la muerte de Matías Manzano, Mercedes se da cuenta de que éste tiene una madre y una edad, lo cual confirma el status que tiene en la oficina: una máquina más, sin edad, sin madre. La muerte de Matías Manzano no cambia nada en el día a día de la oficina. Todo sigue igual después de la noticia.

En “La trastienda de los ojos” Francisco se siente agredido por los que le rodean. Nota que los hombres actúan por obligación y le persigue la ansiedad de no querer conformarse con este modelo de comportamiento. El pasaje en que el narrador cuenta cómo llega Francisco a renovarse la vida y la inteligencia por medio de los ojos, está artísticamente descrito. En su mirada, lo abstracto toma forma:

“Los ojos se le pegaban a los objetos y a los paisajes empeñosamente, sorbiéndoles con el color y el dibujo el tiempo y la pausa que albergaban.”<sup>693</sup>

Está bien marcada la clara diferencia entre el antes y el después de esta toma de conciencia de sí-mismo. Todas las posibilidades de vida están en la trastienda de sus ojos donde él solo manda.

El contacto directo con los personajes no queda bien explícito en el cuento “Los informes” en que, gracias a un narrador omnisciente, entramos en los pensamientos de los actores. El cuento tiene muchos monólogos interiores que, a veces, se expresan en forma directa en medio de la narración: “Debe ser de mi edad” piensa Concha” porque ella era doncella como la chica antes de quedarse en paro. De entrada, Concha admira a la doncella y tiene una mirada positiva sobre la casa. La relación de Concha con el tiempo es importante. En su largo momento de espera tiene tiempo de contar sus penas a la doncella y de manifestar sus sentimientos de tristeza. Sin embargo, la narradora puntualiza:

“Esta chica la ha oído con simpatía y compasión, pero después de todo a nadie le importa las cosas de uno. Llorar es perder el tiempo. Nada más que perder el tiempo.”<sup>694</sup>

---

<sup>693</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 177.

<sup>694</sup> *Idem*, pág. 90.

Toma de nuevo la decisión de superar sus emociones, de mostrarse más fuerte y más digna. La señora de la casa, por su parte, está descrita como un personaje que se deja impresionar por lo exterior, por “la facha”, como dice ella misma. Desde el primer contacto con Concha está pensando en que “de quedarse tiene que ser para la cocina.” Su única intención es aprovecharse al máximo de Concha procurando, sobre todo, que no se alteren en nada sus prejuicios sobre la aparente imagen:

“Esta chica va a ser de las que hay que vestir de arriba abajo. Aunque quizá convenga más si, en cambio, es, desdolida para el trabajo. Seguramente tendrá pocas pretensiones y no le importará ir cargada a la calle con cualquier clase de paquetes. Cargada con lo que sea, sin cansarse, sin protestar, como tiene que ser una criada. Estas cerriles tienen casi siempre esa ventaja.”<sup>695</sup>

En su mente la señora planifica de antemano los malos tratos de los que Concha será víctima y, como dice, tiene experiencia de cómo tiene que ser una criada. De una manera poco amable intenta sacar las informaciones que le interesan sobre la chica. De hecho, la noticia de la muerte de la madre de Concha por el cáncer no la conmueve y guarda un breve silencio en el que, tal vez, se pregunta qué postura adoptar. Luego, no tarda mucho en volver a lo suyo. El papel que representa le lleva a adoptar una postura indiferente y egoísta. Después del interrogatorio a Concha, la señora pasa a los informes exteriores. Llama a la casa donde se supone que Concha tuvo su último trabajo, lo cual acaba con el rechazo y la despedida. Al final, Concha pasa del miedo y de la tristeza a la decisión de seguir con valentía el camino de su vida liberándose de aquella última experiencia.

En el cuento “La mujer de cera” se siente un ambiente social de inestabilidad anormal pero que los personajes viven con mucha tranquilidad, en la resignación de no poder cambiar nada de la situación. El tiempo de la mayoría de los trabajadores está distribuido entre la larga espera del sueldo que puede tardar hasta casi un año, las horas largas pasadas en la taberna con los amigos en juego y bebida, y el resto del tiempo en casa. La falta de libertad de los trabajadores obligados a hacer horas extras para ganar,

---

<sup>695</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 93.

tal vez, alguna propina, es un aspecto de la injusticia y de la corrupción de las que son víctimas. Esta realidad cotidiana se convierte como una normalidad para los afectados.

En este mismo cuento el narrador que es a su vez protagonista del cuento, se evade muchas veces en monólogos interiores, donde nos revela, sobre todo, su relación con su esposa. Se destaca en dicha relación que la falta de comunicación directa puede ser causa de ruptura, pero también aparece una gran capacidad de recapacitar y reconciliarse uno con otro. La introducción en la narración de elementos extranjeros, como la literatura rusa, confirma la universalidad de la escritora y su apertura a una cultura diversificada.

Se nota en este cuento que la soledad está aceptada con paciencia como una realidad normal. Los compañeros andan sin hablarse porque no tienen nada que decirse, añade el narrador. Estar solo significa ser libre. Pero la presencia del miedo se intensifica en medio de la visión fantástica de la mujer del Metro y esta sensación de miedo sigue hasta el final del cuento. Nos parecen por lo tanto incompatibles el miedo y la libertad.

El título “La conciencia tranquila” se justifica en casi la totalidad de los personajes mencionados: El médico del seguro tiene la conciencia tranquila en la presente declaración: “Ha dicho que se muere la niña que no vuelve a verla porque para qué.” Esta actitud que no parece adecuada para consolar a una madre afligida. No obstante, la madre no se deja desanimar, sino que se dirige a otro médico. Rompiendo las fronteras sociales que le separan de éste, le llega a convencer. Este médico está con ella todo el tiempo que la niña tarda en morir. La única garantía que tiene Milagros es que este médico “la puso buena el año pasado.” La conciencia tranquila se refiere por otra parte, a los sentimientos de ella. No sabemos a ciencia cierta el grado de sinceridad que tiene Milagros consigo misma, en su relación con su hija, con la gente de su barrio y con el médico. Pero tiene un comportamiento que provoca la sospecha de un carácter egoísta. Nos informan sin embargo, de que es una mujer separada que tenía algunas canas, que su hija tenía ocho años y que no tiene buena relación con su familia. Esta mujer, Milagros, es del barrio de los inmigrantes descrito en el cuento, al que el médico, como muchos otros de su clase social, mira con desconfianza y sospecha, porque:

“Eran tantos que podían avanzar contra el cogollo de la ciudad, invadirla, contaminarla.”<sup>696</sup>

La situación actual de la inmigración en los países del Norte toma cada vez mayor importancia y se nota un cambio significativo en los comportamientos de los ciudadanos locales. La pluralidad de las visiones no impide, sin embargo, una constatación de que si la tendencia al nacionalismo regional trae dificultades, la emigración internacional será cada vez más problemática. Hemos recogido la opinión de un periodista sobre el tema en España.<sup>697</sup>

En “La tata” lo más importante a nuestro parecer, en el mensaje de los personajes del cuento es el rol de la tata. Ella es la madre afectiva de los niños y se encarga de educarlos, de alimentarlos y de quererlos, puesto que la madre biológica está ausente. Llama la atención el hecho de que los niños se sienten bien con ella, que no reclamen en ningún momento ni al padre ni a la madre y sean capaces de distinguir quién los quiere y quién no. El criterio de los niños no es de parentesco sino de afecto. La tata tiene la capacidad en el trato de ponerse al nivel de los niños, es decir, de adoptar un comportamiento y un lenguaje infantil. Por eso, se les nota más libres y felices: “el día que no está su mamá.”

Podemos constatar que la señorita no pone orden sólo en las cosas de la casa, sino también en las personas. Su concepción de la vida está basada en la programación matemática de todo. En cambio, los demás quieren disfrutar ligeramente de la vida sin agobio, de los instantes que pasan con sus sorpresas, imprevistos, encuentros, etc. En este sentido, los niños también entran en este modelo que es la tata. Todavía no tienen otra preocupación que la de disfrutar de la vida del día a día. El episodio de la muerte

---

<sup>696</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 363.

<sup>697</sup> Rodríguez, Pedro, Corresponsal en Washington, en “El semanal ABC”, Madrid, domingo 7 de marzo de 2004, número 32.236: “El nacionalismo es la expresión siempre de un egoísmo y de una profunda inseguridad. Lo estamos viendo en España. Los nacionalistas catalanes temen las mezquitas pero tanto o más a los colectivos extremeños o andaluces, a los que quieren imponer procesos de inmersión lingüísticos; los nacionalistas vascos califican de “inmigrantes” a los niños que proceden de otras regiones de España (...) Se está hablando poco y mal de la inmigración, que es, con el terrorismo, uno de los principales problemas del presente y futuro nacionales. Creo intuir la causa de esta grave omisión: una política de inmigración requiere de un consenso profundo y estable sobre la cohesión nacional. La izquierda no tiene discurso nacional y por eso no tiene proyecto sobre la inmigración. Persiste en el multiculturalismo, que es el concepto más declinante, menos enérgico, más débil, de la idea nacional de España.”

introducido en el cuento es revelador de la madurez del niño y de su capacidad de altruismo. Sin embargo, la madre no lo percibe y protesta:

“Un niño de esta edad no tiene que ver un muerto, ni siquiera saber nada de esto, que pierde la inocencia.”<sup>698</sup>

Quizás la sensibilidad y la compasión se pierden al crecer porque lo que pretendía el niño era simplemente ayudar al anciano. Sin embargo, el niño es de una personalidad con tendencia autoritaria que contesta, exige, pasa de los permisos para actuar y no obedece con facilidad. En suma, se trata de un niño precoz y rebelde.

Estos dos personajes no han escapado del miedo que caracteriza a la mayoría. Recordando lo del muerto de la mañana, la tata nos cuenta su miedo que dura hasta la noche y que contagia al niño.

En “Lo que queda enterrado” estamos ante una mujer insatisfecha, con la ansiedad de mejorar la vida. Su emotividad y afecto hacen que tenga presente el dolor de la muerte de su hija y los recuerdos de su antiguo amor. No quiere olvidar ni sustituir nada por nada y lo peor es, quizás, la aparente seguridad que tiene en sí misma y su determinación. La fuerza de la voluntad es la que le ayuda a seguir adelante, a pesar de su debilidad señalada por los numerosos ratos de soledad, de llantos, de silencios, de discusiones interminables con Lorenzo. Al principio, se nota en él como una indiferencia. Tiene un comportamiento a veces altivo, y un poco superior frente a su mujer a quien declara:

“La fuerza, la tienes que buscar en ti misma, aprender tú sola a levantarte de las cosas. Si te consuelo y te compadezco y te contemplo, cada vez te vuelves más débil. Tienes que aceptar las cosas duras, cuando son duras, y no pedirme que te las haga yo ver de otro color más agradable pero falso.”<sup>699</sup>

Pero al final Lorenzo se transforma en la persona más amable, sensible y afectuosa. Perdona y levanta a María ofreciéndole una nueva posibilidad para sentirse bien.

---

<sup>698</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 324.

<sup>699</sup> *Idem*, pág. 351.

En “Tendrá que volver” tenemos a una madre, Clara que no tiene una concepción muy clara de la identidad de su hijo. Le mira negativamente y le considera como un niño incapaz, inútil e irrecuperable. Sin embargo, notamos una primera falta cuando ella no le quiere mandar al colegio como todos los niños porque está convencida que su hijo tiene un problema y no puede ingresar en la escuela:

“Le entraría un amor horrible por el niño más desobediente y más salvaje, por el que nadie quisiese mirar a la cara...es que tampoco es inteligente... se pasa las horas muertas él solo en su cuarto y nunca se aburre, todo le da igual, no tiene apego ni afición a nada.”<sup>700</sup>

Bien mirado podemos destacar algunas cualidades relativas a este perfil negativo que hace la madre de su hijo. En definitiva, el niño es un extrovertido, lleno de compasión y ternura por los más débiles. No es un ser dependiente compulsivo, sino que es capaz de gozar de la libertad, de retirarse en la soledad para encontrarse consigo mismo. ¿Será la inteligencia incompatible con la capacidad de iniciativa personal, de elección libre y responsable, de búsqueda de concretización del propio sueño?

“Un alto en el camino” presenta un modelo de familia en que un padre viudo se casa y su mujer acepta el cuidado del niño de seis años. Además, se añade el caso de que el esposo se muestra agresivo verbalmente para con la mujer. Gino, en efecto, recibe en el cuento un retrato bastante negativo. Emilia goza de tranquilidad sólo cuando él duerme. Su sueño es casi insultante en tanto que Emilia, que no es la madre del niño, tiene que cuidar de él sola. Pero ese estado onírico la permite ir a escondidas al encuentro de su hermana, a la que lleva cinco años sin ver. Todas las características de una mujer maltratada están presentes en Emilia: “Largos insomnios en la noche por los ronquidos de Gino, soledad, escrúpulos, rabia, insultos, gritos, etc.” El alto en el camino es este encuentro de paz con su hermana.

El niño, a su vez, está muy atento y participativo en lo que ocurre a su alrededor y también tiene claro lo que le relaciona con Emilia: “no es mi mamá, es la mujer de mi papá.” No hay confusión ni posibilidad de engaño porque el niño es consciente de la

---

<sup>700</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 292.

situación y denuncia el hecho de que Emilia y su padre no lleguen a un entendimiento elemental. Los dos intentan manifestarle mucho cariño pero jamás podrán ocupar el lugar vacío de su propia madre.

El problema del habla de la lengua en tierra extranjera que sufre Emilia – en este caso la dificultad de hablar francés –, se añade a la problemática de la comunicación. Esto nos lleva a incluir un paréntesis sobre el tema del idioma que resulta fundamental en la Unión Europea. Nos parece que los ciudadanos no podrán a corto o largo plazo prescindir del conocimiento de las lenguas de los países que la componen. Sin embargo, el criterio económico parece dominar más que el social y el lingüístico. Amin Maalouf se pregunta en *Identidades asesinas* si ¿un negociador francés y otro español necesitarían siempre un traductor para comunicarse o lo harían en inglés acaso?<sup>701</sup>

#### **IV. 2. 4. 3. Las situaciones y los escenarios temporales**

Un espacio presentado de forma peculiar en “Un día de libertad”, es el de la calle que parece estar artísticamente organizada para que cada elemento respete su sitio y no altere la armonía del cuadro:

“Aquí el espacio para que suba el humo de las chimeneas, un poco más arriba pueden volar los pájaros - sin chillar demasiado- y por encima de ellos circulan los aviones. Allí los pájaros en cuanto se despierten..., los niños junto a esta fuente sin pisar los jardines, los perros y los golfos por donde caiga el sol; aquí se formará la cola de los cines, la de misa de una...”<sup>702</sup>

Así está programada toda la circulación en el espacio de la ciudad. Un espacio en que incluso, lo natural está ordenado y regulado por normas sin que falte el tono irónico del narrador: “Da risa. Ya se lo sabe uno todo. De memoria. Con los ojos cerrados.” ¿Se puede hablar de libertad en este caso? podríamos preguntarnos. La historia alterna entre este espacio de la calle, el de la oficina y el de la casa de J. Todos estos espacios están marcados por un deseo de comunicación, de libertad y apertura hacia fuera. Lo justifican los pasillos y la escalera de casa, las puertas que se abren de

---

<sup>701</sup> Maalouf, Amín, *Identidades asesinas*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

<sup>702</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 151.

par en par en verano y que durante la noche se cierran dejando alguna ranura, las ventanas, el balcón desde el cual se describe el movimiento de la calle y por último, la cocina pequeña y cuadrada, limpia y, donde se encuentra una cucaracha por paradoja. Entre los espacios relativos a la naturaleza aparece el cielo hondo, inmenso y sin color, el río y la playa. La alusión a los cines, la iglesia y la taberna donde se va y viene. Todo invita a salir de sí mismo y J. es hasta el final incapaz de hacerlo.

Los espacios en “La chica de abajo” están divididos en espacios exteriores a ella y en espacios psicológicamente interiores e impactantes en ella. En el primer grupo se sitúa la placita, la fuente, la iglesia muy grande y muy fría y el patio de la casa. En el segundo grupo, encontramos los espacios en relación con los sentimientos de cariño de Paca que son: el cuarto de armarios en casa de Cecilia, el cuaderno gordo de tapas de hule donde escribía sus secretos de amigas, la caja que lo guardaba y donde más tarde se querrá meter transformada en figura del Nacimiento, el cuarto de atrás donde jugaban y los tres pasillos de la casa de su amiga. En definitiva, todos los espacios relacionados con Cecilia cobran importancia antes de la ruptura. Además, su propio espacio de la portería con la habitación alargada le agradaba también. El cuento ha querido marcar una neta separación entre los espacios de abajo y los de arriba que corresponde con una división en clases sociales. Una escalera une los dos espacios. Subir y bajar son dos verbos que se usan mucho en el texto. Paca adoptará al final una subida psicológica de su personalidad cuando descubre una alta autoestima que la hace rechazar el sentimiento de inferioridad hacia la que era su amiga Cecilia:

“Y se escapó escalera arriba. Llegó al segundo, echó la tarjeta de Cecilia por debajo de la puerta (ni siquiera se acordaba ya de la tarjeta), siguió subiendo. Quería llegar arriba, a la azotea, donde estaban los lavaderos, y asomarse a mirar los tejados llenos de sol, los árboles verdes...”<sup>703</sup>

Los espacios de la oficina se refieren a lugares cerrados como de cárcel, tristes, silenciosos, a veces, con apertura hacia fuera. Son también lugares desordenados y de poca armonía. Todos tienen algo que ver con la personalidad de Matías Manzano. La narración evoca desde el principio, las manos enjauladas de Matías, una metonimia evidente, pues es el personaje que está en una jaula y busca otros espacios donde

---

<sup>703</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., pág. 144.

escaparse de ella. Piensa en una calle lateral silenciosa o una ranura en la oficina por donde marcharse lejos. Un personaje entre muros de papeles, metido dentro de un cuadro del que no puede salir. Del mismo modo, muchos espacios de fuera son inhóspitos: altivos edificios sin risas, un cielo que se repliega, el parque como una gran isla de sol y de silencio, un barrio destartado, casas montadas de cualquier manera, plaza desnuda y tirante como un tambor, etc.

Además de símbolos y protagonistas, los ojos son espacios en “La trastienda de los ojos.” Son la puerta de la casa del personaje, la puerta de su intimidad. Los ojos recogen todo lo que mira y lo depositan en el fondo de su ser, en la trastienda. Su espacio físico es poco importante en comparación con el primero:

“Se metía en su cuarto, estudiaba la ración precisa y luego hacía pajaritos de papel y dibujos muy despacio. Iba al café, al casino, de paseo por el barrio de la catedral.”<sup>704</sup>

Desde esta habitación de la casa de los padres, Francisco estaba acostumbrado a los balcones abiertos para observar la calle, los tejados, la luna y llevarlo todo en aquél almacén.

En “Los informes” el juego del espacio con el tiempo es sugestivo. El marco en el que se desarrolla el cuento es la casa de la señora donde Concha espera en busca de trabajo. Desde ahí nos hace viajar, por medio de la imaginación y del recuerdo por espacios múltiples. Se trata de un recuerdo que no está lejos en el tiempo. La noche en el tren se describe con mucho detalle y por eso, nos parece que el tren es un espacio en movimiento desde donde el personaje se relaciona con un mundo más amplio:

“Horas y horas mirando por la ventanilla, limpiando de cuando en cuando el cristal empañado, acechando ansiosamente algún bulto de árbol o de casa sobre las tierras frías...y, alguna vez se veía un pueblo lejos con las luces encendidas.”<sup>705</sup>

---

<sup>704</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., págs. 171-172.

<sup>705</sup> *Idem*, pág. 88.

Antes de llegar a la casa, Concha se para en una frutería donde las acciones son simbólicas. Le proponen bastante información esperanzadora sobre la casa que busca pero aceptan con dificultad guardarle la maleta. Lo cierto es que Concha no se queda mucho tiempo en la frutería. En la casa, observa todos los detalles y piensa en lo que posiblemente le tocaría hacer y luego, durante la conversación con la doncella, surge el recuerdo de su pueblo de Salamanca, llamado Babilafuente. Un pueblo en que no tiene ya nada, ni gente, ni tierra. Después de la muerte de su madre vende la casa. Esta pobreza total, el narrador lo expresa con un juego de palabras:

“- Babilafuente, Babilafuente..., eso cae por Salamanca, ¿no?

Concha suspira.

- Sí, por allí cae.

Vuelve a bajar los ojos. Al decir que su pueblo cae le ha parecido verlo rodar por los espacios como a una estrella desprendida, lo ha vuelto a sentir dolorosamente perdido, hecho migas, estrellado contra el suelo. La estación, la fuente, la era, las casas gachas y amarillas de adobe, el ladrar de los perros por la noche, los domingos, las bodas, el verano, la trilla. Todo borrado, desaparecido para siempre.”<sup>706</sup>

En “La mujer de cera” tenemos desde el principio un espacio itinerante. Idas y vueltas repetidas a los mismos lugares durante un largo tiempo intentando la gente cobrar su sueldo o arreglar algún asunto. El espacio de la taberna constituye el lugar más relajado donde el vino y el juego ayudan a olvidar las preocupaciones. Allí pasan las horas sin prisa, menos el día en que Pedro decide regresar pronto a su casa. Porque algo le pesa en la conciencia: la llamada de su mujer, después de una riña seria. La taberna le resulta aquel día un espacio incómodo, incapaz de llenarle el hueco que tiene en el corazón. En el camino, en metro, su sensibilidad e imaginación le llevan a hacer una experiencia dramática, medio ebrio y medio consciente de ello.

En “La conciencia tranquila” el teléfono es el medio de comunicación que usa la madre para hacer venir al médico. Llama desde un bar de su barrio y el médico vive a veinte minutos en coche de allí. Este primer encuentro a distancia tiene también su

---

<sup>706</sup> Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, ob.cit., págs. 85-86.

importancia. Sin embargo, cuando llegan al encuentro físico en casa de la madre de la enferma, el médico se deja conmover por Milagros. Nada puede sustituir un encuentro físico en el que se transmite energía. El médico hace el puente entre ricos y pobres cuando acepta bajar por este barrio humilde y por un enfermo que no es de pago. Se menciona simbólicamente el puente de Vallecas, además de lugares pertenecientes a la ciudad de Madrid, como Atocha, y la Avenida del Pacífico.

La cocina en “La tata” es el espacio utilizado a la hora de cenar. Es allí donde los niños disfrutan de la compañía de la tata y no quieren que se acabe el tiempo: “no sé a qué hora vamos a acabar hoy”. En realidad, tampoco la tata quiere que se acabe la cena porque entrará de nuevo en su soledad y melancolía, tristeza y miedo. Desde la casa la visión integra la casa vecina desde donde sube un ruido de cubiertos, de llantos de niños y de música de radio. Por medio de la ventana abierta, los dos espacios se comunican durante un breve momento.

Del espacio en “Lo que queda enterrado” podemos decir que es una ida y vuelta de casa a fuera y viceversa. Para María que es el personaje central, el tiempo pasado en casa tiene dos niveles: el nivel de lo real que es negativo y el nivel de lo fantástico u onírico en el que se evade de sus dificultades. Pero al final llega a unificarlos todos en una síntesis positiva de sí misma. El movimiento espacial aplicado por el personaje es posible gracias a los balcones, las terrazas y las ventanas abiertas hacia fuera. En su casa la pura indecisión que la lleva de una habitación a otra, la escalera que bajan para ir al bar. Los espacios del sueño formados están formados por las calles muy largas y un puente irreal. Finalmente, se evoca el desplazamiento hacia la Estación del Norte y la estancia en Cercedilla. El personaje es completamente desubicado y volverá luego al punto de partida que es “la atadura de Madrid.”

En “Tendrá que volver” estamos en un espacio global que es la casa dentro de la cual el sitio más enfocado es el cuarto de Juan. Está presentado como su lugar de retiro, desde donde mira no hacia dentro, sino hacia fuera, hacia la calle, desde el balcón. Así es como recoge otros espacios más amplios como la plaza de los toros y el tranvía. La idea del tranvía es el espacio psicológico de Juan hacia donde piensa orientar su vida. Quiere salir definitivamente de su casa e ir por los pasillos de la ciudad. En el tren está

expresada también la necesidad de libertad con los pasillos y las ventanas en las paredes frente al departamento que les ha tocado y caracterizado por “inhóspito como un ataúd.”

Igual que en “Tendrá que volver”, en “Un alto en el camino” el viaje en tren sirve de marco. Se describe lo que acontece en él a lo largo del viaje, lo que se ve, se oye y se hace. La escala en Marsella, territorio francés será importante en el cuento por lo que allí transcurre. El espacio entre la estación del tren y el lugar donde se encuentran las dos, según la narradora, “se añaden a aquella distancia que tanto la angustiaba.” Es la distancia que la separa de su hermana física y temporalmente.

### IV. 3. Análisis de la expresión del tiempo en los cuentos de Carmen Laforet

#### IV. 3. 1. La escritora y su obra

La escritora Carmen Laforet Díaz<sup>707</sup> - Barcelona, 6 de septiembre de 1921 - Madrid, 29 de febrero de 2004 – es hija de Eduardo Laforet, un arquitecto de origen sevillano cuya familia procedía de raíces francesas y vascas y se había asentado en Barcelona. Su madre Teodora Díaz Molina, era una mujer toledana de familia humilde, que había cursado los estudios de Magisterio. En 1923, a punto de cumplir los dos años, se desplaza con su familia a Las Palmas. El traslado está motivado por necesidades laborales de su padre. La autora guarda un recuerdo feliz y entrañable de su familia y de su infancia en Las Palmas, pero este sentimiento cede cuando en 1934 fallece su madre. Carmen Laforet tiene entonces trece años. Posteriormente su padre contrae nuevas nupcias con una mujer con la que Carmen Laforet no tuvo nunca buenas relaciones.

En 1939, recién acabada la guerra civil española vuelve a Barcelona donde inicia, y deja sin acabar, los estudios de Filosofía y Letras. Según Raquel Conde Peñalosa, el contraste entre la hermosa realidad vivida por ella en las Islas Canarias y la sórdida realidad que la Barcelona de posguerra le ofrece, provoca en Carmen Laforet un profundo desarraigo interior. Los problemas económicos y sociales que sufre la Barcelona de posguerra, problemas que tanto afectan a la autora, la obligan en cierto modo a tomar soluciones y a salir del estado de confusión en que la envuelven. Más tarde se traslada en Madrid.

A opinión de muchos críticos, Carmen Laforet aparece como la primera voz novelesca típica de la postguerra al menos en su momento de espontaneidad inicial.

En Madrid logra un primer premio nacional de artículos en el “Día de la Madre”; comienza así su trayectoria como escritora. Al mismo tiempo se matricula en la facultad de Derecho, carrera que tampoco llega a terminar. Durante sus años universitarios comienza a escribir su primera novela: *Nada*. La obra obtiene un éxito rotundo, alcanza en pocos años un elevado número de reediciones, se traduce a distintos idiomas y es galardonada con el Premio Nadal y el premio Fastenrath. “El Nadal” coloca a Laforet en

---

<sup>707</sup> Conde Peñalosa, Raquel, *Mujeres novelistas y novelas de mujeres en la posguerra española: (1940-1965)*, ob. cit., págs. 201-202.

Para una visión más actual de la biografía de Carmen Laforet, ver: Caballé, Anna e Rolón, Israel, *Carmen Laforet, Una mujer en fuga*, Barcelona, RBA, 2010. (Fue Premio Gaziell 2009); Cerezales Laforet, Cristina, *Música blanca*, Barcelona, Destino, 2009.

la primera línea de los escritores de posguerra y a la cabeza de una amplia promoción de mujeres escritoras.

Ya instalada definitivamente en Madrid se casa en 1946 con el periodista y crítico literario Manuel González Cerezales. Desde este momento, toma parte como colaboradora en la prensa nacional. Publica, así, una considerable cantidad de cuentos y artículos. Entre 1944 y 1952 Carmen Laforet no edita ninguna novela larga. Atiende su casa y su familia, mientras escribe algunos artículos. Pasado este período aparece la segunda novela de la autora: *La isla y los demonios*. En 1954 publica *La llamada*, que recoge cuatro relatos donde, se ve un tono más positivo y alejado del desaliento de sus primeras novelas. Pero la obra clave de este período parece ser *La mujer nueva* (1955), Premio Menorca y Premio Nacional de literatura. El argumento de este relato: la conversión de una mujer al catolicismo, estuvo motivado por una evolución paralela en la autora en 1951. En ella existe un paralelismo entre tiempo vivido y tiempo narrado.

Después de un tiempo de silencio editorial en que Manuel Cerezales es llamado a dirigir *España Semanal*, publicación periódica de Tánger, Carmen Laforet pudo conocer y vivir el ambiente curioso – y ya perdido – de esta ciudad. Tras su regreso a Madrid, su residencia habitual, publica un nuevo libro: *La insolación* (1963), primera parte de la trilogía que la autora considera su mayor empeño y que titula *Tres pasos fuera del tiempo*. En 1965 es invitada por organismos oficiales de Estados Unidos, donde su obra es sobradamente conocida, para pronunciar conferencias sobre literatura española en varios centros. Ya desde 1960 Carmen Laforet es miembro de la Hispanic Society of América.

El conjunto de la obra de Carmen Laforet ha sido polémico. Los largos intervalos entre sus novelas han hecho pensar que la obra de la autora llegaba, una y otra vez a su fin. Sin embargo, no han faltado los críticos que continuamente han sostenido la defensa de las brillantes cualidades de la autora y la esperanza en una producción esporádica pero sostenida.

La obra de Carmen Laforet en sí misma significa una profundización del conflicto – tan juvenil, tan femenino, pero también tan sintomático de la España de posguerra – entre la necesidad de entusiasmo y la comprobación del desencanto. Los personajes de Carmen Laforet, en general, representan un alma, capaz de comprensión y de entusiasmo, luchan por salvarse y por salvar a otros de la confusión del vivir.

Estas almas que Carmen Laforet dibuja, o en las que indirectamente se retrata, son almas anhelantes de autenticidad que verifican su búsqueda de valores en un mundo de repercutidas violencias y de rutina y menesterosidad cotidianas.

Carmen Laforet que forma parte de esa nueva generación, cuyo despertar a la vida ha tenido lugar entre la terminación de la guerra civil española y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, muestra bien a las claras que el problema que realmente le interesa, no es el imprimir furor de matar, sino la ineludible urgencia del vivir. La conciencia del tiempo es importante en ella.

Eugenio García de Nora reconoce la primacía de Carmen Laforet entre todas las escritoras de posguerra dada su cualidad de precursora, y maestra en el arte:

“Lo sorprendente, en efecto (y lo valioso), antes que en la materia narrativa, antes que en la hondura, o siquiera en la veracidad de las percepciones (ensambladas en torno a unos tipos no tan auténticos y convincentes como a primera vista parece), reside en el arte de contar; sin novedad visible alguna, con una “técnica” narrativa completamente tradicional, con una dicción sencilla, transparente y concisa, C. Laforet consigue expresar una sensibilidad nueva, dotar de interés cuanto roza, ligar apretadamente su historia sin menoscabo de una a veces encrespada, pero siempre fresca, bullente fluidez. Este arte habilísimo de urdir o hilar finamente la historia, esta intuición o instinto de lo esencial y necesario (repito, en el mundo de contar; no tanto, como en seguida veremos, en la sustancia de lo contado) constituyen la gracia y la fuerza de C. Laforet, su don inestimable de gran novelista.”<sup>708</sup>

Es decir que Carmen Laforet no parece proponerse otra cosa que contar cada historia “por sí misma”, esquivando y eludiendo por instinto o por sistema incluso los problemas que van implicados en su temática, los datos genéricos que están en la base misma de sus tipos, situaciones y ambientes preferidos.

El sentido de la fe y de la gracia de Dios reflejado en su libro de relatos *La Llamada*, y su novela *La mujer nueva*, es otra característica especial de la autora que no comparte con las escritoras de la época. *La mujer nueva* es la historia de su lucha íntima hasta romper con su pasado y transformarse en la “mujer nueva” por el camino del

---

<sup>708</sup> García De Nora, Eugenio, *La novela Española Contemporánea (1939-1967)*, ob. cit., pág. 103. Ver también: Alborg, Juan Luis, *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1958, pág. 141.

arrepentimiento y del deber. Ahora bien: Carmen Laforet ha explicado públicamente que ella misma, alejada durante muchos años de todo sentimiento religioso, había vuelto a la fe y que *La mujer nueva* es la manifestación literaria de esta crisis.

#### **IV. 3. 2. Contenido temático-temporal de los proyectos de vida de los personajes en *La muerta***

##### **IV. 3. 2. 1. Los proyectos vividos dentro de un tiempo presente**

El cuento que abre la recopilación *La Muerta*<sup>709</sup> lleva también como título “La muerta” y es una narración ulterior. Lo que podemos considerar como proyecto en presente en el cuento podría ser la actitud habitual, repetitiva o permanente de los personajes en el momento en que transcurre la historia. En el caso de Paco, el esposo de la denominada “la muerta” subrayamos el contenido de su vida normal antes del acontecimiento de la muerte de su esposa que es la costumbre de beber, emborracharse, salir con sus amigos y volver a casa siempre. La sensación de la presencia del espíritu de la mujer en el ambiente está contada en presente y provoca en Paco una nueva actitud. Se regocija en el recuerdo de sus años felices, los primeros de su matrimonio, para luego recaer en la realidad de la enfermedad de su esposa que ha sido una desgracia para él y que fue un momento de una decisión de la que se arrepiente ahora.

Hacia el final del cuento el personaje duda de si esta sensación de la presencia de la mujer la tenían sus hijas quienes, por cierto, habían mejorado en sus relaciones o bien si se lo imaginaba como “cosa de viejo, de lo viejo que está uno ya.” El final del cuento confirma que él está continuamente viviendo unido a ella, de una unión espiritual y religiosa puesto que la mujer se ha hecho una santa y actúa milagrosamente en la familia.

En el presente de la historia la mujer también fue siempre feliz según el cuento, por razones de cuidados mínimos que recibía de su familia y después de diez años, pasa a un estado permanente de enfermedad.

El contenido de lo que hemos considerado como desarrollo de la historia en tiempo presente en el cuento “El veraneo” se refiere a dos momentos a saber, los

---

<sup>709</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, Madrid, Ediciones Rumbos, 1952.

acontecimientos de la tarde siguiente al día en que llega Juan Pablo a casa de su hermana y el presente que se refiere a la narración ulterior, es decir, la de la noche en que ha llegado el mismo personaje. Aquella tarde empieza con una orden que da Marta a su hermano para que vaya a pasear unos seis kilómetros mientras ella le acompaña con la mirada en la distancia.

La característica del pueblo de los pescadores es una situación permanente que llama la atención a Juan Pablo por que es totalmente diferente de la ciudad:

“Las casas aparecían allí blancas y cuidadas. Las gentes tenían un aire más afable. Los niños iban limpios. Incluso se cuidaba bastante su instrucción. Era otro mundo. Aquí...”<sup>710</sup>

A pesar de haber descubierto el cambio que se ha operado en el carácter de su hermano sigue teniéndole confianza hasta guardar la escucha y admiración ciega que le tuvo desde siempre. Porque ella desea que este tiempo, el mes que van a pasar juntos sea un tiempo de felicidad.

Juan Pablo parece dividido entre la alegría que tiene por el paisaje maravilloso, la oportunidad para un enriquecimiento cultural y su sensación de un cierto “vagabundeo solitario” por el hecho de salir de la rutina de sus actividades de la ciudad. Parece que el fantasma y la obsesión de ser hombre de ciudad y no poder desprenderse de esta etiqueta le impide disfrutar de la belleza del momento.

Entre las costumbres relatadas se encuentra la alusión a la frecuencia con que el médico del pueblo se va a la aldehuela de Rosa: “generalmente en invierno.”

El cuento “La fotografía” está construido en torno a una relación epistolar entre Leonor y su novio Sebastián. El contenido de la carta es una narración de la presente experiencia que Leonor va formulando mentalmente pero cuya concretización queda pendiente hasta el final. Cuando Leonor empieza a pensar en la carta, todavía no se ha cumplido todo lo que anuncia a su novio. El cuento – y la carta – empiezan con una promesa de enviar una foto suya con el niño y este anuncio se repite cada vez que Leonor retoma la idea.

---

<sup>710</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 22.

Entre las dificultades que tiene Leonor en su vida y que le impiden realizar su proyecto de fotografía está la salud a veces precaria del niño, la falta de dinero y el cansancio por el trabajo.

La vida del día a día de Leonor discurre en el tiempo de comprar la naranja para el niño y involucrarse de aquel ambiente del mercado, seguir el mismo camino que pasa ante el escaparate de un fotógrafo, y recordar el asunto pendiente. Ella intenta relacionar el pasado vivido en compañía de su novio con este ambiente de cada día del que intenta buscar el lado agradable y contarlo en la carta. La obsesión de Leonor es la de tener presente siempre la idea de que su novio Sebastián está a su lado y la acompaña.

Fuera del tiempo de trabajo, los domingos, Leonor solía coser e hizo aquel traje con el que el niño se iba a fotografiar.

El estilo de narración “estaba amaneciendo” junto con los acontecimientos que están ocurriendo en el tren cuyo destino no está explícitamente señalado nos autoriza a considerar el relato titulado “Rosamunda” en su desarrollo presente. Sabemos que la mujer se dirige hacia su casa del sur. Se trata de Rosamunda nombre que da título al cuento. Se elide el tiempo de la noche en que visiblemente, todos en el vagón se han dormido y lo más interesante de la acción es el despertar de la mujer y su encuentro con el joven. Curiosamente es el joven quien interpela primero a la mujer a raíz de su sorpresa por los versos que ella recitaba en voz alta. Fue el arranque de una larga historia de vida de aquella mujer desde el tiempo de su adolescencia hasta ahora en que es una mujer anciana. La escucha y el interés del joven hace que Rosamunda se exprese con confianza. Al final del cuento, el muchacho admirado y, tal vez, enamorado la invita a desayunar:

“En la mente del soldadito empezaba a insinuarse una divertida historia. ¿Y si contara a sus amigos que había encontrado en el tren una mujer estupenda y que...?”<sup>711</sup>

La historia de “Al colegio” narrada en primera persona parece una confesión de una madre y de su relación con su hija. El primer día en que la niña va al colegio acompañada de la madre está, como los demás días, lleno de emoción y de cercanía

---

<sup>711</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 93.

entre las dos. Se evoca la costumbre que tienen de coger un taxi cuando salen a visitar a los abuelos. Les gusta salir juntas, hablar, jugar, correr como verdaderas amigas. Este primer día de colegio tiene una particularidad, sin embargo, porque no cogen un taxi. Hacen un largo recorrido, llegan y se separan con normalidad.

El presente de la historia en “El regreso” corresponde al día de nochebuena en que Julián tiene el alta para ir a su casa. Él expresa directamente y en la voz de la narradora, su desaprobación de aquella libertad que considera una mala idea. Están en presente las reflexiones que hace en torno a ello mientras espera la llegada de su mujer y las descripciones del estado actual de Julián después de la enfermedad. En la segunda secuencia, su relación con las monjas con su doble faceta, forma parte de la vida presente del personaje. El cariño de sor María de la Asunción y su cercanía, su interés por la familia de Julián está bien expuesto pero también la contraria, sor Rosa, cuya razón de la antipatía descubre Julián que proviene de su semejanza con Herminia, su esposa. Aun así y todo, lo que más importa en el cuento es que Julián se ha integrado en el manicomio y se siente tan bien ahora en esta casa que no quiere regresar a la suya, una vez gozando de buena salud. Sin embargo no tendrá más remedio que ir el día siguiente después de haber pasado una Nochebuena maravillosa.

#### **IV. 3. 2. 2. Los proyectos en relación con el tiempo pasado**

Con el cuento “La muerta” estamos ante una narración ulterior en que la historia contada ocurre en un tiempo pasado. El ambiente, los comportamientos de los personajes, los proyectos giran en torno al personaje que representa “la muerta.” Un primer tiempo de la historia se refiere a los primeros años del matrimonio entre Paco y María. Diez años en que eran felices puesto que sobre los treinta años de matrimonio María se quedó enferma veinte en total. El recuerdo del tiempo feliz es muy breve, y enseguida, la narración pasa al recuerdo de los tiempos de desgracia causados por la larga enfermedad.

En la última parte, se repiten de nuevo estos recuerdos del tiempo pasado relacionados con el encanto que era la mujer para Paco.

El tiempo pasado está muy presente en “El veraneo” por motivo de la narración ulterior que empieza desde la segunda secuencia hasta el final del cuento. Rosa quiere

aprovechar el encuentro con su hermano para recordar bonitas experiencias del pasado, remontar hacia la adolescencia cuando hablaban de sus antiguos amigos, del tema de los escritores que triunfaban en Madrid y, en definitiva, revivir aquellos momentos en que los dos podían abordar durante largos momentos estos temas de literatura y arte.

Juan Pablo, durante el paseo, recuerda también sus momentos de éxito en las tertulias del café en Madrid:

“Allí era escuchado y admirado siempre... Los raros artículos que publicaba no daban idea de la brillantez de su conversación. Su obra – como la de Sócrates, decía él – estaba allí, en aquel torrente de palabras, en el comentario diario, vivo, animado. Para eso vivía...”<sup>712</sup>

Tal vez este éxito es el estímulo de aquellas palabras de vanidad y orgullo que dirigía a su hermana a propósito de la incompetencia de todos los escritores en general. Sin embargo, es un éxito privado y no público pues, al paso del tiempo “muchos de sus conocidos habían dejado de creer en él.”

El desencanto de Juan Pablo con el médico del pueblo empieza con el recuerdo de éste, en alguna época imprecisa y lejana en que se enamoró de su hermana recién llegada en el pueblo. Esta evocación permite a la narradora revelarnos en mismo tiempo aquella identidad de Rosa cuando eran todavía adolescentes: se evoca el cariño del hermano hacia ella, el interés por su formación intelectual y literaria sobre todo y, a pesar de que Rosa “era una personita resuelta, original, independiente.” Se recuerda la situación precaria de la madre que no pudo costear los estudios de la chica como lo hizo por su hijo. Según el médico, la llegada de Rosa en el pueblo no fue acompañada de una buena acogida ni por la gente del pueblo, ni por los alumnos, sino de muchas dificultades y antipatías. Sus ilusiones y proyectos se transformaron en utopías.

El médico verbaliza aquella reflexión que despierta el amor propio en Juan Pablo. Se siente acusado por aquel de la falta de felicidad de su hermana quien, parece, le esperaba durante todos estos años para llevarla a Madrid porque ella no amaba el campo.

---

<sup>712</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 28.

Cuando Leonor en “La fotografía” empieza la carta le viene enseguida el recuerdo de su niña muerta y todos los tristes sentimientos relacionados con este acontecimiento. Elige a continuación, no incluir en la carta recuerdos tristes, sino la bonita imagen de todo lo que está viviendo en el momento.

“La edad del pato” es una narración ulterior en torno a un concurso ideado por una alumna líder de la “comisión formada por las más burras de la clase”, según el cuento. En un breve tiempo de entre clase y clase, las alumnas de aquel curso del Instituto se inventaban todas las travesuras posibles.

La indumentaria y el porte físico de Cristina tan originales, trasladan a todos los que la veían al tiempo de sus antepasados de las cuevas prehistóricas. Una exageración sin duda como muchas otras fantasías del cuento.

El relato recuerda en definitiva, este ambiente en clase, sobre todo, el año al que se refiere, del concurso de animales. Para la narradora, sólo se recuerdan estos episodios extravagantes de sobrenombres, burlas y diversiones, y ni siquiera los verdaderos nombres y apellidos de los compañeros de clase.

“Última noche” ofrece a su vez, un relato con referencia a un tiempo histórico, el de la guerra, vivida en Francia por el protagonista. Este alistamiento en dos etapas, empieza por unos meses invernales de vida de soldado caracterizada por:

“¡Aquella cansada guerra de escaramuza en el *no men’s land* que «ellos» llamaban! Traqueteo de ametralladoras. Hambre, marchas, piojos, algún compañero destrozado por la metralla...”<sup>713</sup>

Son los mismos síntomas que en cualquier guerra. Dentro de esta historia, la narración introduce otros acontecimientos pasados como el del encuentro y enamoramiento con Claude, la que iba a ser la mujer de Paul. Este episodio es importante porque sin que se precise con claridad, Paul es un extranjero, antiguo estudiante en Francia. En la Universidad se encuentra con Claude y se casan. Él relaciona el enamoramiento de Claude con su integración en la nación francesa y, a

---

<sup>713</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 74.

continuación de todo lo que precede se hace soldado y va a la guerra como era obligatorio.

En aquella última noche en que escribe la carta brotan muchos recuerdos de la vida de Paul, los más bonitos expresados con detalle en la primera secuencia. Se resumen por los momentos de cariño entrañable por Claude, el aprendizaje y la educación a la vida y al gusto por la oración que reconoce haber recibido de su mujer.

La segunda etapa de la guerra empieza después de una visita a la mujer y Paul vuelve de nuevo bajo las órdenes del Lieutenant Durand. Después de un tiempo impreciso recibe la carta de su mujer que le informa del niño que esperan. El drama de esta parte más corta es que Paul no tiene permiso para hacer la visita, y se morirá sin conocer a su hijo.

Los primeros recuerdos de Rosamunda en el cuento son los versos suyos que el paisaje que contempla trae a su memoria. A continuación, en la tercera secuencia, tenemos todo el relato de la historia pasada de este personaje: su afición al arte de la poesía y del teatro desde muy joven, sus éxitos públicos en estos campos, el enamoramiento y matrimonio que fueron un fracaso, la muerte de su hijo, la vuelta sin éxito a la vida artística feliz de antes y, de nuevo, el regreso a casa. Rosamunda quiso repetir después de la muerte de su hijo aquella vida fantástica en que era famosa y feliz. Lo cuenta al joven como si experimentara de nuevo esta sensación pero fue una mera ilusión. En la cuarta y última parte, la narradora nos describe la verdad de esta segunda experiencia en la ciudad:

“Había olvidado aquellos terribles días sin pan en la ciudad grande. Las burlas de sus amistades ante su traje de gasa, sus abalorios y sus proyectos fantásticos. Había olvidado aquel largo comedor con mesas de pino cepillado, donde había comido el pan de los pobres entre mendigos de broncas toses. Sus llantos, su terror en el absoluto desamparo de tantas horas en que hasta los insultos de su marido había echado de menos...”<sup>714</sup>

Las analepsis en la historia de “El regreso” van dando información sobre la historia de Julián. Cuando cayó enfermo dos años atrás, tenía un mal aspecto,

---

<sup>714</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 93.

“Sólo un puñado de venas azules, piernas como larguísimos palillos y unas manos grandes y sarmentosas.”<sup>715</sup>

La narradora no tarda en describir las condiciones de vida en que estaba Julián y que provocaron aquella enfermedad que le llevó al manicomio. En relación con este tiempo concreto de Nochebuena, Julián recuerda la última que pasó: ausencia de fiesta por escasez de medios económicos porque él estaba en paro durante muchos meses. El pequeño trabajo de fregar escaleras no era suficiente para alimentar a una familia numerosa, compuesta por la pareja, la madre de él, muchos chiquillos y uno en camino. Por esta razón, Julián se desnutre y entre las preocupaciones y la falta de alimento, cae en la depresión y se vuelve agresivo para la familia.

#### **IV. 3. 2. 3. Las proyecciones temporales hacia el futuro**

La enfermedad sin esperanza de curación de María lleva a Paco a acariciar, por anticipación de la muerte de su esposa, el proyecto de casarse con una viuda y rehacer su vida. Este proyecto se le ocurre durante los tres últimos años de parálisis y vida de su mujer. Una vez muerta la mujer, echaría a sus dos hijas del piso para quedarse con aquella viuda. Un proyecto que le centra no en los seres queridos sino en su propio egoísmo y nos revela en mismo tiempo, con qué sentimientos vive su responsabilidad y relación familiar. El drama de este proyecto es que llega Paco a desear ardientemente la muerte de su mujer:

“Todos los días acechaba la cara pálida y risueña de María, que hundida en el sillón... Pero el caso es que no se moría nunca.”<sup>716</sup>

Ocultándose la verdadera razón de su deseo, Paco pretendía que era mejor para su mujer el descanso de la muerte más que aquella dura vida que llevaba. Finalmente, la aparente mejora de la mujer revela los verdaderos sentimientos de Paco. En lugar de provocarle la alegría fue un motivo de desaliento y tristeza:

---

<sup>715</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 106.

<sup>716</sup> *Idem*, pág. 12.

“Un día el señor Paco sintió derrumbarse todos sus proyectos. Al volver del trabajo, cuando abrió la puerta de la cocina, encontró a la mujer de pie, como si tal cosa, fregando cacharros... El señor Paco no dijo nada. No pudo manifestar ninguna clase de alegría ni de asombro.”<sup>717</sup>

Entonces fue cuando Paco decide renunciar al proyecto porque ve la imposibilidad de realizarlo y se desenamora de la viuda como si este sentimiento fuese mecánico. El sueño fracasa y sólo en este momento preciso fallece María cumpliendo hasta el último momento sus actividades diarias.

A pesar de toda la desconfianza de los demás Juan Pablo en “El veraneo” tenía confianza en sí mismo y acariciaba el sueño de poder llegar a una obra maestra:

“Estaba seguro de que tarde o temprano haría una obra grande. Una cosa «definitiva», magnífica. Algo que quedase para siempre. No quiero lanzar un libro, sino quince o veinte a la vez – era su cantinela –. Recoger en una temporada de trabajo intensivo todo lo que no he hecho estos años.”<sup>718</sup>

Este sueño era la fuerza de vida de Juan Pablo y su estímulo continuo. Sin embargo, decide quedarse un mes en este pueblo para cumplir su programa de veraneante. Es sólo a raíz de su encuentro con el pescador cuando éste le hierre en su orgullo que el hermano deshecha todos sus planes y decide no quedar un día más en el pueblo.

Rosa que tenía al llegar al pueblo proyectos de reformas de la escuela y de estudio para ella misma no pudo llevarlos a cabo por el rudo trabajo que hacía:

“Cuando la veo con su tez curtida y sus trajes mal cortados. Trabaja rudamente. No tiene tiempo, según me confiesa cuando la veo, ni para leer... Espero que tampoco para pensar demasiado.”<sup>719</sup>

---

<sup>717</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 15.

<sup>718</sup> *Idem*, págs. 29-30.

<sup>719</sup> *Idem*, pág. 35.

El proyecto futuro de Leonor en “La fotografía” está claro pues, desea enseñar a su novio lo bonito y sano que está el niño de un año, desconocido por su padre. Sueña con poderse reunir de nuevo con el novio después de un año de separación. Sabremos al final del cuento que Leonor llega a hacer la fotografía pero el envío de la carta permanece una promesa:

“Sebastián tendrá su carta acompañada de la fotografía.”<sup>720</sup>

El principal proyecto de cara al futuro que queda claro en “La edad del pato” es el de calcular el número de hijos que las adolescentes deseaban tener en el futuro más que del tipo de caballero que les tocaría. En esta recopilación de los cuentos de Carmen Laforet, el personaje de la mujer soltera o con hijos es más resaltado y apreciado que la de una pareja de tipo corriente.

Una proyección hacia el futuro en “Rosamunda” aparece en el joven que tiene interés en aprovechar la experiencia de la anciana. Aquella mujer original despierta su interés y desea empezar una aventura con ella. La actitud de acercamiento del joven es progresiva:

“La había mirado un largo rato a escondidas antes de acercarse y de abordarla con una pregunta. Le daba pena mirarla. Miró a Rasamunda y la vio soñadora. Sí, el joven la escuchaba absorto. El soldado se quedó mirándola.”<sup>721</sup>

Y finalmente la convida al desayuno.

El proyecto en “Al colegio” consiste en que la niña y su madre saben que se empieza una nueva vida. Saben que el primer día de colegio es el inicio de un nuevo camino lleno de sorpresas e ilusiones. A partir de ahora hay que ir cada día a buscar aquel colegio “lejos pero necesario para empezar una vida de trabajo en la tierra.” El sueño de la madre es que este proyecto permita que:

---

<sup>720</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 54.

<sup>721</sup> *Idem*, págs. 89 y 92.

“Cada día lo que aprenda en esta casa blanca, lo que la vaya separando de mí – trabajo, amigos, ilusiones nuevas – la irá acercando de tal modo a mi alma, que al fin no sabré dónde termina mi espíritu ni dónde empieza el suyo.”<sup>722</sup>

Sor María de la Asunción en “El regreso” sueña para Julián un futuro cercano de felicidad, una vez que esté con su familia y que olvide lo vivido con ellos en el manicomio. Este pensamiento es semejante a la que Herminia expresa cuando llega Julián a casa y que ella le pide que se alegre porque están juntos y que la vida iba a cambiar. Julián, más realista, quiere relacionar pasado, presente y futuro y, habiendo salido completamente de la locura sabe que su realidad presenta un futuro de tristeza y sufrimiento:

“Era como si aquel día de Navidad hubiera salido otra vez de la infancia para poder ver, con toda crueldad, otra vez, debajo de aquellos regalos, la vida de siempre.”<sup>723</sup>

#### **IV. 3. 3. Contenido estético-temporal de los proyectos de vida en *La muerta***

##### **IV. 3. 3. 1. Posibles estructuras temporales**

Para representar la estructura temporal en los cuentos de Carmen Laforet hemos escogido la imagen simbólica del árbol para mostrar la presencia central de la búsqueda de vida como motivo de todos los cuentos. Hemos evocado anteriormente el árbol como símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo. Es también símbolo de muerte y regeneración.<sup>724</sup> La fuerza que da vida y sostiene las ramas proviene de las raíces y está empujada por el tronco hacia arriba. La misma sabia alimenta todas las partes del árbol y las pone en intercomunicación. Lo mismo ocurre en la estructura de los cuentos que quiere unir todas las secuencias desde un tronco común. Así como las raíces están ocultas, tampoco aparecen en nuestra estructura, puesto que lo que ha engendrado y hace que el cuento exista es el conjunto de la historia de la autora y de muchas otras circunstancias relativas a su lectura y difusión que desconocemos.

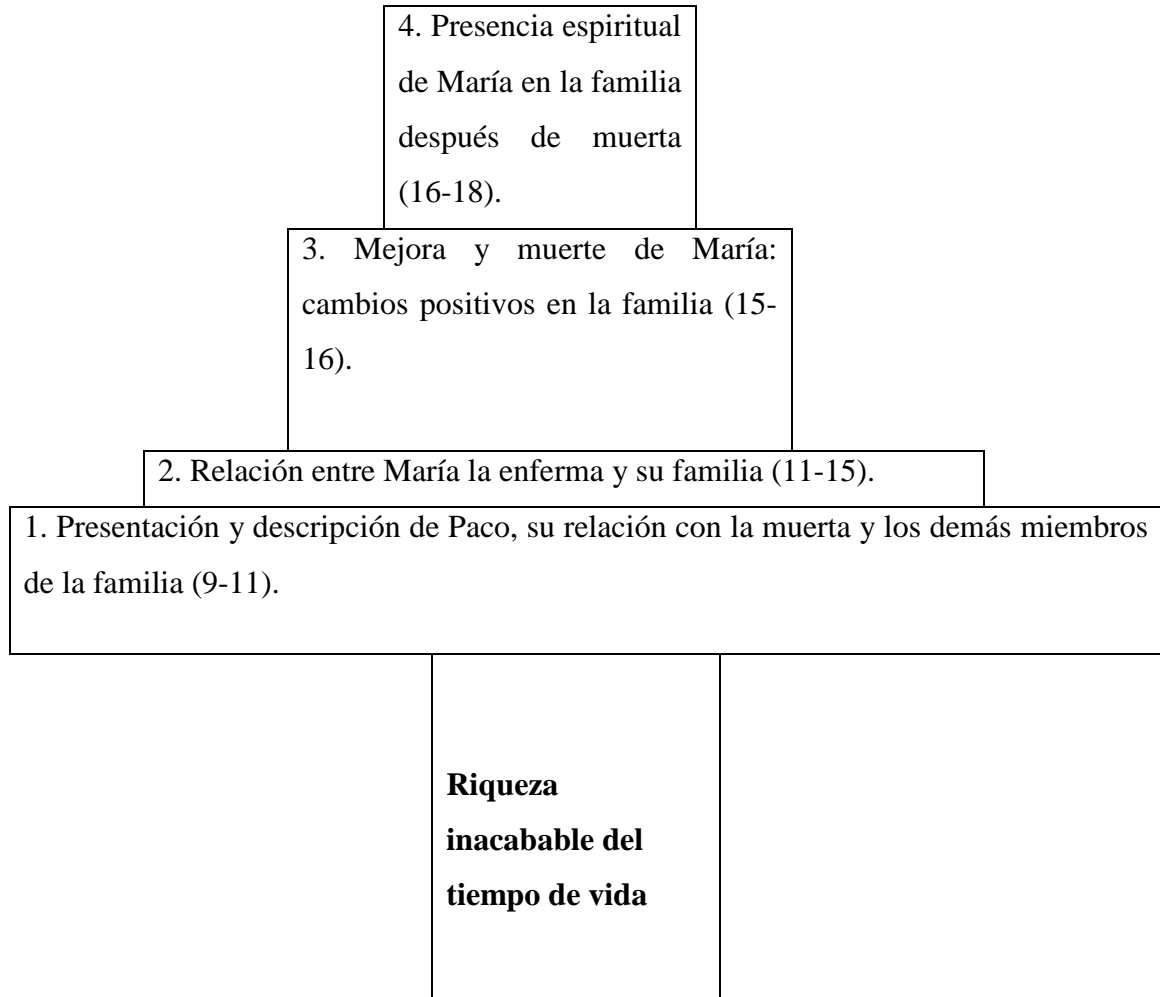
---

<sup>722</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 101.

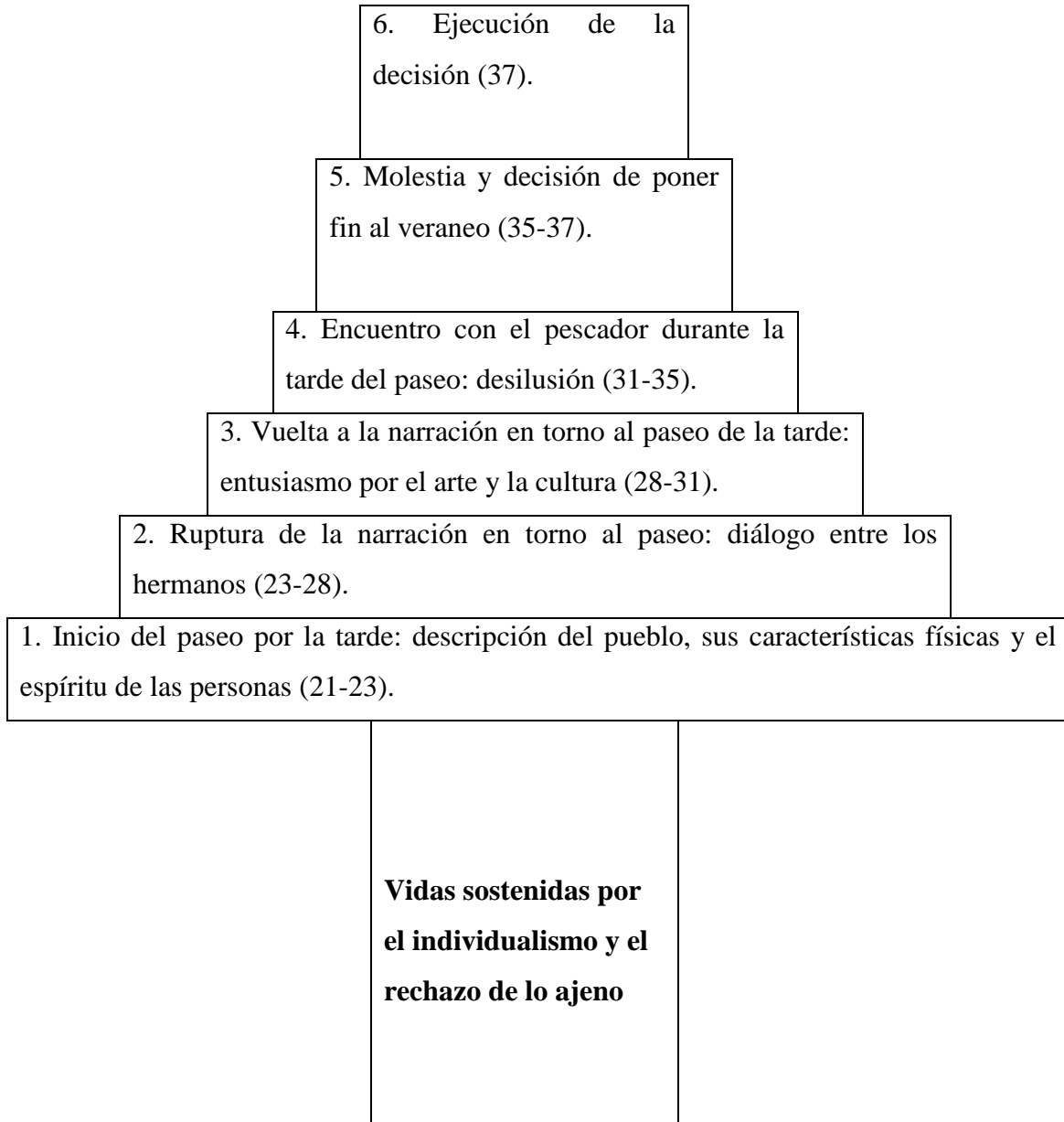
<sup>723</sup> *Idem*, pág. 115.

<sup>724</sup> Cfr. Simbolismo del árbol en el capítulo IV. Análisis de los cuentos de Ana María Matute.

## “La muerta”



## “El verano”



## “La fotografía”

6. Ambiente en casa del fotógrafo, ejecución de la foto y expectativas de Leonor (48-55).

5. Un párrafo de carta y luego se pasa del invierno al verano, y a la llegada del domingo del retrato (46-48).

4. Un párrafo de carta seguido de la relación entre Leonor y su novio Sebastián (44-46).

3. Una línea de carta seguida de las dificultades para el envío de la carta y de la fotografía (42-44).

2. Una línea de carta seguida de la vida y ocupación de Leonor (42).

1. Introducción de la carta y anuncio de los motivos: contar la vida y mandar la fotografía del niño a su padre (41-42).

**Lucha por salvar la vida y la felicidad amenazadas**

## “En la edad del pato”

4. Intento de reparación de la ofensa causada por la broma (66-67).

3. El concurso propiamente dicho: organización, búsqueda y entrega de regalos (65-66).

2. El ambiente en clase y categorización de las alumnas (60-65).

1. Cómo nace la idea del concurso (59-60).

**Vida escolar de los  
adolescentes:  
densidad y unidad  
en la acción.**

## “Ultima noche”

4. Proyecto de prolongación de la vida del difunto Paul en el niño que va a nacer (81-82).

3. La segunda etapa de la guerra: anuncio del embarazo de Claude (78-81).

2. Historia y peripecias durante la guerra: la primera etapa de la guerra, el enamoramiento entre Paul y Claude y el descubrimiento de Francia (74-77).

1. Principio y anuncio del final del cuento: lectura y progresiva destrucción del escrito (73).

**La muerte como  
fuente de vida**

## “Rosamunda”

4. Simpatía entre los dos e intento del joven de invitar a una relación más íntima (92-93).

3. Rosamunda cuenta la historia de su vida al joven (90-92).

2. Encuentro y diálogo de Rosamunda con el joven (86-90).

1. El amanecer en un tren: el despertar de Rosamunda (85-86).

**Recuperar la vida  
con el estímulo de  
la juventud**

## “Al colegio”

3. En el colegio: ruptura física con la madre, inicio de una nueva vida (100-101).

2. Camino hacia el colegio: primer día de clase (99-100).

1. Madre e hija: amigas en camino (97-99).

**Madre e hija  
juntas creciendo  
hacia la vida**

## “El regreso”

4. Llegada de Julián en su casa y dolorosa reintegración a la vida (113-115).

3. En el camino del regreso: información sobre la situación precaria en casa de Julián (111-113).

2. Julián y su relación con las monjas: sor María de la Asunción y sor Rosa (106-111).

1. Presentación del personaje y anuncio del regreso no deseado (105-106).

**El precio de una vida feliz.**

#### IV. 3. 3. 2. Figuras estéticas de expresión del tiempo

Con una imagen, la narradora nos hace comprender que en el personaje de Paco existe como una segunda faceta sobrenatural de que casi no es conciente. En efecto, para entrar en la presencia misteriosa de la mujer muerta, lo hace por el sentido del olfato:

“Al entrar en la casa esta nariz quedó un momento en suspenso, en actitud de olfatear, mientras el señor Paco, que se acababa de quitar la bufanda, abría la boca, con cierto asombro.”<sup>725</sup>

Después de treinta años de convivencia, Paco podía experimentar por este sentido del olfato la presencia de su mujer y, por medio de un suspiro profundo manifestar su conciencia de esta presencia.

Tras la secuencia que cuenta la manera como ha vivido la familia la enfermedad y la muerte de María, la narración vuelve al presente de la presencia misteriosa de la mujer en compañía de Paco, como una aparición, tres semanas después del entierro.

Las comparaciones en la narración permiten el conocimiento de la historia de los personajes y sus relaciones de felicidad y sufrimiento durante los diez primeros años de vida feliz y normal de María, los veinte de la enfermedad y después de la muerte, la metamorfosis de los familiares por influencia de la difunta.

La narración del cuento “El veraneo” incluye muchas rupturas para dar lugar a la intervención de la narradora. En la primera secuencia nos percatamos de los pensamientos de algún campesino que se cruza con Pablo durante el paseo. Una figura que permite a la narradora hacer una crítica del comportamiento a veces indiscreto de los campesinos. A continuación, mientras va paseando Juan Pablo se desarrolla en una simultaneidad inmediata la descripción del paisaje de las casas, de los animales y de los árboles. Sabemos en mismo tiempo que, a pequeña escala, Rosa está en contacto con aquella naturaleza a través de la huerta que tiene en casa.

Tenemos una primera precisión temporal que se refiere a una elipsis de diez años, los que Juan Pablo y Rosa permanecieron sin verse, los años en que uno estuvo en

---

<sup>725</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 10.

la ciudad, y la otra, de maestra en el pueblo. Luego, la primera secuencia se sitúa en una tarde de agosto en que el principal asunto es el paseo de Juan Pablo y sus peripecias. Entre la primera y segunda parte de la narración del paseo se incluye una secuencia-ruptura en que se narra el diálogo de la noche del día anterior entre los dos hermanos. Este encuentro duró hasta la hora de acostar imprecisa, así como la evocación de la hora habitual de acostar de Juan Pablo:

“Nunca me acuesto antes de las tres. Pero tienes razón; este silencio... Esta orquesta de grillos allá afuera y esta luz temblorosa aquí dentro le aplastan a uno el alma. No sé cómo puedes resistirlo.”<sup>726</sup>

La tarde del día siguiente está marcada por un sol picante de agosto que es la razón principal de aquel veraneo decidido por el médico de Juan Pablo. Era para huir del sol de Madrid porque aquel año, sentía el calor más que en años anteriores.

La narradora nos adelanta que el pescador que se encuentra con Juan Pablo no sabía tampoco como él, las artes del mar a pesar de estar muchos años viviendo como médico en este pueblo.

Después del diálogo entre el médico y Juan Pablo en el bar, la narradora deja notar que el médico sabía que su interlocutor era el hermano de Rosa, con lo cual el discurso indirecto tenía la voluntad de ofender. Juan Pablo también se da cuenta de ello, y con amargura, renuncia no sólo a la compañía del médico sino a todo aquel pueblo en que había venido a veranear:

“La irritación de Juan Pablo hacia aquel hombre iba creciendo según la tarde avanzaba. Había creído haber hecho un hallazgo al encontrarle y, con sus historias, le había estropeado no sólo su primer día de vacaciones y su paseo, sino, quizá, hasta el verano entero.”<sup>727</sup>

El último párrafo narra brevemente el desencanto de Juan Pablo por el pueblo subrayando todos los aspectos negativos para su salud física y mental. Se acelera el tiempo pues, “se marcharía pronto”, sus amigos de Madrid le verán “llegar tan pronto”

---

<sup>726</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 28.

<sup>727</sup> *Idem*, pág. 35

“de repente”. Encuentra que su vida en la ciudad está llena de felicidad, y “había que volver rápidamente a ella.”

En el relato de “La fotografía” un procedimiento artístico usado por la narradora es la repetición en cada secuencia del anuncio del principio de la carta y de la intención de Leonor de enviar la fotografía a su novio Sebastián. De esta forma, no perdemos de vista el asunto principal del cuento que lo atraviesa del principio al final:

1. “Hoy te envió mi foto con el niño.” (pág. 41)
2. “Querido Sebastián, por fin te envió una buena fotografía del niño.” (pág. 42)
3. “Querido mío: Por esta foto que te envió, verás que...” (pág. 42)
4. “Hubo un tiempo, Sebastián, amor mío, en que...” (pág. 44)
5. “Por el rápido abrazo que me diste antes de marcharte...” (pág. 46)
6. “Ahora tiene tiempo de escribir a Sebastián y le escribirá al fin la carta en que hable de la fotografía” (pág. 48)
7. “Me gustaría Sebastián describirte todo esto...” (pág. 53)

Así pues, la comunicación de Leonor con su novio fluye en su mente y ella permanece entretenida a lo largo del cuento con estos pensamientos.

Además del estilo personal de la carta, otros estilos directos jalonan el texto y son intervenciones de los personajes donde la narradora transmite sus pensamientos, o sus preguntas a veces, sin respuestas.

El contexto temporal impreciso es la concentración de todo un invierno narrado en pocas líneas, correspondientes a las cuatro primeras secuencias. Luego, se salta la primavera para anudar con la quinta secuencia hasta el final. El tiempo es el verano con la precisión del mes de junio y precisamente de un domingo, día de fiesta. El invierno conlleva la incapacidad de Leonor de cumplir con el proyecto de la carta y de la foto, sus dificultades, pobreza y soledad. Con el verano, ya se cumple una parte del proyecto que es la fotografía.

Leonor y Sebastián habían pasado cuatro años juntos antes de la separación, según la narración de la cuarta secuencia. Esta fue una experiencia a la vez alegre y triste, por la muerte de la niña y la emigración de Sebastián cuando iba a nacer el segundo niño. Pero ella pudo superar todo con una visión positiva.

Las comparaciones que abundan en la narración ponen en paralelo las dos vidas de Leonor: la de ahora y la de antes cuando era adolescente y luego, estudiante con su novio Sebastián.

El paso del tiempo del domingo merece la pena de ser subrayado pues, es el día de la realización de la promesa: Leonor tiene un largo momento para fumar y otro tanto para escribir a Sebastián. Por la tarde, viste al niño para la fotografía y coge el camino del mercado para llegar en el fotógrafo media hora antes de cerrar.

La indicación temporal que tenemos en “La edad del pato” es la de una generación joven de bachillerato, que considera que a los dieciocho años ya se ha perdido la juventud. Con lo cual hay que aprovechar el tiempo. La narración precisa que la acción de la diversión se desarrolla durante una semana en que se aprovechan los más cortos tiempos de inter-clase para inventar burlas. La narradora lo cuenta de forma ulterior porque era un acontecimiento de “aquella edad lejana”. Las hipérbolas no faltan por el mismo motivo del comportamiento y concurso de burlas y travesuras. Aquella edad también tiene tendencia a ampliar y radicalizar lo que considera como identidad suya:

“Creíamos a pies juntillas en los anuncios de las cremas de belleza y estábamos seguras de que una mujer seductora necesitaba para serlo más de trescientos botes de cremas carísimas.”<sup>728</sup>

El cuento “Última noche” tiene una configuración estética semejante a una narración epistolar pero con ausencia de los elementos propios de una carta. Se trata de una narración en primera persona incluida directamente en el conjunto del relato. Unas líneas introductorias informan que el escrito es un cuaderno que va leyendo Claude la mujer de Paul, siendo el autor este último. En esta lectura al amor de la lumbre Claude procede a una selección y va tirando algunas páginas al fuego. Es un adelanto del final del cuento en donde se explica la razón de esta selección. Las secuencias son muy desiguales: el principio y el final son muy breves, y el resto del texto está compuesto por dos grandes partes relativas a la primera etapa de la guerra – la más larga – y la segunda etapa al final de la cual Paul escribe la carta antes de su muerte, como un

---

<sup>728</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 61.

testamento para su mujer y para su hijo. El tono general es a la vez sentimental, lleno de cariño y agradecimiento por la mujer y el hijo que va a nacer, y patético por los acontecimientos dramáticos de la guerra que se narran.

La historia de “Rosamunda” ocupa el muy corto tiempo de un rato en una mañana entre el amanecer y la hora del desayuno. Estan sin precisar las horas o minutos exactas pero, en este breve tiempo se narra la larga historia de Rosamunda. El inicio anuncia la progresión del amanecer y la salida de la noche en que la protagonista se despierta y sale ella también a contemplar el paisaje de un día cualificado de “glorioso.” El carácter artístico de Rosamunda aparece en el estilo por la forma de destacar la belleza de la naturaleza:

“Se veía el mar entre naranjos, el profundo verde de los árboles, el claro horizonte del agua.”<sup>729</sup>

Esta visión despierta el arte del personaje quien, a su vez, empieza a recordar y recitar versos de alguna poesía suya. El arte aparece también en el físico: el vestido, los zapatos y el peinado mezclan estilos joven y viejo.

Anáforas y repeticiones aparecen cuando la narradora quiere insistir sobre determinados aspectos como los recuerdos tristes, el sufrimiento y fracaso de su matrimonio, de su vida de artista y de la muerte de su hijo.

En medio de la narración en primera persona y del estilo directo en el diálogo entre Rosamunda y el joven, la voz narradora interviene para expresar el estado interior de Rosamunda, el sentido de sus silencios, las dudas y valoraciones de la repentina confianza que tiene en el joven. Un largo párrafo de esta voz narradora presentado entre paréntesis cuenta un arrepentimiento de la mujer después de haber contado toda la historia de su éxito en el arte y de su fracaso sentimental. Sin embargo, continúa el relato de la historia de su vida.

El cuento “Al colegio” transcurre en una mañana otoñal, temprana y fresca donde la niña acompañada de su madre va por primera vez al colegio. La prisa para no llegar tarde se asocia con los imperativos y la evocación de algunos medios de

---

<sup>729</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 86.

transporte. La narración está en primera persona y es como una confesión emocionante de todos los sentimientos de amor y cercanía de una madre con su niña de cuatro años. La trata como una persona responsable y capaz. La narración de este día se rompe para introducir las costumbres de diversión de las dos, de los paseos y de las visitas a casa de los abuelos. Al mismo tiempo la narradora nos introduce de vez en cuando, en el pensamiento de la madre que prolonga su unidad con la niña en todos los momentos de su vida.

La narración de “El regreso” alterna entre los estilos directos de los diálogos y los comentarios de la narradora. La duración de la historia es de una tarde de Nochebuena hasta el día siguiente de Navidad. El primer tiempo contado desde el manicomio ocupa menos espacio textual (inicio breve y segunda secuencia) y el segundo, entre el viaje y la llegada en casa ocupa las dos últimas secuencias más largas.

Por una gradación la narración expresa la antipatía de Julián para con sor Rosa: ahora estaba delante de él sor Rosa... no la quería tanto... no la quería nada. Es como si le costara a la narradora sacar este único punto negro en la maravillosa experiencia de Julián en casa de las monjas, en el manicomio.

#### **IV. 3. 4. Representación simbólico-temporal de los proyectos de vida en *La muerta***

##### **IV. 3. 4. 1. Los símbolos del tiempo y su significación en los cuentos**

Observamos en “La muerta” que el rayo de sol que entra en casa de Paco y en el que siente la presencia de su difunta mujer es un símbolo usado en su doble sentido de vida y muerte. Esta convivencia con la muerte está en el luto que lleva Paco simbolizado por la tira negra de luto que sus hijas le cosieron en el abrigo desde la muerte de su mujer y en el contraste entre la cocina limpia y encalada por María cada sábado y las paredes negras y sucias de la misma por el descuido de las hijas.

En la primera parte de la narración del paseo en “El veraneo” los símbolos exaltan la belleza de la aldea con los paisajes artísticos, la pureza representada por el color blanco de cal de las casas, el mantel blanquísimo en casa de Rosa, las flores, las luces de carburo y eléctricas y el orden de todo en general. En cuanto a Rosa, descubre

por medio del espejo, el fondo de belleza que está en sus “ojos verdes” y su “boca firme” y que su hermano no supo ver por su mirada pesimista.

La tercera secuencia del cuento que retoma la narración del paseo de Juan Pablo describe de nuevo, un cuadro símbolo de un paisaje artísticamente pintado:

“Ni un rincón sin belleza jugosa, palpitante... Barroco puro – dijo en alta voz – demasiado...”<sup>730</sup>

El pueblo del mar era otra obra pintoresca viva con el juego del color y movimiento de los árboles y de las casas sobre el agua. Aquí también el sentido del olfato permite disfrutar más del ambiente.

El símbolo de las naranjas que compra Leonor sólo para su hijo y que ella no prueba jamás por su pobreza económica es la representación de aquella felicidad anhelada y no alcanzada. Se contenta con el deseo, con el olor a naranja, con la contemplación de “aquel montón de bolas de oro” y tan lejos está también su felicidad. La vieja vendedora de naranja se ha percatado de esta carencia de Leonor y le sugiere un novio “bien rico y bien tonto”, para paliar su soledad y tristeza.

En paralelo con la vida infeliz y triste de Leonor se encuentra la de la viuda del fotógrafo simbolizada por la gran máquina abrigada como una bruja en su capa negra y que respira tristeza. Ésta es la vida de la mujer desde que enviudó y no puede ella solo hacer funcionar la máquina ni atraer a los clientes.

La fotografía finalmente es todo un símbolo en el cuento. En la última parte de carta Leonor explica bien el sentido de esta fotografía: un recuerdo de toda la vida, una comunicación de lo que es el niño, guapo y risueño, y de ella misma. Además, Leonor se imagina – por expresión de la narradora – las reacciones que a ella le gustaría que tuviera Sebastián al recibir la fotografía:

“Se conmoverá quizá pensando en el sacrificio que a Leonor le debe de haber costado reunir el dinero necesario para hacerla. Acaso también – por arte del chico del fotógrafo – le decepcionará el gracioso rostro de Leonor, esa cara que él ama con sus imperfecciones y con las angulosidades que le ha ido

---

<sup>730</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 28.

formando su dura juventud y que le llevará suavizado casi hasta desconocerla. Pero, al fin y al cabo, será un recuerdo de ella y el primer encuentro con su hijo al cabo de un año que ya tiene de vida.”<sup>731</sup>

Los dos símbolos manifiestos en “La edad del pato” son el pato que representa a todos los alumnos y la lechuza, mote dado a la compañera de clase que era diferente de las demás y rechazada del grupo. El pato y más, la pareja de patos, según *El diccionario de los símbolos*, es el símbolo de la unión y de la felicidad conyugal, al cual se añade a veces, el de la noción de potencia vital. Razón de ello es que el macho y la hembra siempre nadan en concierto.<sup>732</sup> Es suficiente para cotejarlo con aquel grupo de alumnas de la clase de bachilleratos siempre agrupados y de acuerdos para actuar, aunque diferentes a la vez. Esta unidad es la que da fuerza y éxito a su acción.

La lechuza es a su vez, símbolo de la fealdad. Es un ave nocturna que no soporta la luz del sol. La gran gracia del concurso radica en que la apodada lechuza era para las compañeras,

“Más que una sugerencia, resultaba un retrato auténtico. La lechucita de carne y hueso estaba seria.”<sup>733</sup>

El cuaderno en “Última noche” es un espacio simbólico porque contiene toda la historia del cuento escrita en él. El cuaderno materializa el contenido sentimental, la fidelidad de la mujer a su marido, el espíritu que ella quiere transmitir a su hijo y los recuerdos que se deben quemar porque sólo deben quedar en su corazón en secreto perpetuo. Estos elementos aparecen al principio y al final del texto:

“Un cuaderno viejo, manchado, usado y acariciado muchas veces. Por última vez lee estas páginas llenas de temblores y de tachaduras. Las dobla dulcemente y las va echando en la chimenea encendida...”

Estas páginas las ha guardado Claude cuidadosamente entre sus joyas. Son ellas las que deben enterar al niño, cuando crezca, de la historia de su padre. Lo demás que escribió Paul aquella noche: su miedo helado, sus cobardías y sus

---

<sup>731</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 54.

<sup>732</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, ob. cit., pág. 806.

<sup>733</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 66.

heroísmos, sólo Claude en el mundo lo debe conservar en su sangre, porque lo ha sufrido. El testimonio escrito lo devoraron las llamas.”<sup>734</sup>

En el cuento “Rosamunda” recogemos el simbolismo sugerido por el mismo nombre compuesto de “rosa” que evoca una flor y de “mundo”. Ella quiere ser una rosa en el mundo, famosa por su afición al arte. Se da el mote de “mariposa de oro” que sugiere la misma ambición de universalidad y de belleza. Su verdadero nombre “Felisa” que había rechazado desde siempre le sonaba a mentira pues, sólo era feliz en el arte. En lo otro, en el matrimonio sería desdichada hasta la muerte.

#### **IV. 3. 4. 2. Los personajes y las actitudes intemporales**

El cuento “La muerta” concede a los personajes una parte importante en la acción. El que abre el cuento, Paco tiene la doble personalidad de un ser a la vez corriente – le gustaba beber en compañía de amigos y emborracharse en las fiestas – y asombroso en cuanto a su relación espiritual con su difunta esposa:

“Había sentido a su muerta. La había sentido, allí, en el callado corredor de la casa, en el rayo de sol que por el ventanuco se colaba hasta los ladrillos rojos que pavimentaban el pasillo. Había notado la presencia de su mujer como si ella viviese...”<sup>735</sup>

La narradora justifica la actitud de ebriedad constante de Paco con las dificultades familiares. Las dos hijas del matrimonio, una soltera y la otra casada, constituían, muchas veces, una preocupación por la madre enferma porque no se entendía y discutían siempre en casa:

“Entre una enfermedad y otra, ayudaba torpemente a las hijas a poner orden en aquella casa descuidada, donde, continuamente, resonaban gritos y discusiones entre las dos hermanas, que no se podían ver... Esto sí mortificaba a

---

<sup>734</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., págs. 73 y 82.

<sup>735</sup> *Idem*, pág. 10.

la pobre, aquellas discusiones que eran el escándalo de la vecindad, y nunca en su agonía, pudo gozar de paz.”<sup>736</sup>

A pesar de su enfermedad, la madre está caracterizada por su valentía y entereza en el sufrimiento. Además, seguía ayudando a sus hijas y a los nietos con dulzura y firmeza a la vez. Paco confiesa que su mujer hasta entiende la soledad que está pasando y que, sin duda, confirmaría aquel proyecto que tramaba.

Los sentimientos no expresados por Paco y María se revelan por la comunicación por los gestos y sobre todo, por la expresión de los ojos. Paco, con el proyecto escondido se sentía descubierto por su esposa y para evitar la vergüenza que le provoca esta actitud callada de su mujer desviaba los ojos. Durante el entierro ha fingido tristeza delante de la gente y, una vez solo al volver del cementerio, Paco olvida a su mujer:

“Era tan poca cosa allí aquella mujer menuda y silenciosa.”<sup>737</sup>

El cuento plantea la pregunta sobre el sentido de la vida de sufrimiento de algunas personas y la narradora deja la respuesta en suspenso en la cocina donde planea el espíritu de la madre difunta quien sólo posee el secreto.

Juan Pablo en “El veraneo” representa para Rosa el ejemplo de la vida en la ciudad que ella había anhelado por ignorarla. A lo largo de la historia veremos en qué consiste esta vida en la ciudad. De antemano se presenta como:

“Un terrible desgaste, sufrimientos quizás”<sup>738</sup>

Luego, por los comportamientos inhabituales de su hermano – observaciones negativas inoportunas, desprecio de casi todo –, Rosa adelanta su decepción y la dificultad de comunicación que permanece hasta que se marche del pueblo antes del tiempo previsto:

---

<sup>736</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 12.

<sup>737</sup> *Idem*, pág. 16.

<sup>738</sup> *Idem*, pág. 21.

“Era horrible. Tanto tiempo esperando esta visita del hermano y ahora cada una de sus palabras la herían.”<sup>739</sup>

En la conversación sobre literatura y arte que llegó a tener Juan Pablo con su hermana se refleja una crítica negativa de aquél sobre los talentos literarios de los escritores del momento, y el enaltecimiento de su propio orgullo y vanidad:

“No admiraba a nadie por el momento... Un tiempo hubo en que me dejé engañar por sus majaderías... Hoy día sé que ninguno es capaz de descalzarme. Si yo escribiese un libro...”<sup>740</sup>

La inestabilidad observada en Juan Pablo en las relaciones se averigua con su hermana y con aquél médico pescador aficionado que le cayó simpático a primera vista, pero que después del encuentro terminará marchándose del pueblo, molesto por sus acusaciones indirectas. Incapaz de comunicar con su hermana sobre todas las dudas que suscitó el médico en él, Juan Pablo prefiere entrar en la justificación de su decisión dándose la razón y juzgando a aquel hombre quien, voluntariamente quiso molestarle.

A Rosa, la llaman a veces “la maestra” tal como es conocida en el pueblo donde ejerce esta función. Tiene treinta años y cuando llega al pueblo tiene sólo diecinueve. La observación del hermano sobre el envejecimiento de Rosa permite a la narradora introducir la caracterización del personaje: le entran ahora dudas sobre sus convicciones de siempre y al mismo tiempo se llena de terror al darse cuenta de que en estos diez años, también su hermano había envejecido. La susceptibilidad de Rosa se nota en su incomodidad ante la indiferencia manifiesta de su hermano al ver los detalles que ella preparó para su acogida:

“Rosa, en silencio, quitó el florero. Sabía que nadie en la aldea hubiese apreciado esta fineza. Pero había esperado que a Juan Pablo le gustasen.”<sup>741</sup>

---

<sup>739</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 24.

<sup>740</sup> *Idem*, pág. 27.

<sup>741</sup> *Idem*, pág. 23.

Pero la influencia del cariño que siempre tiene por su hermano hace que Rosa lleva todas estas observaciones en su interior y los acepta como si fueran correctas ocultándose la verdad. Entonces, le provocan sentimientos de tristeza y se siente frágil ante la autoridad de su hermano. Sin embargo se la describe en el cuento como una mujer muy valiente, luchadora y decidida para salir adelante en la vida y sola sin necesidad del apoyo ajeno. Así afirmándose con una fuerte personalidad, llega a ganar la confianza de la gente del pueblo.

En el mismo cuento, la figura del padre estando ausente en la narración Juan Pablo parece hacer las veces y toma las decisiones sobre el futuro de su hermana y madre, cuando eran todavía adolescentes. Se entiende entonces, la razón de la gran autoridad que sigue ejerciendo en su hermana.

La figura de Leonor en “La fotografía” muestra la identidad de una mujer soltera con un niño. Está rodeada de muchas dificultades económicas, por lo que se entrega totalmente al trabajo sin posibilidad de descansar. Están en riesgo de deterioro su salud y la del niño. El cuento resalta el hecho de que añora a su pareja y, en mismo tiempo, por orgullo quiere presumir de su capacidad de cuidarse bien y de cuidar del niño. El cuento es un cúmulo de preocupaciones hasta el final que deja un sabor de insatisfacción: por falta de dinero, la fotografía no es perfecta y Leonor sigue pensando en escribir la carta sin concretizar nada:

“Y la consabida carta, acompañada de la fotografía, no llegaba a escribirse jamás.”<sup>742</sup>

Durante la compra de la única naranja para el niño la narradora informa que el novio de Leonor tampoco sería una solución económica pues, él mismo afirma que su pobreza no es un impedimento para el matrimonio. Él es estudiante y cree en un futuro mejor confiando en el tiempo.

Los personajes secundarios del cuento, María la viuda del fotógrafo y su ayudante Juanón protagonizan una escena de denuncia de la situación de los trabajadores explotados e injustamente tratados. Las protestas repetidas de Juanón no sirven para nada porque el negocio funciona con dificultad y la viuda tiene que abrir el

---

<sup>742</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 43.

local para esperar aunque sea cincuenta pesetas y cerrar más tarde un domingo. No le importa el empleado.

Los dos varones, a pesar de sus carencias, – la pobreza de Sebastián y el mal genio del esposo de doña María – se presentan como indispensables en las vidas de estas dos mujeres.

En “La edad del pato” Cristina era la protagonista de aquel concurso objeto del cuento. Ella está caracterizada como una chica descuidada que llamaba la atención del profesor y de todos los compañeros con su porte físico: cabello largo, rojizo y brillante que llevaba suelto a la manera de sus antepasados. Además, llegaba al Instituto,

“No sólo con coloretes en las mejillas, sino también en la frente y en la nariz, porque había leído en una revista «muy chic», que así hay que hacerlo para dar naturalidad al artificio...”<sup>743</sup>

En su casa su personalidad muy informal y graciosa contrasta con la de su padre “un ingeniero muy serio.” Cristina parece estar dedicada en casa como en el Instituto, a idear escenas de diversión para sus compañeras. Lo del concurso de animales le ocurrió durante una comida en familia cuando relaciona el físico de una compañera de clase con una lechuga estilizada sobre un plato decorativo. Parte de allí para caricaturizar a toda la clase y a los profesores. Su comportamiento está desaprobado por sus padres por lo que Cristina tiene que esconderse para traer regalos con motivo de la rifa del concurso. Al final, conciente de que la burla a la denominada “Lechucita” le caería mal, Cristina, para arrepentirse pasa de la compasión por la tristeza de la compañera al regalo sin mérito de “su bonita estilográfica nueva” que había deseado más de dos años sin lograrlo. Este desprendimiento a favor de la otra es como una voluntad de la narradora de mostrar que el juego de las compañeras no tiene más motivo que la diversión y no pretende la maldad.

La clase en general está caracterizada como la más terrible del Instituto. Andaban a la vez casi iguales y diferentes como patos: algunas eran más precoces en el desarrollo de su feminidad que otras, siempre agrupadas en la risa, los sustos de los exámenes, los mismos temas de conversación, las convicciones exageradas sobre la

---

<sup>743</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 61.

moda, etc. También la mayoría era de clase humilde y no tenían acceso a todo aquello que las parecía propio de una mujer ideal. Se influenciaban unas a otras al mismo tiempo que sabían guardar su propia originalidad.

Entre los profesores sólo se ha caracterizado al de Física, joven y nervioso, a quien plantean una pregunta trampa con el objetivo de humillarle y de enfurecerle sin duda. En la caricaturización del concurso él era un cocodrilo con lentes.

El personaje de Paul en “Última noche” es el prototipo del hombre que va a la guerra sin ninguna motivación patriótica, es decir, por obligación porque desconoce la razón. Para él es un sinsentido tener que abandonar a su familia y a sus seres queridos. Ha guardado y contado todo lo mal que ha vivido durante la guerra. Además, encarna la cobardía, el miedo y el odio expresado a lo largo de la segunda secuencia. Ha llegado a herirse él mismo por envidia a los heridos evacuados a la retaguardia y para poder encontrarse de nuevo en su casa. Confiesa a su mujer que ha sido un mal soldado:

“Esto es lo que no tienes más remedio que saber. El herido de guerra que tú conociste era un desertor, un miserable.”<sup>744</sup>

Al mismo tiempo que Paul va describiendo su personalidad, también nos revela la de Claude su mujer, en un tono de mucha admiración: mujer trabajadora y humilde en el campo de su padre, amiga y compañera alegre, esposa educadora de su marido.

El estudio de la caracterización de los personajes en “Rosamunda” invita a poner en paralelo dos generaciones: la anciana y la joven. Las dos vidas se cruzan en el mismo tren y, en vez de entrar en conflicto empatizan paulatinamente. La anciana tiene una larga experiencia de vida que sorprende e interesa a la vez al joven en camino de aprendizaje. Alternan en esta experiencia momentos de alegría y otros de tristeza y sufrimiento. Rosamunda a primera vista, hace una transferencia de los sentimientos por su hijo muerto y los proyecta en el muchacho soldado. Es como si representara a su hijo y se le apropia. Se comporta a lo largo del cuento como una madre que alecciona y en ningún momento insinúa una relación sentimental con el muchacho. Pero éste al final

---

<sup>744</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 75.

parece abundar hacia este sentimentalismo como una historia divertida que quiere contar a sus amigos. La larga confesión de Rosamunda le ha quedado en el aire.

Los personajes de la madre y de la hija de cuatro años, son tan unidos en “Al colegio” que llegan hasta confundirse en uno mismo. La madre describe el cariño entrañable que comparten, con gestos como sentir la ternura de las manos en contacto, las miradas y sonrisas cómplices, etc. La relación entre las dos es profunda y se vive con la mayor intensidad incluso, en los detalles más sencillos como pasear en el parque:

“Cuando salgo de casa con la niña tengo la sensación de que emprendo un viaje muy largo.”<sup>745</sup>

Observamos que el tiempo que están viviendo es de gran felicidad que no rompe el crecimiento de la niña que ahora se distancia de la madre para ir al colegio. Las dos han sabido vivir la ruptura positiva relativa al crecimiento. No se nota un egoísmo que quiere mantener a la otra con obsesión y aprovecharla. La verdadera característica de la amistad que deja libre y responsable se vislumbra en este cuento:

“Me parece mal quedarme allí; me da vergüenza acompañar a la niña hasta última hora, como si ella no supiera ya valerse por sí misma... Sola, desde la puerta, la veo marchar, sin volver la cabeza ni por un momento.”<sup>746</sup>

Sin embargo, este desprendimiento no excluye, como hemos dicho, la perfecta unidad entre las dos expresada en el último párrafo del cuento donde de una manera patética, el personaje de la madre se confunde con la de la niña. Ella se ve en su lugar en aquel pupitre pequeño que se apropia igual que todo lo que rodea a la niña, como si fuera ella misma sentada para recibir la primera lección.

El personaje de Julián en “El regreso” se presenta como un loco curado después de un tiempo pero en quien descubrimos que ha sido víctima de una situación de inestabilidad económica, familiar y social. Explicamos en otro apartado que el proceso de la enfermedad es a raíz de la pobreza y falta de alimento. Pero cuando vemos su

---

<sup>745</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 98.

<sup>746</sup> *Idem*, pág. 100.

comportamiento en el manicomio que llega a querer más que su casa, nos damos cuenta de que lo que ha permitido la curación de Julián en este sitio, no es tanto la riqueza económica, cuanto el cariño y las relaciones positivas. El ejemplo de la antipatía y agresividad hacia sor Rosa por la única razón de su parecido con su esposa es una prueba de lo dicho. No obstante, la evolución del personaje se orienta hacia una curación definitiva desde dentro que se manifiesta con su resignación a volver a casa y su negación a aceptar cualquier engaño sobre la dura realidad que tiene que afrontar. Supo al final, que la alegría y felicidad de la que gozaba en el manicomio eran efímeras y casi se arrepiente de la cobardía de sus momentos de gozo sin compasión por los suyos que lo pasan mal. Finalmente, se siente culpable al llegar, de que la familia ya no podrá gozar de aquella Beneficencia ahora injustificable con su presencia, lo cual le hunde más en la tristeza. En esta familia la presencia del padre se vuelve una maldición.

#### **IV. 3. 4. 3. Las situaciones y los escenarios temporales**

La narración de “La muerta” se desarrolla en casa de Paco y su familia a la que siempre volvía después de estar en compañía con sus amigos. La casa es también el espacio de la mujer paralizada, de las dos hijas, del yerno y de los sobrinos. Un ventanuco trae el sol en la casa. Dentro de la habitación de la mujer enferma, la cama y sillón son los espacios ocupados por ella.

La cocina evocada es el lugar preferido de María antes como durante su enfermedad. Este lugar provoca también el mal humor de Paco, por el cambio que ha sufrido en comparación con el tiempo en que su mujer gozaba de buena salud. Ahora la cocina está sucia y descuidada por las hijas:

“Las paredes negras de no limpiarse en años, y el aire lleno de humo y de olor a aceite malo.”<sup>747</sup>

La cocina reviste para Paco cierto misterio. Allí es donde se encuentra con el espíritu de la muerta, allí donde se perdió el sentimiento del amor por la viuda del barrio y también es allí donde le venían los recuerdos felices y los tristes. Al final del cuento,

---

<sup>747</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 12.

cuando las hijas cambiaron de actitud, la cocina recobra una sensación positiva para Paco:

“La cocina estaba blanca y reluciente como en los primeros tiempos de su matrimonio.”<sup>748</sup>

Todas las respuestas sobre el misterio de la vida y de la muerte de María, están según Paco, en la cocina.

El cuento “El verano” arranca a partir de la relación entre dos espacios: la casa de Rosa y el camino que coge Juan Pablo para pasear en dirección a otro pueblo. El cambio de espacio es lo que ha traído a este personaje de la ciudad hacia la aldea para veranear. Progresivamente, se aleja hacia la carretera afrontando seis kilómetros, cuesta abajo, rumbo a un pueblo de pescadores junto al mar llamado también pueblo del mar.

El recuerdo del espacio del café de Madrid donde transcurre casi toda la vida del personaje le acompaña también en el tiempo del veraneo. La aldehuela donde vive su hermana como el pueblo de los pescadores se aprecia en comparación con aquellos lugares de la ciudad. Juan Pablo se considera grande como la ciudad en que vive y por eso estos lugares le parecen rústicos e inadecuados. Es precisamente en el café del pueblo, junto con el médico, donde se lleva el disgusto que le saca sin plazo del pueblo y le hace renunciar a aquel veraneo.

Los espacios habituales en donde se mueve Leonor son en “La fotografía”, la calle y el camino hacia el mercado que coge cada día para comprar fruta para el niño, el callejeo para ir a las clases – tal vez clases particulares por que en ningún momento se habla de escuela –, su casa y al final del cuento, la casa del fotógrafo.

Se menciona en “La edad del pato” la vida de los adolescentes que se desarrolla entre el Instituto y el papel singular de la casa de Cristina. Lo que se valora en el Instituto no es tanto su función de aprendizaje cuanto a la posibilidad que ofrece a aquellas alumnas de crecer en grupo y madurar en su feminidad, de divertirse y pasarlo bien antes que de estudiar.

---

<sup>748</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 17.

Dos espacios en “Última noche”: la casa de Claude desde donde lee el cuaderno de notas de su esposo Paul, y el campo de guerra como experiencia sufrida. Dos contextos opuestos que marcan el dolor y la tristeza de la distancia. La guerra es el espacio de muerte progresiva hasta la consumación total y, en paralelo, en casa se está preparando a nacer una nueva vida, un hijo que la guerra impedirá al padre conocer.

La historia de “Rosamunda” transcurre dentro del tren a lo largo de un viaje hacia el Sur. Desde allí, los personajes pueden contemplar desde las ventanas el maravilloso paisaje, pasear por los pasillos y comunicar entre viajeros. El tren sigue veloz y ruidoso, se detiene a veces en alguna estación y retoma de nuevo su marcha como la vida misma de los protagonistas.

El espacio del camino en “Al colegio” es el más abundante. Lleva forzosamente a las calles cuya descripción nos anuncia que estamos en otoño con lluvia y hojas que caen. El taxi es un espacio público que permite a madre e hija hacer un viaje largo desde su casa a la de los abuelos. Pero según indica la madre a la niña, el mejor viaje, el que lleva al colegio se tiene que hacer de manera informal, en medios de transportes asequibles a todos, los mejores y más divertidos. El camino hacia el colegio, se hace en metro y en autobús, pasando por la calle para que, cruzándose con la gente y las cosas y la naturaleza, la niña reciba, además, las lecciones gratuitas de la vida. El taxi, en cambio, es un espacio cerrado, individualista.

El contenido del espacio del colegio es de una gran variedad de personas y colores en contacto de los cuales se irá alargando la distancia física entre la madre y la niña y acercando a la vez sus almas. Es una de las funciones de madurez del colegio.

Hay un proceso progresivo en la aparición de los espacios en el cuento “El regreso”. Antes de nombrar aquel lugar espantoso del manicomio, primero, se denomina “en aquella casa”, luego, “aquella enorme y fría sala de visita” y finalmente, “el manicomio.” Es un lugar al que el protagonista considera muy positivo para él:

“Aquel sitio de muerte y desesperación, que para él, Julián, había sido un buen refugio, una buena salvación... Y hasta en los últimos meses, cuando ya a su alrededor todos lo sentían curado, una casa de dicha.”<sup>749</sup>

De allí Julián se encamina hacia espacios incómodos como el del tren donde tenía como compañeros de viaje, pollos y pavos porque iba en un vagón de tercera y su casa era una de las cuatro puertas descascarilladas, antiguamente pintadas de verde. Además el futuro trabajo que le anuncia su mujer que tendrá en un garaje:

“¿En un garaje...? Claro, era difícil tomar a un ex loco como chófer. De mecánico tal vez.”<sup>750</sup>

Julián se sentía mucho mejor en el manicomio.

#### **IV. 3. 5. Contenido temático-temporal de los proyectos de vida de los personajes en *La llamada***

##### **IV. 3. 5. 1. Los proyectos vividos dentro de un tiempo presente**

Consideramos en el cuento titulado “La llamada” que el tiempo presente de la historia – que se refiere claramente al pasado – se manifiesta en la narración presente de los acontecimientos. La primera escena, el encuentro de don Juan Roses con el camarero Carlos es la introducción de la larga historia narrada en el cuento. Una verdadera construcción fantástica que arranca de una visión como pretexto para seguir un camino aventurero. Porque releva de una construcción artística, el hecho de que la visión de don Juan coincida exactamente con la realidad del personaje del bar.

Don Juan aprovecha unas horas de escala para la visita de Mercedes. Es el segundo escenario más marcado por los recuerdos del tiempo pasado. El presente se nota en la sorpresa de la visita en aquel día, a la hora de la comida. Mercedes pudo compartir la actualidad de su vida matrimonial, su infelicidad, sus duelos y la violencia recibida de su marido. Antes de marcharse hacia el buque, don Juan entrega la dirección de doña Eloísa, cuñada de María Rosa que era hermana de Mercedes. La visita a

---

<sup>749</sup> Laforet, Carmen, *La muerta*, ob. cit., pág. 107.

<sup>750</sup> *Idem*, pág. 114

Barcelona de ésta será el objeto del siguiente escenario. Mercedes, animada por don Juan por el hecho de que seguía teniendo talento y motivada por el deseo de huir de aquella vida de dolor, emprende el viaje rumbo a Barcelona como para acudir a una llamada desconocida.

La sorpresa de su visita, por todos los lados, se sanciona por un rechazo de la nieta de su tía y de su marido por motivos económicos. Mercedes se lanza a la aventura en esta gran ciudad y resiste a la vida amoral que la amenaza:

“Yo aspiro a ser una artista, no una fulana.”<sup>751</sup>

Una vez introducida doña Eloísa en la historia notamos que su tiempo presente, su vida rutinaria está hecha de fe, de religiosidad y de ayuda a sus nietos en todo lo que puede. Hablaremos más de su personalidad en la caracterización de los personajes pero de momento recogemos esta importante costumbre de vida:

“Al pequeño Luisito le gustaba mirarla todas las noches, cuando ella hacía sus oraciones. Algunas veces Luisito estaba ya dormido, pero la mayoría despertaba al roce de sus zapatillas de fieltro en el suelo, y la veía venir, con una bata gruesa sobre su blanco camión y arrodillarse en el reclinatorio bajo el cuadro de la Virgen de Montserrat. Siempre había una lamparilla encendida debajo del cuadro de la Virgen, y durante toda la noche aquella luz velaba y libraba de la oscuridad.”<sup>752</sup>

Además, doña Eloísa iba todas las mañanas a la iglesia. Esta costumbre se resalta más cuando marca la contradicción con la representada por la amiga casual de Mercedes calificada de “mujer de vida irregular” en aquel barrio en que había caído. Con ella, Mercedes vive las peripecias de la preparación y del intento de mostrar su arte en un local nocturno. Después del fracaso la tía Eloísa la ayuda a responder a esta vida nueva a la que había sido llamada.

El segundo cuento de la recopilación *La llamada* cuyo título es “El último verano” empieza con una escena que colocamos en el presente de la historia pues, como

---

<sup>751</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, Barcelona, Destino, 2004, pág. 40.

<sup>752</sup> *Idem*, págs. 33-34.

todas las que incluimos en este apartado se desarrolla en el momento en que se está contando la historia. Se trata de la madre doña Pepita y su hijo, en una efusión de cariño mutuo y de emoción en aquella cálida cocina. Las muestras de cariño de la madre a sus hijos son habituales en la casa pero se intensifican por parte de los hijos sobre todo, Lucas y Luis después de la información dada por el médico de que el caso clínico de la madre es irreversible: le queda quizá, un año de vida.

Dentro del cuadro habitual de esta familia, la narración subraya desde el principio, la costumbre de la criada de salir todas las tardes a encontrarse con el novio, las visitas de todos los sábados del hijo mayor Roberto con su esposa. En cuanto a Luis el más pequeño, estudia mientras que Lucas y el padre trabajan fuera y la madre, en casa. Esta última está presentada como una enferma de siempre con un estado inestable. Ella se sentía acompañada por la muerte, convivía con ella y últimamente esta idea no la asustaba:

“La idea de la muerte había entrado en ella, la había asimilado, la había aceptado como algo inevitable, casi hermoso, ya que la convertía en aquel centro de interés para todos aquellos hombres suyos, tan queridos. Por fin, la idea de la muerte se había borrado de su espíritu substituida por el deseo de engañar a los muchachos, al marido. Hasta se encontraba mucho mejor.”<sup>753</sup>

La cercanía de la madre en el día a día se nota en el cuidado de los hijos, del marido y de toda la familia en general. No sólo en lo referente a la alimentación sino también en el afecto, en el trabajo y estudio para el más pequeño y en las relaciones sentimentales que tiene su hijo Lucas. Existe una sana complicidad con ella y un amor gratuito que no siempre es correspondido. El más pequeño, Luis, a quien ella quería más se sentía con sus quince años, bastante mayor para muestras de cariño, lo que de alguna forma, su madre no acaba de entender. No era como los demás. La intuición de la madre no tarda en notar el cambio en el comportamiento de los suyos. Su actitud consiste en manifestar su extrañeza hasta el momento en que descubre por sí misma la verdad que le andan ocultando hace tiempo. Esta noticia de muerte próxima de la madre anunciada por el médico se convierte en un proyecto con el que estarán todos conviviendo y que transforma y guía las actitudes, motiva los sentimientos. La madre los conoce a todos,

---

<sup>753</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., págs. 68-69.

“a cada uno como es”, según dice en el cuento, y les trata así con respeto y comprensión.

Los momentos de la visita de Roberto y su esposa Lolita eran tolerables pero no de gran gusto para toda la familia. La madre es la que mejor aguanta a la nuera mientras que los demás la consideran de mal gusto. Las dos familias, la de los padres de Roberto y la de Lolita parecen ser de una clase media que no se permiten caprichos pero sí, viven en casas antiguas y con lo necesarios. Los primeros se han concedido incluso, el lujo de la criada. Todos viven en una cierta unidad por lo general, a pesar de los pequeños egoísmos que encontraremos en la caracterización de los personajes por separado.

Cuando llegan en el momento que parece ser el último verano para la madre y, una vez formulado el proyecto del veraneo en San Sebastián, padre y madre viven en la mayor ilusión y felicidad de cara a este acontecimiento, apoyados por todos los hijos. Pero siempre con un trasfondo de tristeza por la idea de la muerte vecina. Pero para la madre, dar sentido a la muerte significa dar sentido a la vida:

“Delante de la muerte las cosas todas tienen menos importancia. Se entiende que la vida deba de ser una cosa más suave, más humana, con menos esquinas de las que nos empeñamos en ponerle todos los días.”<sup>754</sup>

En el cuento “Un noviazgo” consideramos tiempo presente la escena del encuentro entre el jefe De Arco y su secretaria Alicia, después de treinta años de servicio. Es una acción que determina el conjunto del cuento. A partir de esta situación se construye toda la historia pasada y futura de los protagonistas. Es un encuentro inhabitual por su carácter de familiaridad sorprendente por parte del jefe hacia su secretaria. En definitiva, un encuentro fuera del ámbito laboral porque el asunto es sentimental. De Arco, con sesenta y cinco años hace su declaración de amor a Alicia que tiene cincuenta pero, según ella misma pensaba, se conservaba como a los veinte. De hecho, el jefe aludirá reiteradamente a su cara de niña. Además, la costumbre de Alicia de cuidar su porte físico con coquetería la hacía más joven y atractiva. En los breves minutos que hay entre la llamada del jefe para el encuentro y el momento en que

---

<sup>754</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 113.

ella acude, tuvo el tiempo de hacer su tocado. En cuanto a De Arco, en el presente parece mayor que su edad real:

“Había pasado de una juventud largamente sostenida a una decrepitud física que causaba asombro en los que le conocían. Ahora parecía de más edad de la que tenía realmente.”<sup>755</sup>

Pero al iniciar el encuentro el jefe rechaza este aspecto decadente y acoge la inquietud de Alicia por su salud con que se encuentra rejuvenecido. Todos los gestos y palabras preliminares a la declaración salen completamente del cuadro habitual del trabajo y demuestran la intención del jefe de entrar en cierta intimidad. Alicia manifiesta en este momento, una actitud distante y rechaza toda insinuación de sentimientos de amor al principio. Pero poco a poco la idea no la parece del todo fuera de sitio:

“Los ojos de Alicia resultaban casi siempre apagados. Ahora brillaron.”<sup>756</sup>

Por boca de Alicia que no se deja intimidar por su jefe nos enteramos de la dedicación habitual de De Arco que consiste en un donjuanismo conocido de todos, incluso durante la vida y después de la muerte de su esposa. Para conseguir lo que pretende, este hombre soportará la continua acusación de Alicia y lo toma en broma hasta el final del cuento cuando ya estará derrotado. Es sólo ahora cuando la señorita le interesa y no quiere que ella se refiera al pasado. Según afirma se siente anciano achacoso y sólo con Alicia se rejuvenece.

En el segundo capítulo se añade que Alicia no ha sido nunca indiferente a la historia de De Arco. Una prueba de ello es que cada día en la oficina solía contemplar una fotografía del señor con su esposa y entraba en fantasías, relacionando sus impresiones con la fama de los señores que había oído. Aquellos personajes la intrigaban y quería saber más de ellos, averiguar el grado de verdad y mentira que había en esta fama.

Hay que subrayar en este apartado la realidad social de los dos protagonistas del momento. De Arco es un rico y de renombre, mientras Alicia es pobre y con apellidos

---

<sup>755</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 130.

<sup>756</sup> *Idem*, pág. 132.

altisonantes que aprovecha para considerarse de una clase respetable, casi a la misma altura que su jefe.

La segunda escena en este mismo capítulo es cuando Alicia queda con el jefe con que consultaría a su madre antes de darle la respuesta. Llega a casa algo nerviosa y después de una pausa de entretenimiento, da la noticia. La relación habitual de Alicia con su madre es de una distancia e indiferencia casi total, a pesar de vivir juntas en la misma casa y dormir en la misma alcoba. Con la noticia de la boda se produce un acercamiento extraño.

En el tercer capítulo, mientras Alicia está con su madre, la historia vuelve a ponernos con De Arco simultáneamente. Él, sólo en su casa piensa en su costumbre de estar en compañía de viudas que él llamaba “sus pretendientas.” Ante el cuadro de la esposa difunta siente sus palabras desaprobatorias de estas relaciones y de la que se planea con Alicia. Se coloca delante de la foto como si dialogara con su propia conciencia. Es también el momento en que, dormido, el jefe sueña con Alicia en un tiempo anterior a la guerra, en que le viene en ayuda un día de lluvia. De esta forma conoce la casa tan pobre de ella y a su madre poco fina. En este sueño el señor De Arco recibe una respuesta positiva por parte de Alicia a su amor. Al despertar se percata de que sólo era un sueño.

En la misma noche sigue el capítulo cuarto en casa de Alicia después de la cena. Están esperando la llamada del futuro novio que no llega. Alicia manifiesta mucha impaciencia y desprecio hacia Daniela, la chica que se aloja en su casa. Ésta es el consuelo habitual de la madre en los momentos de soledad y de ausencia de cariño de Alicia o cuando está posesa por el demonio y se vuelve agresiva con su madre:

“Doña Ana se sintió consolada y empezó a encariñarse mucho con aquella muchacha ordinaria, lista y simpática que era su huésped. Cada vez que «el demonio» de Alicia aparecía, lo comentaba con ella; pero apenas su hija estaba un día más cariñosa con ella...”<sup>757</sup>

Alicia nota que sus perspectivas sobre el noviazgo por lo menos aquella misma tarde en que no llega la llamada no se están cumpliendo y esto la llena de imaginación y

---

<sup>757</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 163.

suposiciones. Los ánimos que su madre intenta darle no le sirven para nada y su cólera va subiendo hasta llegar a un sentimiento de odio por el futuro novio.

En el capítulo quinto De Arco espera con optimismo la respuesta y estamos en el día siguiente por la mañana. Va pasando el tiempo y el jefe se aburre de esperar y finalmente llama hacia mediodía. De nuevo, un diálogo con un fondo de autoritarismo y agresividad por parte de Alicia mientras él sigue con su paciente tono irónico. Se prolonga esta escena durante el viaje hasta el lugar del almuerzo y al final del cuento De Arco decide poner fin a su propósito no correspondido.

El cuento “El piano” tiene como principio y fin el tiempo presente del día en que Rosa, después de la venta del piano, decide no ir a la oficina sino vagabundear en la naturaleza, comprar regalos para la criada, el niño y el esposo. Este presente está explícito en el primero y último capítulo, entre los que, por medio de recuerdos, se cuenta toda la historia pasada y los proyectos futuros de la familia protagonista. La razón de ello es que la vida que ha elegido Rosa, su necesidad de libertad, y su concepción de la felicidad no muy corriente porque tienen su fundamento en la historia global de su vida. Estos recuerdos y proyecciones hacia el futuro nos aclaran, como siempre, el tiempo presente.

En este apartado solemos colocar también el ambiente habitual vigente en la historia. Aquí llama la atención la curiosidad que suscita en el vecindario la llegada de la pareja de Rosa embarazada, de Rafael, su esposo y de la criada. Rosa tiene una simpatía especial con la vieja vendedora de tabaco porque ella fuma, costumbre que escandaliza a más de un vecino. Será la pareja en aquel barrio, víctima de comentarios, chismes, cotilleos, alimentados además, por la criada a la que se atrevían a pedir información sobre ellos. Al principio, no se podía saber si eran pobres o ricos. Vivían modestamente, sin deudas hasta que todos vieran llegar el piano, para deducir que eran una familia respetable que además tenía criada:

“Parece que son de gente rica venida a menos... El piano es una herencia... Y, además, ella lo toca... Son artistas... Inexplicable; pero, desde aquel día, la señorita Rosa encontró muchas sonrisas en los saludos de las vecinas.”<sup>758</sup>

---

<sup>758</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 196.

La verdadera condición social de la pareja es la pobreza que tanto aficionaba Rosa que, se transforma en la meta y la razón de su vida, en su único camino de felicidad. Su presente está lleno de la ambición de pobreza.

El momento presente encabeza el segundo capítulo que empieza con la llegada de Rosa con sus paquetes de regalos después de la compra y en la escalera que sube a casa, se sienta y fuma. A partir de allí se reanudan los recuerdos y la realidad presente de la vivencia:

“Era muy propio de Rosa hacer tonterías de éstas. Luego Rafael se enfadaría, con razón. Pero ella no se daba cuenta, en absoluto, de sus gestos, ni tampoco de por qué se hacía tan larga la subida hacia su casa, ni de por qué retardaba aquella llegada, cuando siempre había subido casi en un vuelo, anhelante por besar a Rafael y al niño...”<sup>759</sup>

Ella misma confesará una vez en casa, su cobardía por haber vagabundeado en un día de trabajo. Un vagabundeo cuyos preámbulos y motivación se encuentran en el tercer y cuarto capítulo desde el despertar, el desayuno y la bajada de la escalera.

Estas peculiaridades de Rosa dificultan la convivencia con su marido que la considera hasta el último momento una mujer rara, imprudente, sobre todo, cuando en el capítulo cuarto viven la decepción de no recibir la herencia de la tía tan anhelada por Rafael. Para él, Rosa está descuidando el momento en que debe reconstruir su vida con la riqueza.

Esta mañana de libertad se denomina en el sexto capítulo “una mañana de oro.” Rosa no se pelea por nada. Sólo quiere hacer felices a los suyos, volver a la normalidad después del difícil tiempo de enfermedades. Intenta en el momento sacarlo de su mente y evitar el recuerdo de este tiempo pasado. Sólo quiere partir del presente hacia el futuro. Pudo transformar entonces, en el momento, sus tristes recuerdos en una alegría mayor para alimentar su nuevo propósito:

---

<sup>759</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 203.

“Y ahora, Rosa estaba comprando juguetes, vestidos, libros, olvidada ya de todas las negruras. Sonriente otra vez, aunque tuviera marcada la sonrisa por aquellas arruguillas, casi invisibles, junto a los labios, cerca de los ojos.”<sup>760</sup>

Esta alegría final junto con la adhesión total de Rafael a su proyecto de felicidad es para Rosa el culmen de la vida.

#### **IV. 3. 5. 2. Los proyectos en relación con el tiempo pasado**

La historia del cuento “La llamada” tiene una casi precisa referencia histórica que la sitúa en “algún tiempo después de la guerra civil.” La emigración fue una consecuencia inmediata a aquel conflicto y el argumento arranca de esta realidad: un buque sale de la “patria” rumbo a un puerto de América, “a otro lado del mundo”, en búsqueda de prosperidad. Uno de los protagonistas, el anciano caballero Don Juan en viaje en aquel buque hace escala durante un día a un puerto cuyo nombre es desconocido por el lector. Por pura casualidad o fantasía de la narradora, este personaje hace un encuentro fortuito en un bar con un camarero que resulta ser nieto de un antiguo amigo suyo. Este encuentro es el principio de un acudir a una llamada misteriosa que el cuento irá revelando paulatinamente.

Las referencias a las consecuencias de la guerra las encontramos en la gran presencia de una situación de mayor pobreza material y de hambre. Ya desde el primer capítulo el joven camarero confiesa al anciano a punto de ir al encuentro de su madre, que ésta vive en condiciones miserable y que ella misma carece de alguna facultad mental. A lo que el anciano contesta que esta situación en aquellos tiempos es corriente:

“En estos tiempos el ser pobre no es nada extraño. Lo extraño va siendo lo contrario.”<sup>761</sup>

Pero lo especial en esta cruda realidad de pobreza descrita en el cuento es que la narradora no la presenta con amargura ni con un dramatismo doloroso. Siempre que presenta un cuadro de escasez le añade un aspecto positivo que hace comprender al lector que la pobreza no es forzosamente una fuente de muerte total. Damos algunos

---

<sup>760</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 238.

<sup>761</sup> *Idem*, pág. 14.

ejemplos de esta convicción: cuando se describen el barrio y luego la casa de Mercedes, se enfatiza en que:

“Según don Juan se iba acercando, se daba cuenta de que era aquél un barrio pobre, pero al anciano le daba gusto andar por allí, porque las casas estaban limpias, encaladas. Algunas puertas dejaban ver patinillos cargados de flores. No había visto en la ciudad nada más alegre...

Pero aquel patio en donde picoteaban gallinas y se desperezaba un gato rubio tenía un encanto especial y una gran paz.”<sup>762</sup>

Asimismo, Mercedes en medio del hambre y de la escasez que pasa con su madre no pierde el orgullo de su belleza, ni su vocación de artista y, en el fracaso de su matrimonio guarda siempre la posibilidad de salir adelante, de volver a ser una gran artista famosa.

Es Doña Eloísa el personaje que refleja con su experiencia de muchos años de vida la acción de la Divina Providencia en los pobres y el cómo vivir de forma positiva la pobreza. Mercedes en pequeña escala, tal vez inconcientemente, hace esta misma experiencia. Cuando recibe la visita de Don Juan, éste le deja mucho dinero con el que emprenderá el viaje a Barcelona para la realización de su sueño de artista. Una vez allí, está rechazada por la nieta de su tía y vivirá con el dinero de Don Juan un tiempo. Después, cuando vende el reloj de oro regalado por su tía, Mercedes empieza a darse cuenta de que puede hacer algo para los demás a pesar de su pobreza:

“Y todo el mundo tenía hambre alrededor suyo. Ella había añorado muchas cosas junto a su marido, había creído pasar años de miseria... Pero la miseria era esto que pululaba a su alrededor, y en lo que ella se veía envuelta... Por primera vez se preocupaba de los demás. Había repartido su dinero con otros, después de comprarse el traje.”<sup>763</sup>

Frente a la resignación de Mercedes y de su amiga ante la vida pobre y triste que les ha tocado, Doña Eloísa hace una reflexión que las invita a comprometerse de verdad en la lucha para seguir adelante:

---

<sup>762</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., págs. 15 y 17.

<sup>763</sup> *Idem*, págs. 40-41.

“La vida, la verdad, no era muy fácil para nadie. Que a Lolita por ejemplo, le sería más fácil y más barato tener la casa sucia y descuidada, y dejar que los niños fuesen rotos y con los mocos colgando, y si Luis se enfadaba, acostarse en la cama y pensar en la muerte, como había hecho esta estúpida de Mercedes durante años...”<sup>764</sup>

No sólo la pobreza es consecuencia de la guerra en el cuento sino también, fruto de esta misma pobreza, el mal humor y la falta de hospitalidad según afirma doña Eloísa.

Los recuerdos múltiples del pasado traman la acción del cuento informando poco a poco sobre la historia de cada personaje. El mismo don Juan, protagonista inicial, es un médico jubilado que es de una clase social superior a todos los demás personajes. Quiere revivir sus antiguas amistades y eso le motiva a ir en búsqueda de Mercedes pues, conocía perfectamente la historia de esta familia, la de los muertos y la de los vivos:

“El caballero recordó, de pronto, una antigua historia. Aquellas cosas no le deprimían sino que parecían rejuvenecerle. Se dio cuenta de que en los últimos años se había ido quedando muy solo, sin poder hablar con nadie de aquella vida suya que ya le quedaba a las espaldas. Tuvo un antojo.

- Yo estoy aquí de paso por unas horas. Esta noche saldrá mi barco... Me gustaría mucho poder saludar a tu madre.”<sup>765</sup>

Esta historia recordada de muchos años atrás, la narradora la cuenta a continuación, desde la niñez de las huérfanas Mercedes y María Rosa cuidados con la pensión del tío Carlos hasta el matrimonio de las dos. Don Juan tenía más trato con María Rosa a consecuencia de las heridas recibidas en un bombardeo. Estamos en una reciente posguerra. Es tal vez, por esta razón que una vez acabada la visita a Mercedes, don Juan le deja el protagonismo del cuento hasta el final. Casi podemos decir que tenemos dos cuentos o dos historias diferentes. En esta segunda parte de los recuerdos Mercedes cuenta cómo fue víctima por culpa de su familia de un matrimonio infeliz

---

<sup>764</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 52.

<sup>765</sup> *Idem*, pág. 14.

porque su tío dejó de mandar la pensión y su madre ya no la podía mantener. Cuenta con una insensibilidad manifiesta la muerte de sus cinco hijos. El recuerdo de su cariño por doña Eloísa, la suegra de su hermana que se opuso a su matrimonio por interés, según Mercedes, hace su entrada en el escenario. Es el recuerdo de los antiguos éxitos en el arte que estimula el proyecto de ir a Barcelona para intentar resucitarlo.

Las incomodidades del viaje abrieron la puerta a esta aventura hasta la casa de doña Eloísa. El recuerdo del talento y encanto de Mercedes que don Juan había subrayado lo confirma doña Eloísa. Es cierto entonces, que el matrimonio fue realmente la causa de su fracaso y en aquel momento, doña Eloísa lo presentía:

“- Hija, prométeme que si alguna vez piensas hacer una locura, te acuerdes de que tienes una vieja amiga que no te abandonará... Antes de hacer nada, ven, habla conmigo.

Algo así de disparatado le había dicho ella a Mercedes el día de su boda.”<sup>766</sup>

Es esta declaración más o menos transformada por Mercedes que le ha empujado a abandonar su matrimonio en búsqueda de aquella que le había prometido veinticinco años atrás, su ayuda. Doña Eloísa también con la presencia de Mercedes va recordando su experiencia de matrimonio: enviudó cuando tenía veinticinco años. El inicio del capítulo cuarto señala que el día de su boda sufrió un trastorno, palpitaciones de corazón y ansiedad. Sin embargo, esta mujer intentará que Mercedes vuelva a su hogar a pesar de que para caracterizar aquella vida la compara con la muerte.

“Sentirse como enterrada viva años y años. Llegar a creer que una está chiflada. Tumbarse en la cama días enteros a ver si viene la muerte.”<sup>767</sup>

Las referencias al pasado en el cuento “El último verano” son, en general, analepsis en relación con un pasado no muy lejano considerando que el tiempo presente es el final de la primavera y el principio del verano. El acontecimiento de la llegada de la criada tuvo lugar el “invierno pasado” y, más que un privilegio consiste en un estorbo en la familia: cambia los hábitos y su comportamiento carece de respeto y deferencia.

---

<sup>766</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 35.

<sup>767</sup> *Idem*, págs. 50-51.

Doña Pepita, la señora de la casa, no deja de recordar con cariño y agradecimiento todo el cuidado que recibió de su familia al principio de su enfermedad. A este respecto, el pasado más reciente que es el motivo principal del cuento es la consulta del especialista por la mañana del sábado que se concluyó con las siguientes palabras:

“Todo depende de lo que tarde en repetirse el ataque. No se confíen ustedes por verla aparentemente mejorada. No quiero ser pesimista, pero no le doy un año de vida, aunque siempre cabe pensar en un milagro...”<sup>768</sup>

En el principio la enferma no se entera y sigue su vida natural de cada día. Por su experiencia puede aconsejar a Lucas sobre su relación sentimental con la novia, siendo consciente de que los tiempos han cambiado.

Con lo que recuerda el hijo Luis tenemos una referencia a los primeros tiempos de posguerra española en que “el pan era casi un lujo” y la madre renunciando para darlo a los hijos. Luis acaba de comprender el sentido de aquel sacrificio y se emociona. Junto con este recuerdo tenemos el de su primera comunión que es un devocionario blanco escondido en la cajita que guarda sus tesoros. Más que para él, el sentido de este piadoso recuerdo, según la manera como está contado, tiene como función resaltar la educación religiosa que la madre dio a sus hijos y que mantiene hasta ahora, a pesar de que el grado de acogida es diferente según los hijos. Sin embargo, Luis está marcado por este recuerdo de hace siete años:

“El día de su primera comunión, él, que tenía ocho años, había sido un niño feo e inocente, muy feliz con su traje de marinero nuevo. Muy feliz también, por algo más, algo hondo, incomprensible, que había perdido luego y que había hecho exclamar a su madre al verle comulgar:

- Te digo, Roberto, que ese niño es un santo.”<sup>769</sup>

Convertido en libre pensador Luis estima que ahora no queda nada de aquella piedad de la infancia y casi se burla de la práctica religiosa que sigue llevando la madre en la familia. Asimismo, la metamorfosis de Luis se ha notado en un momento de deseo

---

<sup>768</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 69.

<sup>769</sup> *Idem*, pág. 80.

de librarse de su familia en contra de lo que siempre ha vivido cuando era pequeño: “nunca le había ocurrido ir solo, por su gusto.” Pero la vergüenza del suspenso de sus exámenes y el miedo a la reacción de unos y otros le hace considerar a aquella familia que tanto le quería como un peso del que necesita liberarse.

La referencia al tiempo de guerra vuelve cuando la madre recuerda los duros apuros económicos que pasaron y, cómo nunca se permitieron caprichos. Intenta por esta intervención desanimar a todos sobre la idea de este deseo que ella había formulado para lo que iba a ser quizá, su último verano. En el último capítulo finalmente, se hace mención de la guerra de nuevo para informarnos de que antes y después de ella, doña Pepita tenía una vida más cómoda.

Para comprender mejor la historia del cuento en “Un noviazgo”, gran parte de la acción se refiere al tiempo pasado. Los caracteres sobre todo, son en la mayoría, herencias de situaciones remotas. En la oficina, la actitud cerrada de Alicia se justifica por la difícil vida que había llevado, esta vida que “no había impreso ninguna dulzura especial, ninguna huella de risa ni de ceño.” En este lugar donde había pasado treinta años vemos como la narradora compara su actitud de años atrás y la presente. Alicia ha pasado del miedo y de la timidez a un comportamiento indiferente ante la grandeza de los objetos que la rodean y también de las personas.

En la entrevista, De Arco, para crear más intimidad con Alicia, enuncia el recuerdo de tiempos atrás cuando durante la guerra se escondió en casa de la madre de Alicia y cuando ésta misma le manifestó su simpatía a la muerte de su hijo. Todo esto que en su tiempo era tan natural y formaba parte para Alicia del cumplimiento de sus deberes, en aquel momento atiende a otra necesidad.

Alicia a su vez, recuerda lo suyo a raíz de este encuentro. Un largo recuerdo en que ella misma reconoce que hubiera querido oír la presente declaración de amor de su jefe en el momento en que estaba realmente enamorada de él, incluso antes de conocerle:

“Una débil oleada de calor la invadió recordando que años atrás, por una conversación de tal intimidad con este hombre, ella hubiera dado trozos enteros de su vida.”<sup>770</sup>

---

<sup>770</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 134.

Alicia fue, además, víctima de la dificultad de ocultar tal sentimiento. La narradora nos informa que el jefe estaba bien consiente del amor “que durante años y años Alicia gastó inútil, silenciosa y abnegadamente en él.” Este fondo de amargura mezclado con el afán de celebridad y riqueza de Alicia están a raíz de toda la lucha entre dos actitudes contradictorias y confusas que llevará Alicia a lo largo del cuento. Cada vez que triunfa en un lado, fracasa en otro, por su incapacidad de llegar a una síntesis completa de su vida.

Ante la declaración, el recuerdo de Alicia remonta al principio de su contrato con De Arco y constata que había acogido su nombre y apellidos con mucho respeto y parecía simpático en su primera entrevista. En este momento también, Alicia no tuvo reparo en confesar su difícil situación económica como justificante de su trabajo, pero dejando claro que dicha necesidad ha ocurrido sólo después de la muerte de su padre. Ante el jefe y después de darle su apellido altisonante, Alicia no pudo más que recurrir a una mentira para justificar que su padre era diplomático y que eran ricos en su vida pasada.

Alicia llega a alimentar en aquel tiempo, hacia su jefe un amor casi enfermizo. Todo su tiempo lo llenaba del pensamiento de aquel hombre:

“Fue algún tiempo más tarde cuando Alicia se vino a dar cuenta de que su vida estaba pendiente de De Arco de la mañana a la noche. Soñaba con De Arco, hablaba de De Arco en su casa a todas horas. Siempre entraba en el despacho de De Arco ruborizada y temblorosa, y cuando él, después de cruzar dos palabras con ella, miraba con cierta impaciencia su reloj, Alicia sentía en esta mirada una profunda y desesperada humillación.”<sup>771</sup>

Tanto su madre como su propio jefe habían descubierto este sentimiento que Alicia se empeñaba en ocultar por amor propio. La indiferencia del jefe ante semejante sentimiento había provocado una sensación de humillación que la chica llevaba en su alma con dolor junto con el recuerdo:

---

<sup>771</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 144.

“Alicia, para De Arco, fue durante mucho tiempo, muchísimo tiempo, un mueble más de oficina...”<sup>772</sup>

Pero Alicia había rechazado a todos los pretendientes según ella, de baja categoría y esperaba casarse con un marqués.

De Arco, a su vez, ante el retrato de su difunta mujer recuerda el tiempo de infelicidad que habían pasado y ella le devuelve la intuición de que tampoco sería feliz con su nuevo proyecto. Pero sin desanimarse sigue adelante.

Es a partir del segundo capítulo de “El piano” cuando la historia se refiere a recuerdos realmente importantes en el cuento. El que destacamos primero, es la justificación de la educación del niño de Rosa que está fundada en su propia experiencia de niñez. Ella no quiere que se repita en el niño el deseo de brutalidad de los juegos infantiles, el afán que convertía en héroes a los malos, las peleas y heridas que habían experimentado ella y Rafael cuando niños.

La historia relata cómo después de un tiempo de separación Rafael y Rosa se vuelven a encontrar en la ciudad donde él empieza su talento de escritor y ella, una vida universitaria. Su situación de pobreza económica da pie a la narradora para contar la historia de la relación entre Rosa y su tía que era rica. La sobrina había elegido libremente no vivir con ella e ir a visitarla de vez en cuando. Había visto que el comportamiento de la tía con el dinero y los bienes materiales no coincidía con su concepción de la felicidad. Aquellos bienes, Rosa les aborrecía y no estaba dispuesta a cambiar su libertad por ellos. Asumió todas sus responsabilidades hacia la tía de forma generosa y gratuita sin esconder su desprendimiento. Su novio Rafael, todo lo contrario de ella, había alimentado siempre el deseo de que los bienes de la tía los heredaría su novia y el tema ha sido a menudo, motivo de discusiones:

“No, no la había tratado mal aquella imponente doña Micaela. Había vivido con ella en su casa oscura, lujosa y confortable, y como hija de aquella casa había sido tratada. Pero Rosa prefirió morir de hambre, y en su alegre pobreza juvenil fue muy feliz.”<sup>773</sup>

---

<sup>772</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 147.

<sup>773</sup> *Idem*, pág. 214.

Es la experiencia de la autoridad de la tía junto con su estilo de vida en que las riquezas y el orgullo dominaban lo que Rosa tuvo que aguantar desde la muerte de sus padres hasta su mayoría de edad. Esta situación ha formado su carácter de sobriedad. Someterse a esta riqueza que tanto apreciaba su tía era para ella una gran humillación. Por eso, el dolor de Rosa continuó tanto cuanto su esposo también codiciaba aquella riqueza:

“También Rosa, en aquellos días, creyó, por estas alusiones, que la tía les iba a dejar herederos. Y cuando Rafael aludía a ello, callaba. No por temor a un chasco como el que luego se habían llevado, sino por temor, precisamente, a aquella herencia. Habían sido tan felices desde que se casaron, con aquel pan de cada día, que ganaban trabajosamente... Felices en la obscuridad, felices con los amigos íntimos, sinceros, que compartían con ellos la conversación y los apuros económicos.”<sup>774</sup>

Esta riqueza es la que Rosa elige disfrutar y enseñar a Rafael poco a poco, libremente sin siquiera culpar a la tía que la desheredó. Aludiendo a los sufrimientos pasados de Rosa, Rafael no entiende su desprendimiento por los bienes que la pueden hacer ahora vivir mejor. Pero son dos lógicas diferentes y muchas veces enfrentadas hasta el punto de poner el matrimonio en peligro:

“Sí; las discusiones más duras, más violentas de su vida de casados fueron las de los días en que esperaban la fabulosa herencia. Las discusiones en que se dicen cosas hirientes, cosas que estropean los recuerdos y el cariño. Parecía que Rafael y ella se odiasen. Y casi lo odiaba Rosa...”<sup>775</sup>

Es el tiempo que da razón a Rosa. Todas estas peleas resultarán inútiles porque no habrá herencia y los dos tendrán que construir su felicidad en lo que tienen realmente y no en las ilusiones. Después de vender el piano que les ataba todavía a la tía, ya no había ningún obstáculo para su felicidad.

Al lado de estos acontecimientos Rosa recuerda también los momentos difíciles de su matrimonio que son la enfermedad del niño y del esposo. La falta de recursos lo

---

<sup>774</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 221.

<sup>775</sup> *Idem*, pág. 223.

hizo más difícil y ella luchó hasta la humillación para sacarlos todos adelante. Claro con la ayuda de los demás y la simpatía de la criada que casi formaba parte de la familia.

#### **IV. 3. 5. 3. Las proyecciones temporales hacia el futuro**

En “La llamada”, la historia parte realmente de un deseo que es el inicio de un largo proyecto: “Me gustaría poder saludar a tu madre.” El cumplimiento de este deseo hace nacer otro: “Deme la dirección don Juan. Doña Elisa me quería bien...”. El deseo de encontrar a doña Elisa está acompañado del verdadero proyecto de Mercedes que, desde luego, no es la mera visita a una amiga: quería triunfar en el arte, tener a todos los hombres a sus pies para luego rechazarles, como una reina.<sup>776</sup> De cara al proyecto, Mercedes hace sus planes de arreglo de vestido y peinado, pero sobre todo, está muy convencida de que doña Eloísa la ayudaría.

Ella parece tener ahora arrestos para emprender el camino de la libertad de aquella cárcel de su hogar:

“Se sentía libre, inocente. Una colegiala en vacaciones.”<sup>777</sup>

Una vez en casa de doña Eloísa, Mercedes formula claramente el proyecto que consiste en la decisión de trabajar y de triunfar. Cuenta con el aval de la señora y de su respetabilidad para ello.

El primer obstáculo con el que se encuentra la señora frente a esta petición, es que ella misma se siente como un peso para sus nietos:

“Había otro niño en la casa y la cama de la abuelita sería para él el día de mañana. La abuelita sabía que se contaba con su próxima muerte, porque en estos tiempos modernos se cuenta con todo, y hasta sentía vagos remordimientos por encontrarse tan fuerte, tan ágil, tan gozosa de vivir...Se presentía que iba a dar guerra mucho tiempo aún.”<sup>778</sup>

---

<sup>776</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 25

<sup>777</sup> *Idem*, pág. 27.

<sup>778</sup> *Idem*, pág. 33.

El deseo de triunfar es para Mercedes la puerta abierta a muchos otros proyectos o, más bien, sueños. Quiere ocultar su historia, hasta que triunfe; pagará todo con creces a doña Eloísa cuando triunfe, etc. En resumen, vivía en el ensueño:

“Sí; quiero dejar bien sentada mi posición. Arte puro. Si algún día vuelvo a encontrarme con mi marido y con mis hijos, quiero que sean ellos los que me pidan perdón de rodillas, no lo contrario...”<sup>779</sup>

Está llena de valentía y ambición hasta el momento en que el intento fracasa. Pero de nuevo se levanta y, crecida, emprende otro más realista: ser sirvienta en una casa. Doña Eloísa, al mismo tiempo, entra en contacto con su familia y trama el proyecto para que Mercedes vuelva, una vez renovada, a construir una nueva vida. Ésta es la vocación, la llamada a la que inconscientemente había acudido.

El pronóstico del médico sobre el futuro de la enferma doña Pepita en “El último verano” es de menos de un año de vida. A partir de este momento, hemos juzgado que la muerte viene a ser un proyecto futuro para toda la familia. Viven y se relacionan entre ellos y la madre en función de aquella muerte cercana como si fuera un acontecimiento por celebrar. Lucas es el encargado de anunciar la noticia a su hermano Luis y al hermano Roberto y su esposa. No se sabe por quien se ha enterado el padre, lo cual no parece tener mucha importancia para la narradora. Entre la evidencia y la duda muchas veces, este proyecto se va haciendo su camino:

“No era posible que una persona así, como su madre, estuviese condenada a morir en un plazo próximo..., Comprendió (la madre) que todos pensaban que aquel era su último verano..., La muchacha (criada) no estaba enterada de que aquella señora gordita y de tan buen aspecto estaba misteriosamente condenada a morir en un plazo breve, etc...”<sup>780</sup>

Pero la madre, siempre con mucho cariño, considera que no morirá tan pronto, porque tiene que ocuparse de todos esos hombres que tiene en su derredor, incapaces de cuidarse de sí mismos. En esta tarea ve ella el sentido de su vida en la tierra:

---

<sup>779</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 46.

<sup>780</sup> *Idem*, sucesivamente las págs, 70, 84 y 102.

“Sólo le he pedido a la Virgen una cosa; que me conserve la vida mientras todos seáis tan tontos que no podáis aún manejaros solos... Sé que me lo concederá... Y va para largo.”<sup>781</sup>

El médico había pronosticado que sólo por milagro viviría, pero doña Pepita pide el milagro.

A raíz del pronóstico de muerte se sitúa el último deseo de la madre que Luis la hizo decir y que consiste en el principal proyecto futuro del cuento, y ello justifica el título:

“... Me gustaría veranear. No he podido hacerlo nunca... Pero es que yo quiero veranear a lo grande, ¿sabes? Un verano en San Sebastián, con tu padre, bien equipados los dos, en un buen hotel... Desde que nos casamos pienso en eso... Ver a la gente elegante en su salsa... Sentarme en las terrazas de los mejores cafés...”<sup>782</sup>

Al lado de este proyecto central que reúne a toda la familia, la narradora pone otros proyectos personales a los que todos, con mayor o menor dificultad, tendrán que renunciar para colaborar con el central. Se trata para Luis de renunciar a comprarse una bicicleta, para la novia de Luis, María Pilar, de renunciar al ajuar de boda y ofrecer las mil pesetas como contribución. Roberto padre, Roberto hijo, y Lucas recurrirán a un préstamo para participar. Sólo Lolita, la esposa de Roberto, no consiente en renunciar a su proyecto de veraneo de un mes que justifica como el bien del niño que está en camino.

Hasta muy avanzada la historia en el primer capítulo y después de muchos preámbulos y recuerdos De Arco en “Un noviazgo” formula el proyecto de boda que será desde este momento el objetivo perseguido y combatido a la vez por los protagonistas del cuento. Damos aquí la versión inicial del proyecto que se repite varias veces a lo largo de la narración con algunas variantes, pero en lo principal no cambia:

---

<sup>781</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 115.

<sup>782</sup> *Idem*, págs. 73-74.

“He estado demasiados años solo... Esta casa necesita una dueña... Y yo, tú lo sabes de sobra, también necesito quien me cuide y me atienda con cariño... A temporadas me convierto en un viejo medio inválido... No soy ninguna ganga... Quizá quedes pronto viuda. Pero te dotaré...”<sup>783</sup>

Está claramente expresado que se trata de un enlace cuyo objetivo primero es cuidar al marido, darle cariño hasta el final de su vida y, como retribución después de su muerte, recibir su herencia. Para de Alicia el proyecto tiene un sabor agridulce que le atrae y repulsa a la vez. En efecto, siempre había soñado casarse con un hombre de la categoría como mínimo de un marqués pues, se consideraba de una familia de alta alcurnia.

“Sobre todo, el título. Desde que De Arco tenía un título, ella había decidido casarse con un aristócrata o quedarse soltera.”<sup>784</sup>

Junto a la ambición conviven en Alicia orgullo y complejo. Desprecia todo lo que es sencillo y humilde como su verdadera identidad y la de su madre. Ésta que conocía este desprecio de su hija recibió el proyecto de boda con una gran confusión. Le parecía una idea loca pero por el miedo que le suscita su hija, finge recibirlo con alegría.

De cara a la futura boda y para estar a la altura de De Arco, Alicia revisa las incomodidades de su casa, qué iba a venderse para cubrir las necesidades de la petición de mano y qué parientes con categoría participarían. Todo esto desconcierta a la madre que empieza a dudar de la salud mental de su hija:

“Bueno; escúchame mamá... Si es necesario vendemos todo; pero yo quiero un buen equipo, quiero vivir en el Ritz las últimas semanas, quiero que avisemos a nuestro primo el conde para que me apadrine...”<sup>785</sup>

Más adelante, se desmenuzan los rasgos egoístas del proyecto de boda del jefe con su secretaria: una criatura “sin estrenar” para cuidarle, viajar con ella, enseñarle a vestirse, hacerla disfrutar de comodidades que desconoce, descubrir su intimidad tan

---

<sup>783</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 135.

<sup>784</sup> *Idem*, pág. 148.

<sup>785</sup> *Idem*, pág. 165.

cerrada, oír la confesión de cariño que le ha tenido toda la vida, su dulzura, sus excelentes dotes de enfermera, etc. A la vez el jefe está convencido de que la hará feliz porque cree cubrir todas sus expectativas. Sabe que la chica quiere entrar en su mundo con todos los honores. De Arco está seguro de tener éxito y descuida sus relaciones y negocios en estos momentos de obsesión por el noviazgo.

La madre de Alicia finalmente intenta buscar su interés en medio de aquella locura de su hija, y sin más reparo, confiesa a su futuro yerno su deseo de no estorbar su matrimonio y de vivir en una casita aparte con jardín y criada. Intentará defender este proyecto de aquí en adelante más que la propia felicidad de su hija.

El fracaso del proyecto de boda llega en el último capítulo del cuento cuando por colmar su egoísmo, De Arco no toma en consideración a la novia y decide por su cuenta que la boda será sobria y sencilla. Alicia ve derrumbarse todo su sueño de grandeza, su deseo de ser presentada al rey, de lucir un vestido de novia con velo de encaje, etc. A esta fantasía, el jefe contesta justificando su posición que mantendrá hasta la decisión última de Alicia de romper con él:

“A mí no me importaría satisfacer ese capricho, si no fuera por la sencilla razón de que viejo y gotoso como estoy, me niego a hacer el ridículo.”<sup>786</sup>

Así se pone fin a los sueños de la hija y de la madre. La madre veía desvanecerse su vejez tranquila y su casita de campo. En Alicia triunfa el orgullo pero no la riqueza:

“Pues tengo el gusto, señor De Arco, de darle calabazas... Tengo el orgullo de negarme a ser su mujer... Alicia estaba teatral, magnífica. Olvidada de todo se sentía feliz. Fue una felicidad muy corta, pero espléndida. De Arco, desde su estatura, parecía más bajo que ella. Era como si le estuviese abofeteando.”<sup>787</sup>

“El piano” presenta dos proyectos en paralelo aunque se contraponen: la opción de Rosa por una feliz pobreza y el deseo de Rafael de ser rico. El primer proyecto se vislumbra en el primer capítulo, cuando la narradora explica cómo los vecinos de la

---

<sup>786</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 184.

<sup>787</sup> *Idem*, pág. 186.

pareja que les llamaban por lástima “los pobres”, ignoraban la alegría que suponía para ellos esta identificación:

“«Los pobres...» Esta frase compasiva que ahora les aplicaban, les envolvía, sin que ellos lo supieran, en una aureola cariñosa y respetuosa a la vez.”<sup>788</sup>

Pero hasta que Rafael se adhiere totalmente al proyecto, Rosa experimenta a lo largo de la historia sentimientos de alegría y de tristeza alternativamente, como en aquella mañana en que compra los regalos con la duda de ser comprendida. Sin embargo, Rosa conocía hasta los sueños de Rafael y sus ilusiones que ella juzgaba de infantiles y que no podía compartir:

“Rafael deseaba ser rico y famoso un día y a ello le parecía consagrar su vida... Y Rosa le decía que nadie más capacitado que él para serlo; pero al mismo tiempo le acostumbraba a la oscura felicidad de ser pobre, a la beata felicidad de pasar oscuro e ignorado por la existencia.”<sup>789</sup>

Rafael sabía que por su profesión y afición a la escritura no llegaría nunca a ser rico. De hecho, después de un primer éxito en literatura, nadie en su círculo de intelectuales le tomaba ya en serio. Por eso, alimentaba la esperanza de que, en breve, Rosa heredara a su tía. Todos estos deseos los compartían en su tiempo de noviazgo durante el cual también Rosa dejaba clara su falta de ambición y su gran interés por el sentido de la vida:

“- Yo no deseo nada... Tengo todo lo que quiero. Ésta es la diferencia. Él ambicionaba; ella se sentía colmada ya. Lo pensó aquella mañana al ver dormir a Rafael, a su lado, en la amanecida.”<sup>790</sup>

Con la experiencia en casa de su tía, Rosa conocía bastante los peligros de la riqueza para no tomar este camino: la falta de gratitud de la tía que todo lo quería

---

<sup>788</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 196.

<sup>789</sup> *Idem*, pág. 206.

<sup>790</sup> *Idem*, pág. 209.

pagar con dinero y el riesgo que tenía Rosa de perder lo más hermoso de su vida, la juventud y la alegría, a cambio de aquellos bienes que ella sustituía alegremente con la pobreza y la sencillez de la vida. Para evitar cualquier confusión, Rosa intenta explicar el contenido de su proyecto de felicidad basada en la pobreza sí, pero no en cualquier forma de pobreza:

“Hay dos clases de pobres – pensaba Rosa aquella mañana, al comenzar su vacación, mientras un autobús la iba llevando hacia el centro de la ciudad –. Los pobres que lo son a la fuerza y los que, como nosotros, estamos encantados de serlo, de sentirnos libres siéndolo. Los pobres de espíritu...”<sup>791</sup>

El objetivo perseguido, claramente expresado en la historia es el reino de los Cielos en la tierra. Ella piensa que está en camino, casi lo está experimentando. El encanto que encuentra en esta orientación es la alegría de caer en cuenta de que la riqueza pertenece a los pobres de espíritu en la medida en que:

“Son los que, apenas la tienen en sus manos, pueden darla a otros, pueden cambiarla, pueden hacer con ella lo que quieren, porque no la aman y no les da pena perderla.”<sup>792</sup>

No se trata de una mera teoría pues, ella pone en práctica esta virtud religiosa en su vida, a punto de que su esposo la tome por loca, infantil e imprudente.

El proyecto de Rafael, a su vez, acarrea tristeza y sufrimiento. Rafael sufría por todos los detalles que deseaba y no tenía. No comprendía como su esposa que:

“El deseo de las cosas de la tierra da sufrimiento y es un pequeño infierno que nada apaga. Se sufre siempre. Porque según se van consiguiendo, otras nuevas se hacen desear, y todas, una vez logradas, decepcionan y parecen miserables...”<sup>793</sup>

---

<sup>791</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 216.

<sup>792</sup> *Idem*, pág. 218.

<sup>793</sup> *Idem*, pág. 218.

La lógica de Rafael es la misma que la de la tía de Rosa: pagar todo con dinero, retribuir todos los favores. Se ilusionaba no con el presente sino con sus proyectos para cuando recibiera la herencia: largos viajes y hoteles caros, una casa maravillosa, un mayordomo, un ayudante de cámara, etc. Apariencia de lujo, algo que vista, declara con orgullo a su mujer, quien estaba convencida de que si tuvieran algún día mucho dinero, sería también para sus amigos.

No queremos multiplicar los ejemplos, pero el cuento está lleno de este enfrentamiento precioso de los dos proyectos. Al final, el de Rosa triunfa cuando Rafael le confiesa:

“Bueno; pues mira: ahora tendrás más aún. ¿Qué importa el piano ni nada de lo que podamos tener? Importamos nosotros y nuestra alegría y lo que podamos hacer nosotros. Lo que yo pueda escribir, lo que tú me puedas querer. Comparado con eso, no hay nada, pero nada...”

Entonces Rosa se atrevió a mirar al salón vacío. Y no lo encontró desolado, sino alegre y lleno de luz. Y volvió a pensar, como siempre, que tenía en su vida de la tierra un poco del reino de los Cielos.”<sup>794</sup>

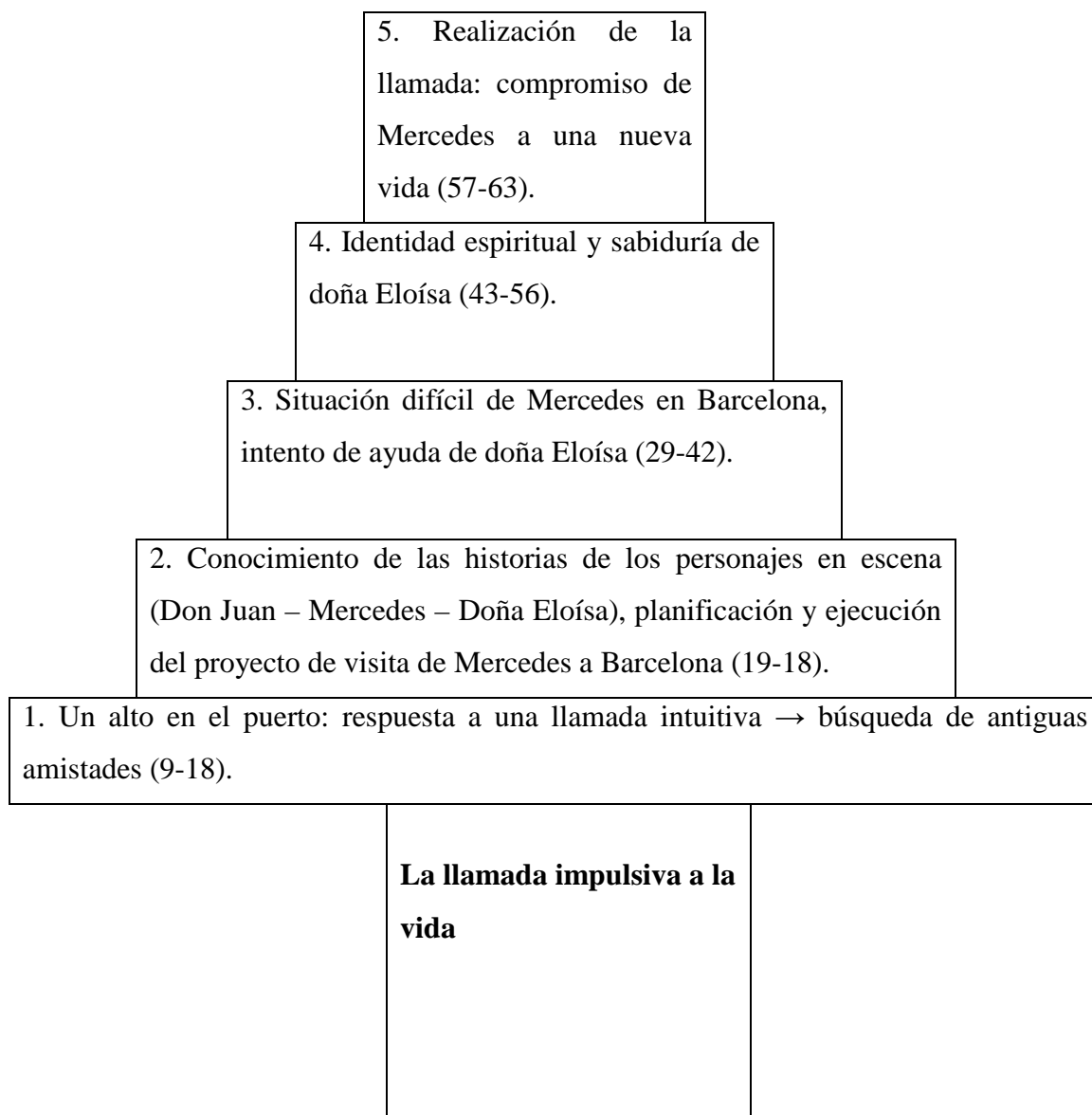
#### **IV. 3. 6. Contenido estético-temporal de los proyectos de vida en *La llamada***

##### **IV. 3. 6. 1. Posibles estructuras temporales**

---

<sup>794</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 243.

## “La llamada”



## “El último verano”

7. Salida para el veraneo: entre la emoción y la sensación del ataque de la enfermedad (117-123).

6. Cambios provocados por la enfermedad en Doña Pepita: bondad y autenticidad (112-116).

5. El día de libertad de Luis. (100-111).

4. Crisis en la vida sentimental de Lucas (93-99).

3. Roberto dividido entre el amor a su madre y el cariño por su esposa (86-82).

2. Caracterización de los personajes, debate en torno al proyecto del veraneo e inquietudes de la madre (75-85).

1. La madre condenada a un año de vida por el médico: sale a la luz su deseo de veranear a lo grande (67-74).

**La perspectiva de un tiempo limitado de vida mejora el estilo de vida y las relaciones familiares.**

## “Un noviazgo”

6. Alicia rompe el noviazgo con el rechazo de la propuesta de De Arco de una boda sencilla (180-187).

5. Entusiasmo de De Arco por el proyecto frente a la máxima rigidez de Alicia (171-179).

4. Relación conflictiva entre Alicia y su madre doña Ana (160-170).

3. Las fantasías de De Arco: diálogo con el retrato de su difunta mujer y sueño con su futuro noviazgo con Alicia (153-159).

2. Paralelismo entre el tiempo del enamoramiento real y decepción de Alicia y la reanudación de lo mismo con el proyecto de noviazgo de De Arco (137-152).

1. Declaración de amor del jefe a su secretaria: Alicia alterna entre el tajante rechazo de la propuesta y la duda en tomarla en consideración (127-136).

**Dificultad de buscar la  
felicidad en el tiempo  
propio**

## “El piano”

7. El proyecto de Rosa compartido al final con Rafael: plena ilusión por la vida en pobreza de espíritu (239-243).

6. Tiempo de vagabundeo y de compras de Rosa: recuerdos de los momentos difíciles y apoyo en el proyecto de felicidad (228-238).

5. En torno a la probable herencia de Rosa: decepción y reorientación del sentido de sus vidas (220-227).

4. Reflexiones de Rosa sobre el sentido religioso de su proyecto de felicidad: libertad ante los bienes materiales (213-219).

3. Convivencia de dos proyectos: el de Rafael → riqueza materia y el de Rosa → felicidad que procura la pobreza de espíritu (205-212).

2. Rosa alterna sentimientos de tristeza y alegría; sus recuerdos de niñez en relación con la educación de su hijo (200-204).

1. Críticas e intriga del vecindario ante el nuevo matrimonio de Rosa y Rafael; anuncio de la llegada y de la venta del piano (191-199).

**“Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los Cielos.”**

#### IV. 3. 6. 2. Recursos estéticos de expresión del tiempo

Globalmente, el cuento “La llamada” está dividido en cinco capítulos con sus respectivos subcapítulos. Los dos primeros capítulos son los que introducen en el tema y en el conocimiento de los diferentes personajes a partir del protagonismo de don Juan Roses. Los tres últimos son los principales en la medida en que contienen el nudo y desenlace del relato. La narración en tercera persona da mucha importancia a las descripciones de personajes y lugares que contrastan por el criterio de la pobreza/riqueza, consecuencia de la guerra. Estas descripciones revelan una intención de verdad y de autenticidad acompañada de mucho optimismo.

El compendio temporal es de un día entero, desde el amanecer hasta las doce de la noche, en que el barco de don Juan zarpa de nuevo. Este tiempo más o menos preciso está fraccionado en los dos primeros capítulos de la siguiente forma:

- “Este relato comienza con el amanecer” (9)
- “Don Juan bajó a tierra después del desayuno” (11)
- “Una subida timidez se apoderó del él al darse cuenta de que era la hora de la comida” (17)
- “Hacia las doce de la noche zarpó el barco. Hacía mucho calor” (19)

Se termina de esta forma, en medio del capítulo dos, después de que don Juan recuerda brevemente la visita y se pierde en su sueño. Desde la segunda parte del segundo capítulo, la narradora deja de dar importancia al tiempo. Narra sólo un pasado global con muy discretas menciones a un tiempo determinado. Cuando don Juan se eclipsa en la narración, el tiempo se detiene también. Expresiones imprecisas de tipo “aquel día”, “durante todos los días que siguieron”, la referencia a la noche del viaje de Mercedes a Barcelona después de un rato de reflexión en su casa, “aquella tarde”, “anochecía ya”, “se encontraron en la iglesia”, “era una noche de septiembre”, etc. Una referencia indica que el tiempo psicológico es más importante:

“Eres muy lista hija... ¿Cómo te has enterado de tantas cosas en tan poco tiempo? El hambre agudiza el ingenio.”<sup>795</sup>

---

<sup>795</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 38.

La brevedad del tiempo que concentra en tan pocas páginas una larga historia es una de las pruebas de que estamos ante una narración más cercana al cuento que a la novela. La acción está cobrando más importancia que el tiempo. El cuento de cincuenta y cinco páginas, abarca una historia de más de cincuenta años, cuando la que ahora es tatarabuela, era niña. Una de las numerosas pruebas de ello es que, en cinco líneas, se refiere a un tiempo de espera de ocho días.

Los estilos directos abundan en la narración bajo forma de diálogo o, simplemente, una transición para introducir otro tema, una pregunta o una reflexión interior de algún personaje. Incluye también notas explicativas o descriptivas en la narración a veces entre comillas.

El léxico apropiado ayuda a la expresión del contenido de los mensajes. Por ejemplo, el lado artístico de Mercedes se asocia con su extravagancia y originalidad. Se precisa que es un arte teatral y, entonces, se menciona con detenimiento la indumentaria. La alusión al *Esperpento* – género teatral creado por Valle Inclán – y a los camerinos, da rienda suelta a aquella mujer que se prepara realmente a subir a un escenario.

En cuanto a la pobreza, muchos párrafos en el texto la expresan. Mencionamos aquí, el léxico correspondiente a una clase de personas de escasa altura moral, que contrastan con el personaje de doña Eloísa, que muestra todo lo contrario: el primer mundo es de unas raras gentes, unas raras mujeres, una mujer un tanto extraña, una fulana, ambiente de gentes turbias, etc.<sup>796</sup> Un día doña Eloísa, por acompañar a Mercedes en su acto, tuvo que pasar por aquel barrio cuya descripción merece ser transcrita:

“Después, doña Eloísa se vio envuelta en la única aventura de su vida que mereciera este nombre. Entró por un barrio de callejas sucias que no conocía. Subió a un extraño piso, antiguo, oscuro, donde, en una habitación pequeñísima, la recibió una mujer monstruosa. Ella sola podía llenar el cuarto con sus carnes, pero había además una cama con las ropas grises, un armario con espejo y una especie de tocador cargado de cosas. Desde unas medias arrugadas,

---

<sup>796</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 40.

pasando por barras de labios, una caja de rimmel, una polvera monstruosa y la fotografía de un bailarín, hasta un bocadillo a medio comer.”<sup>797</sup>

El realismo y el naturalismo de la descripción hacen que el lugar sea el reflejo perfecto de la identidad de las personas que viven en él.

Llama la atención desde el tercer capítulo, la constante alusión a la piedad de doña Eloísa no sólo en el léxico de lo sagrado, sino también bajo forma de oración, de teología o si queremos, simplemente de catequesis incluso, esta palabra está explícitamente mencionada. Es una recurrencia que insiste en que la piedad es la identidad de doña Eloísa. A raíz de esta piedad expresada a lo largo de su tiempo de vida, los adverbios radicalizan también sus virtudes de verdad, caridad y amor: “la abuela no mentía nunca” (30), “De Mercedes no había hablado nunca a don Juan” (31), hacía sus oraciones todas las noches, siempre había una lámpara encendida (33), “la misma abuelita encantadora de siempre..., pero eso lo hacía siempre” (34), “Dios sólo había querido de ella cosas muy chiquititas y fáciles” (34), etc.

Hemos observado una forma muy peculiar de introducir la información sobre la familia de don Juan, a partir de unas frases negativas en que se enfatiza la falta de interés de Mercedes por la familia del caballero que tanto la tenía a ella en consideración:

“Mercedes no hizo una sola pregunta a don Juan sobre su antigua amiga Carmen, la hija del caballero. Así don Juan no le dijo que vivía en América..., Mercedes tampoco preguntó por los dos hijos de don Juan, y así don Juan no le dijo que habían muerto..., don Juan no pudo hablar de su queridos fantasmas...”<sup>798</sup>

Como en otros cuentos de Carmen Laforet en “El último verano” abundan las descripciones, de paisajes, personajes y ambientes. El tiempo inicial mencionado, es una tarde de sábado antes de la cena, pues la madre está a punto de prepararla y los hijos van llegando a casa. El capítulo segundo empieza con la llegada de la noche que acompaña la de Roberto, el hermano mayor, y su esposa. Unas líneas más adelante, “había llegado

---

<sup>797</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 52.

<sup>798</sup> *Idem*, pág. 22.

el verano.” En el tercer capítulo, después de la cena y de que Lucas regrese de acompañar a su hermano y cuñada, se nota el paso del tiempo en una expresión muy imprecisa:

“Era bastante tarde, y la ciudad parecía apaciguada después del trajín del día. Hacía fresco a aquella hora.”<sup>799</sup>

Este personaje, Lucas, hace avanzar la narración hacia la madrugada del día siguiente, es decir, el domingo, día en que, en misa, con toda la familia, se encuentra con la novia, resultado de un largo deseo formulado en oración. La hora de la misa, las doce, es un indicativo preciso.

A partir del capítulo quinto volvemos a una ruptura temporal con los anteriores capítulos. Se trata de una semana cualquiera, eso sí, dentro del ambiente aquel de de preparación del veraneo de los padres. En un día de esta semana, Luis recibe la noticia de su suspenso de los exámenes y entra en crisis por no saber cómo comunicarlo a sus padres. La madre, siempre cariñosa, había convencido a todos, que habían recibido la noticia el día anterior, de no amonestar a su niño pequeño. Es durante la cena de aquella noche, cuando Luis entrega su peculiar contribución al veraneo de los padres. Nadie se lo esperaba.

Por último, el día del veraneo no se menciona sino la cercanía de la hora de salida del tren.

Un procedimiento similar a la rima en eco en poesía está empleado dos veces en la narración como introducción y, a continuación para pasar a explicar una información relevante. Es el caso del personaje de la criada y la sentencia de la madre:

“- ¿No tienes criada?

- La criada – lujo que la familia había introducido (...)

Si es feliz así, yo creo que no debemos estorbarle. Cada uno es como es.

«Cada uno es como es.» Eso es lo que había dicho la madre (...)<sup>800</sup>

---

<sup>799</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 87.

<sup>800</sup> *Idem*, págs. 68 y 75.

El tiempo transcurrido es el que de forma exacta se transmite: por ejemplo, los siete años de noviazgo entre Lolita y Roberto y el día de la primera comunión, cuando Luis tenía ocho años.

Otra característica estética en este cuento es que la narradora ha escogido poner las reflexiones interiores de los personajes, o sea, sus pensamientos, entre comillas como si se trata de estilos directos formulados pero no expresados, a veces, por miedo o por la delicadeza de no molestar. Destacamos algunos:

“- «Vaya hombre; estás muy contento. Para ti no hay preocupaciones.» Esta reflexión se la hizo Lucas (a Luis) para sí mismo, al tiempo que detenía a su hermano por un brazo.

- «De todas maneras, para enterarse de cosas desagradables siempre hay tiempo», pensó Luis...”<sup>801</sup>

Sin embargo, algunos comentarios en estilo directo se enuncian sin comillas y están extraídos de un diálogo cuya réplica del segundo interlocutor no aparece.

Los saltos hacia atrás y hacia adelante ritman la narración. A lo largo del día, se refiere al encuentro de la mañana con el médico; asimismo en la noche Lucas recuerda el fracaso que el día ha sido para él. Las prolepsis acompañan el proyecto del veraneo, las negociaciones entre miembros de la familia, los préstamos que se harán y también los proyectos personales que ya hemos subrayado.

La hora exacta en que empieza el cuento “Un noviazgo” es a las cinco de una tarde de otoño. Un resumen temporal permite descubrir desde el principio del cuento el ambiente del despachito de Alicia durante todo el año:

“Ahora el otoño enrojecía los grandes árboles. En primavera, la luz era de un verde tierno; en verano se hacía submarina, fresca; en invierno las ramas desnudas dejaban pasar toda la claridad, todos los rayos de sol.”<sup>802</sup>

---

<sup>801</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., págs. 70-71.

<sup>802</sup> *Idem*, pág. 127.

La acción se desarrolla durante la tarde y la noche, hasta el día siguiente a la hora del almuerzo. En este intervalo desfilan años y años de vida de los personajes, así como instantes breves y largos, distribuidos en tiempo preciso e impreciso. Muchos compendios temporales, que llamamos también el tiempo transcurrido, forman parte del tejido de la acción. El más importante compendio es el que menciona los treinta años de servicio que Alicia lleva en la oficina como secretaria de De Arco durante los cuales hubo sólo dos momentos importantes: el día de la primera entrevista, tiempo recordado, y el día de la declaración de amor que es el presente del cuento. No se precisa la duración del sentimiento de amor que tenía por su jefe años atrás.

Evidentemente, en el caso del jefe de sesenta y cinco años, sería largo traer aquí todo lo referente a su tiempo. Mencionamos sin embargo, la labor del tiempo sobre su estado físico, hasta el punto que había dejado en los últimos años el negocio en manos de sus sobrinos. La narración insiste en que era un hombre en plena decadencia pero con ganas de rejuvenecer. Se repiten a lo largo del relato, la insistencia en estos dos aspectos contradictorias: la realidad de un hombre acabado y su sueño de volver a vivir como un joven.

El tiempo de la entrevista, la tarde en que el jefe se declara se termina al final del primer capítulo con una prolepsis en que Alicia pide un momento de consulta con su madre, para poder, el día siguiente, dar su respuesta.

En espera de dicha respuesta, la trama se reanuda en el capítulo siguiente, con pormenores sobre la identidad de los personajes; cada uno está en su casa ya llegada la noche. La declaración era tan importante que este capítulo segundo será el más largo del cuento. Se conoce la historia del jefe, su familia y su carácter, así como la de Alicia, su pasado sentimental por el jefe, coronado con una decepción, su relación con su familia, y el nuevo proyecto de noviazgo que anuncia a su madre. Estos detalles se reanudan en la misma noche, con el breve capítulo tres, que sólo enuncia las fantasías de De Arco ante el retrato de su mujer y el sueño dormido que abarca sus ilusiones en relación con el nuevo proyecto.

El tiempo no avanza, pues en el cuarto capítulo también seguimos en la misma noche después de cenar. De nuevo, en casa de Alicia las analepsis remiten al tiempo de su infancia cuando todavía no se enfrentaba con agresividad a su madre, cuando no tenía este demonio que la saca de quicio.

Es a partir del capítulo quinto cuando llegamos en la mañana del día siguiente, en la espera de la respuesta de la novia. Una mañana que pasa rápido. En algunas líneas,

De Arco se cansa de esperar para el desayuno; a continuación será ya la hora “cerca de mediodía.” La narradora quiere pasar sin tardar al encuentro de los novios hora y media después de una llamada telefónica. En el momento del encuentro, el tiempo se pormenoriza: “unos minutos más tarde” fue la sorpresa de la presencia de la madre de Alicia en la primera cita con la novia, “al cabo de un rato de silencio” durante la conversación del almuerzo. Al llegar al local al final de la narración, les atienden “inmediatamente.” El jefe aprovecha esta velocidad del relato para ir al grano:

“Yo no estoy por esperar mucho tiempo, después de haberme decidido. Vamos a hacer algo muy rápido y muy sencillo.”<sup>803</sup>

“El piano” abre con una referencia al verano, concretamente a un mediodía del mes de junio, con una descripción llena de calor y de luz. Carmen Laforet abunda en descripciones detalladas a lo largo del cuento en estrecha relación con el asunto tratado. Por ejemplo, las manos de la portera por la dura labor que la correspondía, los ojos de Rosa por el gran amor que abarcaban, la pobreza de la vieja vendedora que se nota en todo su cuerpo y su experiencia de muchos años, etc.

Además de las historias del pasado, tenemos breves analepsis que jalonan la narración casi cada vez que se introduce un personaje o un tema nuevo.

Las críticas del vecindario encierran hipérbolas, metonimias, ironías, etc., por las que se exageran aquellas suposiciones y el gran misterio que tenían estos nuevos vecinos: “ya se le quitarán los humos cuando le llegue el momento del parto”, “la calle entera encontraba insufrible en la señorita Rosa aquel aire de felicidad perpetua”, “era pobre, pobrísima”, etc.

Todo el primer capítulo describe este ambiente, hasta la casi simultánea llegada y desaparición del piano.

El segundo capítulo remonta el tiempo de aquel día en la mañana, y se reanuda con los sentimientos de Rosa, sus recuerdos de infancia en relación con la educación de su hijo que tiene cinco años.

En un momento de esta mañana, justo cuando Rosa vuelve del vagabundeo y se sienta en la escalera, el tiempo se vuelve subjetivo y psicológico. Ella misma se confunde en el tiempo y no se entiende. Le parece que la subida era tan larga y

---

<sup>803</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 182.

retardada sin saber la razón, u ocultándosela, porque la dará más adelante. Sabía que el desorden de aquel día de vagabundeo repercutía en su tiempo que era incapaz de medir pero que siempre le parecía se había prolongado mucho.

El tercer capítulo empieza con el amanecer del mismo día en que estamos, un momento anterior a la precedente secuencia. Rosa disfruta de un momento de alegría y de paz al contemplar el sueño de su esposo y con estos sentimientos saldrá a vagabundear y a comprar después del desayuno:

“Era algo inmediato, apetecible de hacer. Un lujo maravilloso que iba a permitirse. Aquella mañana, decidió, no iría a la oficina”<sup>804</sup>

El tiempo de la historia del cuento se nos recuerda por lo menos una vez en cada capítulo. Materialmente es muy breve en comparación con el contenido de las prolongadas historias que se cuentan. Estamos ante una gran capacidad de concentración temporal sin que el lector pierda el control del tiempo principal.

#### **IV. 3. 7. Representación simbólico-temporal de los proyectos de vida en *La llamada***

##### **IV. 3. 7. 1. Los símbolos del tiempo y su significación en los cuentos**

Consideramos que el cuento “La llamada” está construido en torno al símbolo de una vocación que no se descubre hasta el final. El término *vocatío -onis*, traducido por “llamamiento” evoca una inclinación que nace de lo más íntimo de una persona hacia una determinada actividad o género de vida. La primera manifestación en el cuento de dicha llamada está insinuada en dos aspectos: uno religioso y otro mundano. El religioso se representa en las campanas que llaman a la iglesia para la oración:

“Se oían las campanas de una iglesia. Aunque no era día festivo don Juan dudó entre seguir en su tranquilidad holgazana o acudir a aquella llamada.”<sup>805</sup>

---

<sup>804</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 212.

<sup>805</sup> *Idem*, pág. 11.

Don Juan toma la decisión de no responder a la llamada de la campana sino que escoge el camino de la visita a la madre del camarero. Esta llamada espiritual continúa en el cuento en el personaje de doña Eloísa que en su oración, desde hace mucho tiempo, siente y pide por una llamada dirigida por Dios a Mercedes. Eloísa considera que es Dios quien ha traído hasta ella a Mercedes y que de alguna forma tiene que ayudarle y transmitirle el mensaje divino:

“Me la has puesto en las manos Dios mío...Tú me la has traído, Dios mío...Doña Eloísa, día a día, había incluido su nombre en la rutina de sus oraciones. Y ahora había aparecido.”<sup>806</sup>

Doña Eloísa expresa en términos abiertos esta llamada, pero no dice de momento en qué consiste:

“Yo te lo he pedido, Dios mío, y ella ha sentido mi llamada... Pero ahora no sé qué hacer.”<sup>807</sup>

Al final de la lectura nos percatamos de que esta llamada divina se concreta en Mercedes a través de un cambio progresivo, de la nueva orientación que da a su vida después del fracasado intento de volver a ser artista. Este cambio consiste en que, al lado de Eloísa y como resultado de sus oraciones, Mercedes empiece a adoptar algunas de sus virtudes:

“A Mercedes en los últimos tiempos se le había despertado una sensibilidad nueva. Una sensibilidad que la hacía pensar en los demás y ser delicada.”<sup>808</sup>

Estas virtudes y su cercanía ayudarían, según las palabras de doña Eloísa, a que no se rompa este único hilito de luz que la ataba aún a una vida respetable. En el último capítulo es cuando se da el símbolo del milagro: Mercedes trabaja como sirvienta en una casa, ha decidido abandonar la pretensión de seguir una vida de artista. Se acentúa su

---

<sup>806</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., págs. 34, 35, 36.

<sup>807</sup> *Idem*, pág. 39.

<sup>808</sup> *Idem*, pág. 41.

altruismo y se da cuenta de que no sólo sufre ella, sino también otros, y reconoce que ha vuelto distinta. Recuerda las siguientes palabras de Eloísa:

“Mercedes no entendió muy bien lo que le dijo la abuelita aquella tarde, porque la pobre señora, con la emoción, decía cosas un poco incoherentes; hablaba de una llamada de Dios al corazón de Mercedes, cosa que a Mercedes le pareció un disparate, pero que no se atrevió a contradecir...”<sup>809</sup>

Así como don Juan se negó a contestar a aquella llamada de las campanas de la iglesia, Mercedes se niega al reconocimiento de esta vocación divina hasta el final del cuento. Está obsesionada por otra vocación, la del arte del teatro, donde reiteradamente afirma que quiere triunfar. En la medida en que esta presunta vocación la hace abandonar sus responsabilidades de madre de familia y esposa, Eloísa hará todo para desviarla, empeño que coronará con éxito.

El reloj cuyo simbolismo señalamos en otro lugar, está representando aquí la llegada de la hora del cambio de Mercedes. Después de veinticinco años es hora de intentar orientar la vida hacia la felicidad:

“Escondiéndose de Lolita dio a Mercedes un grueso reloj de tapa, todo de oro, adornado con brillantes. Una joya antigua, la única que guardaba.”<sup>810</sup>

La vida es como este reloj de oro, la única riqueza de doña Eloísa que regala generosamente a su amiga.

En relación con el asunto del cuento, los símbolos más frecuentes en “El último verano” son los relativos a la muerte, al luto y los de la vida, luz y esperanza. Desde el inicio, se contraponen la oscuridad de la cocina, lugar preferido de la madre condenada a muerte, el atardecer de un día como tiempo central de la acción, con un cielo “donde se fundían suavísimamente, rosas y azules, y hasta brillaba un lucero de plata”. Igualmente, los tiestos de flores de geranios, el brillo de los grifos de agua, el hule brillante de la mesa, se oponen al fogón apagado. Y al final de esta exposición inicial, el

---

<sup>809</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 61.

<sup>810</sup> *Idem*, pág. 39.

color blanco se asocia al rojo. Esta ambivalencia vida/ muerte salpica el cuento entero. Pero la madre va a intentar encender la lumbre de la vida y del optimismo allí donde los demás familiares opinan que casi ya no hay vida:

“¿Me río?... No sé; pensaba... Pensaba, Roberto en que os vais a llevar un buen chasco conmigo. Yo no me muero por ahora.”<sup>811</sup>

Sin embargo, tenía apariencia de luto con su vestimenta dominada por el color negro, aunque siempre con un toque alegre, juvenil con colorido. La cocina, su lugar preferido, alterna entre la oscuridad y la luz.

La noche tiene un sentido simbólico en el cuento. Además de que es testigo del acontecimiento más importante de la familia – es durante la noche cuando se formula el proyecto del último veraneo y cuando toda la familia se entera de la triste noticia a propósito de la madre –, la gran decisión de Luis de entregar sus ahorros para el veraneo ocurre también de noche y fue ocasión de una gran alegría. Un párrafo sintetiza el enigma vida/muerte contenido en el simbolismo de la noche:

“Estaba en una calle ancha, con árboles, que dejaba ver un cielo alto, deslumbrante. Un olor fresco, venido milagrosamente de la lejana serranía, volvía puro el asfalto... Un gran silencio, un bendito silencio, llenaba el mundo. Lucas hubiera querido tomar un poco de vino para animarse, pero ya las tabernas estaban cerradas por allí y las ventanas de las casas sin luz. Sólo brillaban las estrellas. Era como estar solo en la tierra estar allí. Era como una noche del campo, en vacaciones, aquella noche.”<sup>812</sup>

Algunos rasgos abstractos se asocian con el color negro: remordimientos negros, humor negro, horas negras, un día totalmente negro.

Constatamos que en el cuento “Un noviazgo” la distancia que existe entre Alicia y su jefe, simbolizada por la cierta lejanía entre el despachito y el despacho, se intenta romper con un doble símbolo de paralelismo: el mismo jardín contemplado por cada

---

<sup>811</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 114.

<sup>812</sup> *Idem*, pág. 93.

uno desde su ángulo y aquellas ventanas que dice el autor “deberían quedar una frente a la otra.”

La ortiga es el apodo cariñoso que el jefe da a Alicia en el momento de su declaración de amor. Dicha denominación, por el sentido simbólico que tiene esta planta<sup>813</sup>, denota que el jefe conoce bastante el carácter de Alicia y que su tarea no será fácil. Por eso, a lo largo de la narración, De Arco aguanta todas las salidas de decoro de la chica, que bordean casi la vulgaridad y el insulto, para intentar obtener de ella lo que quiere. Emplea en el trato otros símbolos que caracterizan a Alicia como “un capullo cerrado”, “un capullo misterioso”, “una criatura sin estrenar”, “una rosa entre espinas.” La narradora se detiene en explicitar el significado de este último símbolo:

“Las espinas son la vida y la rosa ese amor tan puro, tan guardado entre el orgullo, tan tierno y fiel...”<sup>814</sup>

La fotografía se usa con un sentido no sólo de recuerdo sino también de símbolo. La del despacho de De Arco es un verdadero encuentro que hace Alicia con aquella familia en su contemplación del retrato. Allí entra en su intimidad, tiene respuesta a las preguntas que se hacía de la vida privada de estos seres, hasta provoca en ella celos contra la esposa de De Arco quien, en cierto modo y según la acusación gratuita de Alicia, era responsable de la mala vida de su marido. Además, la fotografía encontrada en la revista, le aportará más ideas, hasta parecer como una anticipación de la clase de boda que exigirá a De Arco:

“En una antigua revista ilustrada, Alicia había encontrado, con profunda emoción, fotografías de la boda de De Arco. Había sido una boda sensacional. Había columnas describiendo el traje de la novia... Alicia soñó una noche que ella era aquella novia de ensueño con velo de encaje antiguo y diadema de brillantes.”<sup>815</sup>

---

<sup>813</sup> Moliner, María, *Diccionario del uso del español*, ob. cit., pág. 521: “La ortiga es una planta urticácea silvestre que está cubierta toda ella de pelos que se clavan en la piel y segregan un líquido que produce un picor muy molesto.”

<sup>814</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 174.

<sup>815</sup> *Idem*, pág. 142.

Una fotografía de la difunta esposa protagoniza una escena de diálogo con De Arco, representando su conciencia en medio de este lío de vida que lleva y, sobre todo, que proyecta.

El simbolismo del “demonio de Alicia”, tal como la madre cualifica sus impulsos de agresividad, es como una fuerza que la chica es incapaz de dominar, y que no hace más que daños cada vez que se manifiesta, sea con la madre, con el novio, o con Daniela la huésped, en concreto. Se le había entrado a raíz de la decepción que tuvo con la indiferencia manifiesta de su jefe al amor loco que tenía por él.

El mismo título del cuento “El piano” lo consideramos como simbólico y vamos a intentar ver la función que desempeña en el cuento. Cuando los vecinos vieron llegar el piano de cola en casa de la pareja que ellos consideraban extraña, lo tomaron como un signo de riqueza y, según confirma la narración, se sabía también que era una riqueza. El interés y respeto del que gozará Rosa por parte de los vecinos a causa del piano es una clara crítica a la apariencia. Sabemos que, incluso en casa de la tía, este instrumento participaba de la alta categoría de la tía. A Rosa, la obligaron por esta razón, a aprender – sin vocación– a tocar el instrumento:

“Algunas veces voy a visitarla porque me da pena. Y ¿sabes en qué consiste la visita?... En que me hace tocar el piano... ¿Has visto absurdo mayor? Yo lo hago de una manera horrible. Todavía me acuerdo de las torturas a que fui sometida en mi infancia y adolescencia, sólo porque era lo clásico que una niña de nuestra ciudad supiese teclear... No tengo ni gusto, ni disposición, en absoluto... Y como me encanta la música, por otra parte, me parece que hago un crimen, que la asesino... Pues eso es lo que la buena señora encuentra aceptable en mí: que sepa tocar su piano.”<sup>816</sup>

Y es cierto que la tía había advertido a Rosa su fracaso en cualquier otra carrera que no fuera la de piano. Rosa no manifestaba ningún interés por el piano. Rafael lo despreciaba hasta el punto de llamarlo *armatoste*. En él sólo veía el estorbo que causaría para ellos en medio de todo lo que sería la herencia. Resulta irónico y decepcionante para Rafael el que la herencia que la tía deja a la sobrina se resume en el piano de cola.

---

<sup>816</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 208.

Después de la lógica crisis se acostumbran a convivir y hasta sacar provecho del armatoste, hasta el momento en que por una supuesta necesidad lo tengan que vender. Detrás de esta necesidad se esconde la voluntad de narrador de hacer triunfar el proyecto de pobreza de espíritu alimentado por Rosa a lo largo del cuento. En efecto, lo recaudado por la venta del piano no se empleó en paliar una necesidad vital, sino en comprar regalos para devolver la alegría a la casa, después de las enfermedades y gozar de la desaparición de aquella apariencia de lujo.

El simbolismo del nombre de Rosa en el principio del capítulo tres en que está despierta y “toda inflamada de un color rosa”, es una introducción a una secuencia en que ella estará ensanchada con la ilusión de su proyecto. Manifiesta optimismo a pesar de la dificultad que presenta Rafael, su esposo.

#### **IV. 3. 7. 2. Los personajes y las actitudes intemporales**

En la caracterización de los personajes ponemos en paralelo la cohabitación entre dos generaciones: los ancianos representados por don Juan Roses, un caballero setentón, la abuelita doña Elisa, los jóvenes representados por el camarero y su madre Mercedes, la nieta de doña Elisa y su marido. Aunque haya discordancias, no existe un conflicto generacional. Los ancianos ponen la voz sensata, altruista, fervorosa y educadora. Los que hemos denominado jóvenes los tratan con respeto pero, en el fondo, los juzgan como quienes viven fuera del tiempo y con cierto trastorno mental.

El caballero setentón es el único rico del cuento pero manifiesta generosidad y sensibilidad por el prójimo. Su presencia en el cuento es tan importante que la narradora ya desde el principio se refiere a él:

“Si este caballero envuelto en un abrigo gris oscuro que le hacía conservar los restos de una antigua prestancia, entre los trajes veraniegos de los otros pasajeros, no hubiera estado aquel día apoyado en la barandilla del buque de carga, y no hubiese sentido el deseo de desembarcar y conocer la ciudad, esta pequeña historia no se hubiera escrito... Podría haberse escrito otra; pero ésta casi estoy segura de que no.”<sup>817</sup>

---

<sup>817</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 10.

Su cariño, su necesidad de revivir la experiencia de amistad del pasado, le conduce junto a Mercedes, a quien remite una gran cantidad de dinero antes de despedirse y la dirección de la casa de doña Eloísa para que continúe el relato.

El personaje de Mercedes es muy complejo, vivo y cambiante a lo largo de su vida. Una adolescente fogosa y romántica, un matrimonio infeliz, seguido del divorcio para intentar recupera la felicidad de la adolescencia, lo que se salda con el fracaso, y finalmente la decisión de una nueva vida.

Mercedes es una personalidad que relaciona el sentido de su vida con la influencia de los demás. Con razón o sin ella, culpa a su familia del fracaso de su matrimonio cuyo inicial motivo fue el económico. A pesar de la violencia de su esposo, de la falta de cariño de sus dos hijos, de la aparente indiferencia por los cinco hijos que se habían muerto, no sin tristeza deja el hogar familiar:

“Mercedes compró un billete de tercera clase, y se fue sin despedirse. Sin saber por qué, lloró mucho cuando el tren arrancó de la estación. Luego se fue serenando.”<sup>818</sup>

Su personaje, su físico y su comportamiento en la mesa, provocan en los nietos de Eloísa la sospecha de que es una mentirosa, y que sólo se viene a aprovechar. Mercedes manifiesta a partir de este momento mucho orgullo y amor propio, y decide seguir el camino aun sin la ayuda que esperaba, empujada por el motivo inicial:

“No pienso, no... No pienso. Ya es hora de que una vez en la vida piense en mí, en mí, en mí...”<sup>819</sup>

Es un egoísmo que se irá transformando en contacto con Eloísa, en altruismo y generosidad.

El tercer personaje central en el cuento es doña Eloísa. Su introducción empieza con una descripción que hace don Juan de ella y que nos parece anacrónica. En aquel período en que la conocía, era ya una mujer muy mayor con muchas arrugas, y tal vez

---

<sup>818</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 26.

<sup>819</sup> *Idem*, pág. 38.

más joven que él mismo. Y, si era ya mayor veinticinco años atrás, ¿cómo sería ahora? En realidad tiene setenta años, más o menos como el caballero.

Cuando Mercedes empieza su vida en Barcelona, doña Luisa se constituirá su abogada ante sus nietos, su protectora ante la mala vida que la amenaza, su consejera y sobre todo, su ejemplo en la virtud. La ayuda no puede ser más que moral, pues doña Eloísa no tuvo independencia económica en ningún momento de su vida. Siempre ha estado al cargo de alguien:

“La abuelita siempre había sido mantenida, vestida, cuidada por alguien. Primero sus padres. Desde los diecisiete años, su marido. Más tarde su pobre hijo; luego un nieto; ahora, el marido de una nieta...

- La yaya tiene suerte. Pertenece a esta generación de mujeres que jamás ha hecho nada... Nunca ha sido capaz de ganar un céntimo.”<sup>820</sup>

Una situación que le provoca tristeza porque a pesar de estar cuidada, no se puede permitir ni el capricho de echar una moneda en el cesto en la iglesia. Existe una contradicción entre la etiqueta de chiflada y de hipócrita que le han dado los nietos y los numerosos párrafos del cuento en que Eloísa se expresa con una inteligencia superior a la de los demás, muy conciente del trato que recibe y de sus responsabilidades. Sin armar escándalo, se sabe salir con la suya sin miedo alguno. Tenemos, por ejemplo, el proceso de discernimiento que ha llevado a cabo, ante la problemática decisión y ejecución del acompañamiento de Mercedes al local nocturno. Este proceso está constituido en los siguientes momentos:

1. Parte de una situación de inquietud y trastorno, de la ansiedad que le ha provocado la petición de Mercedes. No sabe qué decidir.
2. Considera los elementos en contra: su regularidad de vida: toda una vida pasada en la mayor austeridad, y descolgarse a los setenta años con una escapada nocturna, autorizando con sus canas las locuras de una perturbada.<sup>821</sup> Un comportamiento que no aprobarán ni sus nietos ni su director espiritual.
3. Argumentos en contra: algo muy interior la impulsa a decir a Mercedes que sí. Una voz clara e insistente en el fondo de su alma. Debe impedir un último

---

<sup>820</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 33.

<sup>821</sup> *Idem*, pág. 42.

desvío de Mercedes. Ésta no es capaz de comprender ni de aceptar una respuesta negativa, se sentiría abandonada.

4. Consulta la duda al director espiritual: “Si él, con autoridad, confirmase aquella vocecilla imperiosa que le decía que la caridad no siempre tiene que ser prudente, entonces... ni mil nietos, ni mil enfados domésticos podrían impedir a la abuelita el cumplimiento de su deber.”<sup>822</sup>
5. La decisión de consultar la pone en un estado espiritual de paz, todas sus angustias se calmaron en un momento.

El discernimiento sería perfecto si este estado de paz permaneciera, pero enseguida, la narración introduce la ausencia del director espiritual y la abuelita vuelve a su inquietud por tener que decidir sola. Pero Eloísa es una mujer que no fracasa y sabemos que después de todas las peripecias ella triunfará y llevará a Mercedes a la conversión.

La madre doña Pepita en “El último verano” está presentada desde el principio como ama de casa llena de amor y generosidad por su familia. Los dos hijos y el padre reciben un trato servicial y cariñoso. A pesar de su grave enfermedad, sigue ilusionada por la vida y confía en cumplir su deseo de un veraneo a lo grande. Su tiempo es para los demás. Está tan pendiente de todos que es casi una madre protectora, actitud que rechaza espontáneamente el hijo pequeño de quince años, refractario a las efusiones de afectivas maternas. Sin embargo, en sus momentos difíciles, como cuando le dieron el suspenso en los exámenes, bien supo aceptar el consuelo de su madre y que ella hubiera sabido amainar la cólera de Lucas y del padre, que costean sus estudios.

La filosofía de doña Pepita es respetar a todos, tomar a “cada uno como es.” Es una madre sacrificada siempre y, por eso, no insiste en la realización de su deseo, sino que desanima a todos arguyendo la escasez de medios. La madre es fuente de alegría para todos y, desde el proyecto del veraneo, el padre y ella viven más ilusionados y felices, como en su luna de miel.

También el tiempo dedicado a la práctica de su fe religiosa que manifiesta en la educación cristiana, la participación en misa cada domingo con toda la familia, la costumbre de la oración y relación con Dios transmitida a los hijos es rasgo característico de la madre. Pero tiene también sus defectos que reconoce con sinceridad,

---

<sup>822</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 44.

como lo del prejuicio negativo sobre la novia de Lucas que la sorprenderá mucho con el gesto de participar en los gastos del veraneo.

En cuanto a la figura del padre, es casi ausente en el cuento. Lucas el segundón, parece tomar las responsabilidades y la autoridad del padre. Es él quien anuncia la enfermedad a todos los demás miembros de la familia, el que se preocupa por conseguir el dinero del veraneo, el que obliga a la madre a cuidarse, etc. El padre aparece para participar en el coste del veraneo y para alegrarse más que la madre por esta salida próxima, ideada por los hijos. Su presencia en el cuento es muy discreta.

Lucas es el más presente y el que manifiesta más cercanía y familiaridad con la madre. Además de lo dicho, es un personaje muy sensible y valiente. No teme perder a su novia por atender a su madre, contrariamente al hermano mayor Roberto.

Luis es el más pequeño y el único al que se ha podido pagar los estudios pero en lugar de estudiar con responsabilidad, pasa el tiempo en otras actividades para ganar dinero o divertirse:

“Lo malo era que con todos esos asuntos los estudios iban mal... Ninguno de sus hermanos había estudiado. Sus padres no habían podido permitirse el lujo de costearles un bachillerato y una carrera como iban a hacer con él, gracias, en parte, a los esfuerzos de los dos hijos mayores.”<sup>823</sup>

Sin embargo tiene un fondo humano y religioso. Es el primero en entregar todos sus ahorros para el veraneo y, marcado por el caso de la madre, su fondo de fe le hace confesar:

“La muerte más horrible puede ser buena si el que la sufre tiene los ojos del alma más allá de ella, hacia la eterna vida, hacia el eterno, infinito amor.”<sup>824</sup>

Roberto es uno de estos hombres tan buenos que quieren que todos se sientan bien. Está completamente dividido entre el amor de su madre y el de su esposa que no consiente que su marido se dedique a otra persona, incluso a su madre. Por eso, pasa momentos de angustia por no saber cómo dar satisfacción a todos:

---

<sup>823</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 79.

<sup>824</sup> *Idem*, pág. 81.

“Hasta su propia madre recelosa al principio, había tenido que reconocer que Roberto era una perla, un muchacho de esos que ya no se encuentran y por rara y misteriosa casualidad había venido a caer en los brazos de la más fea de sus hijas.”<sup>825</sup>

La criada aparece descrita de forma muy negativa. No se comporta como tenía esperable, más bien es autoritaria, vulgar, y burlona:

“La voz de la criada lo traspasaba todo, hablando a gritos, contestando con intemperancia a las inaudibles observaciones de doña Pepita, o cantando desaforadamente. La vida de Juanita parecía ser un desafío continuo no se sabía a quién, en verdad, porque nadie solía atacarla.”<sup>826</sup>

En varias partes del cuento, se repiten estos gestos de agresividad de la criada. Sin darse cuenta, había cambiado la costumbre del padre que ya no podía estar leyendo a gusto en el invierno en la cocina caliente.

De las dos cuñadas María Pilar y Lolita, ésta es la que menos simpatía suscita en la casa. Se la califica de chillona y metomentodo. Su falta de delicadeza se puso de manifiesto cuando no quiso hacer ningún sacrificio para participar en el veraneo de sus suegros, mera consecuencia de un habitual comportamiento egoísta. A diferencia de ella, María Pilar, entregó todos sus ahorros y regaló la costura del traje de la madre, y eso que todavía no se ha casado como lolita.

Del cuento “Un noviazgo” nos detendremos solamente en las características de los dos personajes principales, De Arco y Alicia. Ya nos referimos a la edad del primero, así como a su riqueza, que le permite vivir en el lujo y su fama, hasta que comience su declive al final del cuento. Este personaje adopta un comportamiento irónico en su relación con Alicia. La conoce perfectamente y le hace ver que sus mentiras y presunciones no le engañan.

Los otros trabajadores de la oficina le identifican con el dios del dinero y los negocios, muy exigente pero atento y bueno. Lo que atrae precisamente a Alicia en este

---

<sup>825</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 90.

<sup>826</sup> *Idem*, pág. 77.

personaje, del que acabará enamorándose con locura, es su aspecto joven, peligroso y atractivo, no la fama del don Juan que le daban las amigas de su madre.

De Alicia, a su vez, se destaca ante todo el tiempo importante que dedica al cuidado de su persona como reflejo de lo importante que era para ella, la apariencia, el quedar bien ante los demás. Por sus apellidos era de una buena familia por eso escondía su pobreza real detrás de su apariencia:

“Ni una mancha, ni una arruga... Era su lema... Como era muy cuidadosa, y como su situación económica era estrechísima, no dando lugar a renovar el guardarropa más que muy de tarde en tarde, Alicia solía parecer un figurín de la moda más acusada, con varios años de retraso siempre.”<sup>827</sup>

En su relación directa con De Arco, Alicia varía entre el consentimiento y la oposición. En muchos momentos, se muestra autoritaria, comportamiento al que él responde con ironía como ya dijimos, aunque alguna vez también en su mismo tono autoritario. Merece la pena transcribir el nombre que hacía el orgullo de Alicia: “Alicia, María Rosa, Laura, Quiñones y Álvarez de la Torre...” Los puntos suspensivos añadidos por la narradora, sugieren las demás grandezas que se irán agregando.

La doble faceta del carácter de Alicia aparece desde el principio con la valoración de Robles, el personaje por el que ella llega a la oficina. La considera como una chica tímida y atrevida a la vez.

En “El piano” nos detenemos en la caracterización de los dos personajes principales, Rosa y su esposo Rafael. La primera está descrita en el principio, según los criterios de los vecinos que la criticaban por desconocerla. El hecho de fumar y de su apariencia misteriosa no les impedía reconocer en ella “pese a todos los pesares”, a una mujer honrada cuyo marido no tenía vicios. Desafiaba por su sonrisa permanente y su apariencia de felicidad que a todos intrigaba. Pero el caso es que Rosa era realmente feliz, llena de cariño por sus seres queridos y la realidad que la rodeaba. Ahora bien, esta felicidad conlleva asimismo sus momentos de crisis de incompreensión con su tía y, luego, con Rafael, las enfermedades en medio de una escasez económica. Alternando

---

<sup>827</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 129.

entre llantos y sonrisas llega a superar todo con la virtud de la pobreza de espíritu, gracias a la cual pudo construir su felicidad basada en la sencillez de vida.

En la personalidad de Rosa el sentido religioso ocupa un lugar central. Será de él de donde extraiga el fundamento de su proyecto basándose en la Sagrada Escritura:

“Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los Cielos.”<sup>828</sup>

En sus pensamientos mientras va por la calle, en todos sus comportamientos, en la explicación que da del proyecto, mantiene este fondo religioso.

En cuanto a Rafael, buen chico y muy querido por Rosa, pasaba su tiempo en la ambición de la riqueza. Una riqueza más bien soñada que real y que no llegó nunca a poseer. Al lado de Rosa aprenderá, no sin dolor, a desprenderse de sus pretensiones y compartir el proyecto de su esposa. Después de mucho censurarla cae en la cuenta de que los bienes de este mundo sólo aportan sufrimiento si nos dejamos poseer por ellos. Al final del cuento, un nuevo tiempo se abre ante ellos: él de su felicidad.

#### **IV. 3. 7. 3 Las situaciones y los escenarios temporales**

La historia de “La llamada” evoca como espacios centrales los medios de transporte – el barco para don Juan y el tren para Mercedes –, la ciudad en que hizo escala el caballero y su contenido – el bar y la casa de Mercedes dentro de un barrio pobre –. Una segunda ciudad, Barcelona, es el espacio de la segunda etapa de la historia. Incorpora la casa de doña Eloísa, el barrio en que ha caído Mercedes y los tristes lugares pequeños que la cobijan. Sale a la luz el problema de la pobreza y de la falta de moralidad en las ciudades. El puerto y el mar son espacios que forman parte del paisaje del cuento. El puerto es la parada, la posibilidad de pisar tierra y la visión del mar como apertura hacia la lejanía. El espacio de la iglesia es el lugar privilegiado de doña Eloísa, podríamos decir, su refugio.

La cocina es el primer espacio mencionado, lugar privilegiado para la madre, personaje central de la historia de “El último verano.” Es el lugar de acogida, símbolo

---

<sup>828</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 217.

del calor afectivo. Es un espacio que alterna oscuridad y luz. El comedor es el lugar que acoge a toda la familia y donde se comparten las noticias y los proyectos. Llama la atención la incomodidad del comedor junto con la de la pareja de Roberto:

“Toda la familia estaba reunida ya en el comedor, que era una habitación amueblada con mal gusto, muy pretenciosa y pulida, y donde todos se sentían incómodos, porque el tamaño de los muebles era desproporcionado a las dimensiones del cuarto. Luis echó una ojeada a sus parientes. Roberto y Lolita sonreían bobadamente, en el séptimo cielo, y doña Pepita sonreía también mirándolos. El padre parecía apagado. Lucas, de mal humor.”<sup>829</sup>

En la casa, además del emblema que representa la cocina, está el misterioso cuarto de Luis cerrado con llave y donde esconde un no menos misterioso cajón con sus secretos descubiertos más tarde en el cuento. Se hace referencia muchas veces a esta caja con cerradura, reflejo de la personalidad de Luis que gusta siempre de ir escondiendo sus andaduras, lo que provoca el recelo de su hermano Lucas y de su padre.

Merece especial atención la antigüedad de las dos casas de los padres de Lucas y de la madre de la esposa de Roberto. Los jóvenes no tienen posibilidad de comprarse una casa por lo que viven a costa de sus padres. Las malas condiciones de las viviendas llegan al extremo con la descripción del piso donde vive María Pilar con su madre. La vulgaridad de ésta es reflejo del lugar.

El Instituto donde Luis estudia se sitúa en un barrio popular, con sus calles viejas, estrechas y frescas. Todo este ambiente de baja clase contrasta en el proyecto del veraneo, con la ciudad de San Sebastián, sus hoteles de lujo y terrazas, donde la madre sueña con pasar un tiempo con su marido.

Luis concreta su deseo de libertad en salir de su casa y andar por la naturaleza, vagabundear, escapar, pues se siente preso de toda aquella gente que quiere controlar los resultados de sus estudios. Cuando ya no se pudo esconder en su habitación salió afuera para:

---

<sup>829</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 81.

“Andar por los campos de Dios. Se bañaría en todos los ríos... Todo parecía fácil allí tumbado, sintiendo apenas el resoplido de la ciudad, su calor, su angustia, en la vibración de aquella tierra...”<sup>830</sup>

Los dos espacios de la oficina, el despachito de Alicia y el de De Arco, en “Un noviazgo” llevan de antemano la diferencia de clase entre los dos: el jefe y su secretaria particular. Merece atención la importancia del despacho pues, de su función de trabajo pasa a ser un lugar para asuntos sentimentales entre los dos protagonistas. Se manifiesta así, la inautenticidad de la relación.

En segundo lugar, la diferencia de clase social advierte en el contraste entre el caserón de De Arco y el pisito modesto de Alicia, del que ella misma se avergüenza y al que considera indigna de su categoría:

“Alicia estaba desesperada por no tener un cuarto propio, por tener que compartir con su madre la gran cama de matrimonio, cediendo a un huésped la única alcoba libre.”<sup>831</sup>

El desenlace del cuento, es decir, la ruptura del noviazgo apenas iniciado se hará fuera de estos lugares íntimos de los personajes. Era un proyecto irrealizable y el merendero que Alicia califica de lugar sospechoso será el escenario del enfrentamiento y de la ruptura.

El espacio más importante en “El piano” es el que Rosa atraviesa aquella mañana entre la salida de su casa a la calle con el propósito de vagabundear y comprar. Luego, los espacios referidos son numerosos pero sin mucha importancia, a parte de la casa y cocina de Rosa donde reina y manda más bien la criada. La ciudad donde viven de forma muy pobre en un “bloque de cemento” se opone al campo como lugar deseado pero no alcanzado en el cuento. Sin embargo, la apertura final permite decir que sí se irán realmente de vacaciones al campo:

---

<sup>830</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 107.

<sup>831</sup> *Idem*, pág. 149.

“Recibir el dinero fue una bendición. Parecía que en la casa hubiera entrado de nuevo la sonrisa. Se pudieron hacer proyectos realizables, proyectos de aquellas modestas vacaciones, que parecían fabulosas.”<sup>832</sup>

---

<sup>832</sup> Laforet, Carmen, *La llamada*, ob. cit., pág. 238.

## CONCLUSIONES

Hemos partido del pensamiento griego sobre el tiempo recogido de la obra de Paul Ricoeur para sacar dos elementos fundamentales que son, en primer lugar, la idea platónica y aristotélica de la eternidad del tiempo ritmado por el movimiento de las cosas. Estas cosas han sido en este estudio el conjunto de los acontecimientos y emociones relativos a la vida del hombre representados y eternizados en los personajes de los cuentos. La conciencia del tiempo humano no es un hecho innato en el hombre. Necesita un largo aprendizaje hasta la plena conciencia de que el ser humano está en búsqueda de vida y de felicidad y, de la imprescindible necesidad de vivir el tiempo bajo forma de un proyecto que controla los obstáculos y aprovecha las posibilidades. La falta de control del tiempo conduce a la locura.

El segundo elemento que nos ha guiado es la estructura agustiniana del tiempo donde se interrelacionan el pasado, el futuro y el presente, siendo central este último. Hemos considerado en el análisis de los cuentos al modo de San Agustín, el pasado como un recuerdo reconstruido para aclarar el presente, y el futuro como imaginación y proyecto también enfocado desde la realidad presente. Tanto la reconstrucción como la imaginación apelan a la libertad en la ficción literaria y es parte de la esencia misma del arte verbal. La centralidad del presente, o del “ahora” reside en que este momento preciso y sin límite, es la frontera del tiempo, es decir, la perspectiva desde la cual el escritor abarca todos los tres tiempos. El texto es, a nuestro modo de ver, la interpretación del “ahora” de forma coherente y ordenada de modo que respete una cierta unidad temporal en principio, medio y fin, tal como lo pretendía Aristóteles en su *Poética*. Sin embargo, esta estructura temporal básica se fue personalizando según los autores a lo largo de la historia de la literatura. Hemos adoptado en el análisis de los cuentos tres posibles estructuras lineal, espiral y arbórea. Nos ha ayudado la noción del orden temporal de Gérard Génette para organizar el tiempo de la historia y el de la narración. Hemos observado la amplitud del tiempo de la historia a pesar de las numerosas elipsis para la reducción temporal y la brevedad que caracteriza el cuento literario. La irregularidad de la velocidad entre el tiempo de la historia y el de la narración es más patente en los cuentos de Ana María Matute y de Carmen Martín Gaité. Responden a la intención de *Mimesis II* que prona una ruptura total entre el tiempo de la ficción y el tiempo real.

La categoría de “frecuencia” de Gérard Génette, nos ha ayudado en el desarrollo del tiempo presente cuando subrayamos las costumbres, la rutina, las repeticiones de hechos, las herencias de actitudes, etc., en una casi simultaneidad entre la acción que está en desarrollo y el tiempo que lo cuenta. Son los cuentos de Carmen Martín Gaité los que más han acertado en esta representación escénica.

Asimismo, las analepsis y prolepsis estaban al servicio de las posiciones narrativas de anterioridad y ulterioridad.

No hay duda de que la posguerra española fue un momento de gran fecundidad literaria. La elección de este período para el estudio del tiempo humano y del cuento literario nos ha parecido más significativa en cuanto al contexto de dificultad y mutación social y literaria debido al problema de la guerra civil y de sus consecuencias. Evidentemente, la mayor parte de los escritos tenía algo que ver con el hecho humano y no podía ser arte puro. Carmen Laforet quien empezó a publicar en las revistas literarias de la década de los cuarenta, forma parte de los precursores de la época que hemos escogido pero todos sus cuentos analizados están publicados durante este período. En las abundantes revistas de la época de posguerra es donde los escritores de cuentos se autoformaban en el arte y publicaban en mismo tiempo su producción. Dejada atrás la más difícil primera década de posguerra, Carmen Laforet, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité florecen en la década del cincuenta, libres de convencionalismos políticos y sociales, dejan que sus personajes manifiesten sentimientos, espontaneidad y desplieguen toda la fuerza de su humanidad. No plantean abiertamente ninguna reivindicación ni compromiso pero el trasfondo de lo vivido y anhelado aparece en sus obras.

Los relatos cortos de Ana María Matute son los más cercanos a la sabiduría popular de la que nació el cuento oral primero, y luego el cuento literario. Están marcados por la brevedad, la presencia de animales como protagonistas y la fantasía.

Una de las riquezas que nos llevaron a elegir el género del cuento es su capacidad de juntar la forma prosaica y la poética. Muchos fragmentos analizados se podrían disponer en versos sin ningún percance. Además, la expresión de la emoción y el empleo de las imágenes, propio del poema es lo que hemos intentado traducir por los momentos psicológicos, sentimentales y simbólicos de los personajes de los relatos. La

estética del cuento basada en su fragmentariedad según evocaba Irene Andrés Suárez<sup>833</sup>, corresponde a la sensibilidad contemporánea formada por la apertura a lo universal, la búsqueda de la verdad y del conocimiento de la realidad humana a través de la experiencia. Los cuentos relatan vidas cotidianas con pesimismo y optimismo a la vez.

Los personajes de Ana María Matute siguen un camino de formación a una conciencia temporal por medio de restricciones, dificultades, sufrimientos. La experiencia abarca una necesidad de olvido del pasado, de subversión y rebeldía en la búsqueda de la vida. Está marcada por la lucha contra el poder destructor del tiempo, la impotencia ante la herencia histórica, el egoísmo y la soledad. Se pone en énfasis la decisión personal del personaje, sobre todo de la fuerte personalidad del niño frente a todos los presupuestos que lo rodean. El estilo simbólico de la autora es de una riqueza inabarcable, lleno de potencialidades ocultas.

Los personajes en los relatos analizados de Carmen Martín Gaité reflejan un tiempo de vida marcada por la búsqueda de la libertad, la casi imposible relación de pareja, el deseo de fecundidad para la mujer, la imposibilidad de un verdadero encuentro con las personas que huyen unos de otros, el miedo que conduce al fracaso de los proyectos, etc. La intratemporalidad es más acentuada en esta escritora por la interioridad de la mayor parte de sus personajes dominados y debilitados por el tiempo.

Carmen Laforet a su vez, propone proyectos temporales más maduros y realizables es decir, más verosímiles. Están marcados por la tristeza y el dolor por la distancia de la separación entre las personas, la falta de solidaridad pero siempre asumida por actitudes contrarias. Se exaltan los ejemplos de generosidad, la vida humana tiene sentido en la sencillez y pobreza. No optan por la facilidad pero cuentan con el apoyo de los demás. En la autora existe esta fuerza divina, el motor según decía Aristóteles que empuja los movimientos temporales. La temporalidad de los textos de Carmen Laforet entra en relación con el mundo real.

En definitiva, esta forma de acercarse a la vida por el análisis temporal de los cuentos contribuye a hacer resaltar parte de la utilidad de la función antropológica de la literatura contenida en cada obra.

---

<sup>833</sup> Ver capítulo III donde hemos tratado de la relación entre el cuento literario y el tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adler, Alfred, *El sentido de la vida*, Trad. Dr. F. Oliver Brachefeld, Barcelona, Editorial Luis Miracle, 1964.
- Aguiar e Silva, Víctor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Trad. Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1972.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Alborg, Juan Luis, *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1958.
- Aldecoa, Ignacio, *La tierra de nadie*, Prólogo de Ana María Matute Navarra, Alianza Editorial, 1970.
- Álvarez Palacios, Fernando, *Novela y cultura española de posguerra*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975.
- Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1999.
- Andrés-Suárez, Irene, *La novela y el cuento frente a frente*, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne 1995.
- Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, Ed. Bilingüe de Aníbal Gonzáles, Madrid, Visor Libro, 2003.
- Aristóteles, *Poética*, Edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- Asís Garrote, María Dolores de, *Última hora de la novela en España*. Madrid, EUDEMA, (Ediciones de la Universidad Complutense), 1990.
- Ateneo*, “Última Promoción”, Madrid, 1955, núms. 73-74-75-76.

- Ayala, Francisco, *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Madrid, Cuadernos Taurus, 1970.
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Baquero Goyanes, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- Baquero Goyanes, Mariano, *Qué es la novela: Qué es el cuento*; Estudio preliminar de Francisco Javier Díez de Revenga, Universidad de Murcia, 1993.
- Baquero Goyanes, Mariano, *Tiempo y "tempo" en la novela*, Arbor, 11:33/34 (1948:sept. /oct.)
- Barranquero Texeira, Encarnación y Prieto Borrego, Lucía, *Así sobrevivimos al hambre: estrategias de supervivencia de las mujeres en la posguerra española*, Servicio de publicaciones centro de ediciones de la diputación de Málaga (CEDMA), 2003.
- Barrero Pérez, Óscar, *El cuento español 1940-1980*, Madrid, Castalia Didáctica, 1989.
- Barthes, Roland... et al, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Blanck-Cereijido, Fanny y Cereijido, Marcelino, *La vida, el tiempo y la muerte*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Bobes Naves, María del Carmen, et al., *Historia de la teoría literaria. La antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995.
- Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, Madrid, Editorial Nacional, 1973.
- Bravo, María Elena, *Faulkner en España: Perspectiva de la narración de posguerra*, Barcelona, Ediciones Península, 1985.

- Bremond, Claude, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, D.L. 1973.
- Caballé, Anna e Rolón, Israel, *Carmen Laforet, Una mujer en fuga*, Barcelona, RBA, 2010.
- Cerezales Laforet, Cristina, *Música blanca*, Barcelona, Destino, 2009.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Edición, prólogo y notas de Jorge García López, con un estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- Clavileño*, Revista de la Asociación Internacional de Hispanismos, Madrid, Enero-Febrero 1951, Número 7.
- Conde Peñalosa, Raquel, *Mujeres novelistas y novelas de mujeres en la posguerra española: (1940-1965): catálogo bio-bibliográfico*, Alcalá, Fundación universitaria española, 2004.
- Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Con la colaboración de José A. Pascual, Madrid, Gredos, 1984, Vol. II.
- De la Cierva, Ricardo, *Historia esencial de la guerra civil española: Todos los problemas resueltos, sesenta años después*, Madrid, Fénix, 1996.
- De Valdés, Juan, *Diálogo de la lengua*, Selección, estudio y notas de Rafael Lapesa, Zaragoza, Ebro, 1940.
- Demetrio, *Sobre el estilo* y Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979.
- Díaz Navarro, Epitecto y González, José Ramón, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002.

Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1971.

Edward Morgan, Forster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983.

*El Español*, 2 de enero de 1943, número 10.

El Marqués de Lozoya, en, *Revista de estudios hispánicos*, Madrid, nº 1, Enero 1935.

Ena Bordonada, Ángeles, ed., Vicente, Ángeles, *Los buitres*, Murcia, Editora regional de Murcia, 2006.

Fraile, Medardo, “Los recuentos inútiles. Sobre el cuento español contemporáneo”, en *Atlántida* 3, 1990.

Fraile, Medardo, *Cuentos de verdad*, Madrid, Editorial Nacional, 1964.

Fraile, Medardo, ed., *Cuento español de Posguerra*, Madrid, Cátedra, 1986.

Gaos, Vicente, *Claves de literatura española, II, Siglo XX*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1971.

García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa, *La Poética: Tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1994.

García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Catedra, 1995.

García Berrio, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977.

García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra, 1989.

- García de Nora, Eugenio, *La novela Española Contemporánea* Vol. 3, (1939-1967), Editorial Gredos, Madrid, 1979.
- García Pavón, Francisco, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos, (1939-1966)*, Madrid, Gredos, 1982 (3ª ed.).
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.
- Gil Casado, Pablo, *La novela social española*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1968.
- Giménez Caballero, Ernesto, *Memorias de un dictador*, Barcelona, Planeta, 1979.
- Greene, Brian, *El tejido del cosmos, Espacio, tiempo y la textura de la realidad*, Traducción castellana de Javier García Sanz, Barcelona, Crítica, 2004.
- Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*; Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, préface de Gérard Genette, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- Herrero García, Miguel, en, *Revista de Estudios hispánicos*, Madrid, Gráfica Universal, 1935.
- Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Cromwel, Le château du diable*, présenté par Jean Louis Cornuz, Paris, Editions Rencontre, 1967.
- Igartuburu, Luis de, *Diccionario de tropos y figuras de retórica*, Madrid, Imprenta de Alegría y Charlain, 1842.
- Ínsula*, Revista bibliográfica de ciencias y letras, Madrid, 1 de enero de 1946, Año 1, nº 1.
- Jurado Morales, José, *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001.

*La literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad.* Manuel J. Ramos Oamos Ortega, Ana Sofía Pérez-Bustamente Mourier (Eds), Universidad de Cádiz, 1995.

Laforet, Carmen, *La llamada*, Barcelona, Destino, 2004.

Laforet, Carmen, *La muerta*, Madrid, Ediciones Rumbos, 1952.

Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria, Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Versión española de José Pérez Riesgo, Madrid, Gredos, 1975 Vol.I.

Lázaro Carreter, Fernando, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.

Lázaro Carreter, Fernando, *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1979.

Levinas, Emmanuel, *Dios, la muerte y el tiempo*, Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.

Lluch Villalba, María de los Ángeles, *Los cuentos de Carmen Martín Gaité. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*, Ediciones Universidad de Navarra, 2000.

Maalouf, Amín, *Identidades asesinas*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

Mainer, José Carlos, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994.

Mainer, José Carlos, *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*, Barcelona, Crítica, 2003.

Martín Gaité, Carmen, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

Martín Gaité, Carmen, Prólogo a la edición de *Los Bravos*, Madrid, Salvat, 1971.

- Martín Gaité, Carmen: *Todos los cuentos. El balneario y las ataduras*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997.
- Martín Nogales, José Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Mateo Díez, Luis, “Contar algo del cuento”, en *Ínsula*, nº 495, febrero 1988.
- Matute, Ana María, *El tiempo*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997.
- Matute, Ana María, *et al*, *Cuentos del mar*, Introducción de Ángela Ena Bordonada, Segovia, Sociedad Estatal Lisboa’98.
- Matute, Ana María, *Los niños tontos*, Valencia, Editorial Media Vaca, 2000.
- Mayans Natal, María Jesús, *Narrativa feminista española de posguerra*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Antología de cuentos de la literatura universal*, Selección y notas por Gonzalo Menéndez Pidal y Elisa Bernis, Barcelona, Labor, 1969.
- Menton, Seymour, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Millán Jiménez, Joaquín, *El cuento literario español 1939-1949*, Recurso electrónico Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2002.
- Millán, José Antonio, “En breve”, en *Leer*, nº extraordinario C, junio 1990.
- Moa, Pío, *1934: Comienza la Guerra Civil, El PSOE y la Esquerra emprenden la contienda*, Barcelona, Áltera, 2004.
- Moliner, María, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 2ª edición, 2002, págs. 843-844.

- Montero Padilla, José, *La crítica literaria en la Posguerra*, Aula de cultura. Ciclo de conferencias: “El Madrid de la guerra y la posguerra”, Artes Gráficas Municipales, Área de Régimen Interior y Patrimonio, 2001.
- Monterroso, Augusto, *Obras Completas (Y otros cuentos)*, Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1981.
- Navarro Peiró, Ángeles, *El tiempo y la muerte. Las elegías de Moseh Ibn ‘Ezra’* Universidad de Granada, 1994.
- Paraíso de Leal, Isabel, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1976.
- Pérez Embid, Florentino, *Revistas culturales de postguerra, Temas españoles*, nº 215 Madrid, Publicaciones Españolas, 1956.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1987.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1987, Séptima edición.
- Rausell, Pau, “La hora manda: Apuntes y bosquejos sobre la revista *Hora de España*”, in, Faximil ediciones digitales, Faxdocs 13/2005 Documentos de trabajo, Universidad de Valencia (<http://faximil.com>).
- Redondo Goicoechea Alicia, *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*, Siglo XX de España Editores, 2008.
- Redondo Goicoechea, Alicia, ed., *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004.
- Redondo Goicoechea, Alicia, *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1995.

- Redondo, Gonzalo, *Política, Cultura y Sociedad en la España de Franco (1939-1975), Los intentos de las minorías dirigentes de modernizar el estado tradicional español (1947-1956)*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1998.
- Rico, Francisco e Ynduráin, Domingo, *Historia y crítica de la Literatura Española, Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, Vol.8.
- Rico, Francisco, *Historia y crítica de la Literatura Española, Época contemporánea: 1939-1975*, Primer suplemento por Santos Sanz, Villanueva, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, Vol. 8/1.
- Ricoeur, Paul, C. Larre, R. Panikkar, A. Kagame, G.E.R. Lloy, A. Neher, G. Páttaro, L. Gardel y A.Y. Gurevitch, *Las culturas y el tiempo*, Salamanca, Sígueme, 1979.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración I., Configuración del tiempo en el relato histórico*, Barcelona, Siglo XXI editores, sexta edición en español, 2007 Traducción de Agustín Neira.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración II, Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Barcelona, Siglo XXI, 2004, 4ª ed, traducción de Agustín Neira.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración III, El tiempo narrado*, Barcelona, Siglo XXI, 1996, Traducción de Agustín Neira.
- Ridruejo, Dionisio, *Entre literatura y política*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973.
- Rodríguez, Pedro, Corresponsal en Washington, en “El semanal ABC”, Madrid, domingo 7 de marzo de 2004, número 32.236.
- San Agustín, *Las confesiones*, Edición de Olegario García de la Fuente, Madrid, Akal, 1986, Libro XI.
- Sobejano, Gonzalo, ed., Delibes, Miguel, *La Mortaja*, Madrid, Cátedra, 1987.

Sobejano, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo, 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*, Madrid, Mare Nostrum, 2005.

Soldevilla, Ignacio, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra 1980, pág. 94.

*Tiempo y espacio: miradas múltiples*, Coordinado por Guadalupe Valencia García, con la colaboración de María Elena Olivera Córdova, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Coyoacán, 2005.

Todorov, Tzvetan, *et al*, *Teoría de los géneros literarios*. Compilación de textos y bibliografía de Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, Arco Libros, 1988.

Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Traducción de Jorge Romero León, Caracas, Venezuela, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1991.

Umbral, Francisco, *Teoría de Lola*, Barcelona, Destino, 1977.

Valera, Juan, *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, Madrid, Librería de A. Durán, 1864, Tomo II.

Valverde, José María, *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 1987.

Vilanova, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Editorial Lumen, 1995.

Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos, 1994.

Villanueva, Santos Sanz, *Historia de la Literatura Española*, Literatura actual, Barcelona, Ariel, 1984, Vol. 6/2.

Villanueva, Santos Sanz, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980, Tomo I.

Villanueva, Santos Sanz, *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972.

Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.

Vuillaume, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990.

Zancajo Sastre, Paloma, *La construcción de lo imaginario en la obra en prosa de Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 2004.