

UNIVERSIDAD DE OVIEDO



Programa de doctorado

Filología Hispánica

La obra narrativa de Antonio Ortega

Dmitry Shmarev

UNIVERSIDAD DE OVIEDO



Programa de doctorado

Filología Hispánica

La obra narrativa de Antonio Ortega

Dmitry Shmarev



RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma: La obra narrativa de Antonio Ortega	Inglés: The narrative work of Antonio Ortega
2.- Autor	
Nombre: Dmitry Shmarev Shmarev	DNI/Pasaporte/NIE:
Programa de Doctorado: Filología Hispánica	
Órgano responsable:	

RESUMEN (en español)

La presente tesis doctoral supone el primer trabajo monográfico que abarca toda la obra literaria de Antonio Ortega, un escritor asturiano doblemente exiliado por su actividad política y sus principios morales: primero de España a Cuba, a causa de la derrota republicana, y luego de Cuba a Venezuela, a consecuencia del triunfo de Fidel Castro. Este doble exilio le valió el olvido en su patria y la prohibición en el país de acogida. Uno de los principales objetivos de este trabajo consiste precisamente en recuperar el nombre de este extraordinario escritor: por lo menos, en los círculos académicos. Nuestro estudio se abre con una extensa biografía de Ortega, seguida por una serie de capítulos en los que se analizan, uno por uno, todos sus textos literarios que han llegado hasta nosotros. Los textos siguen el orden en que fueron escritos, lo que permite observar con claridad la evolución artística del escritor. El estudio de cada relato sigue el esquema del análisis tradicional de una obra narrativa, pero se enriquece en todos los puntos con elementos de otras disciplinas, entre las que destacan especialmente la historia, la textología, la literatura comparada y las diferentes corrientes de la lingüística. Todos los datos mencionados se corroboran con abundantes referencias bibliográficas y documentales, sobre todo en los apartados de carácter historiográfico. Al final de la tesis incluimos una serie de apéndices que contienen las fotografías del escritor, tomadas en distintas épocas de su vida; las portadas de los libros de su biblioteca personal que han llegado hasta nosotros y las páginas de las revistas españolas que contienen sus primeros cuentos, que hasta ahora no fueron rescatados.

RESUMEN (en Inglés)

This thesis is the first monograph covering all the literary works of Antonio Ortega, an



Asturian writer doubly exiled for his political activity and his moral principles: first from Spain to Cuba, because of the Republican defeat, and then from Cuba to Venezuela, following the victory of Fidel Castro. This double exile earned him the oblivion in his homeland and the prohibition in the host country. One of the main objectives of this work is precisely to retrieve the name of this extraordinary writer, at least in the Academic Circles.

Our study opens with an extensive biography of Ortega, followed by a series of chapters that are analyzed one by one, featuring all his literary texts that have survived. The texts follow the same order they were written, allowing for a clear observation of the writer's artistic development. The study of each story follows the outline of the traditional analysis of a narrative, but is enriched at all points with elements of other disciplines, among which are especially highlighted: history, textology, comparative literature and the different currents of the language. All the dates are corroborated by abundant literature and documentaries, particularly in the historiographical sections.

At the end of the thesis we include a series of appendices containing writer's photographs, taken at different times of his life; the covers of the books from his personal library that have come down to us and the pages of the Spanish magazines containing his first stories, which until now have not been rescued.

SR. DIRECTOR DE DEPARTAMENTO DE _____ /
SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO EN _____

1. INTRODUCCIÓN

La idea de hacer un estudio completo de la obra literaria de Antonio Ortega nació del afán que se apodera de cualquier explorador al pisar una tierra incógnita. Para mí, el universo de Ortega era doblemente incógnito: en primer lugar, porque lo acababa de descubrir; en segundo lugar, porque en aquel entonces no había ningún trabajo monográfico que abarcara su obra completa en toda su extensión.

Debo confesar que el nombre de Antonio Ortega lo conocí muy tarde, cuando no sólo tenía acabada la carrera universitaria, sino también los estudios del Tercer Ciclo. Fue un día cualquiera, uno de tantos días en los que te dejas llevar por la rutina, sin detenerte ante nada. Pero ante la primera página de “*Ready*” no pude menos que detenerme. Más grande aún fue mi asombro cuando, absorbido por el deseo de saber algo más sobre el autor, me vi, literalmente, al borde del vacío. Antonio Ortega no constaba en el catálogo de la Biblioteca Nacional, ni se mencionaba en los estudios clásicos sobre el exilio y en los manuales más prestigiosos de literatura: basta con recordar la *Narrativa española fuera de España*, de José Ramón Marra López, o el monumental trabajo de Felipe Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, que en sus quince volúmenes parecía mencionar, aunque sólo fuera de paso, a todos los escritores que había en la Península. En algunos libros, casi todos ellos de temática asturiana, había pequeños artículos que resumían muy brevemente su biografía y citaban los principales hitos de su trayectoria literaria¹. Pero estos textos tenían un carácter meramente informativo y no podían satisfacer mi interés. Esta laguna la decidí cubrir por mi propia cuenta.

Después de conocer la biografía de Ortega y la suerte póstuma que tuvo en su patria, comprendí que el estudio de su legado era también un deber moral. A este respecto, prefiero citar al profesor, poeta y crítico Jesús Aller, que lo ha expresado de forma mucho más elocuente:

Desde el punto de vista de la Historia, lo que ocurrió en julio de 1936 resulta bien claro. Una oligarquía cerril, incapaz de asumir los cambios justos y necesarios que la población demandaba desde la legitimidad de un poder democrático, desencadenó una violencia feroz que sumió nuestra piel de toro en una oscuridad de la que todavía no nos hemos recobrado. La

¹ VV. AA., *Diccionario enciclopédico del Principado de Asturias*, V. 11, Oviedo, Nobel, 2004, pp. 364-365; Epicteto Díaz Navarro, José Ramón González, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 109-111; Ignacio Gracia Noriega, Pedro Luis Menéndez, *Enciclopedia temática de Asturias*, V. 6, Gijón, Silverio Cañada, Editor, 1981, pp. 240-241; José María Martínez Cachero, “Ortega y Fernández de la Granda, Antonio”, *Gran enciclopedia asturiana*, V. 11, Gijón, 1970, p. 26; José María Martínez Cachero, “Los escritores asturianos”, *El Principado de Asturias*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1998, p. 86; María Elvira Muñiz, *Historia de la literatura asturiana en castellano*, Gijón, Ayalga Ediciones, 1978, pp. 227-229; Álvaro Ruiz de la Peña, *Introducción a la literatura asturiana*, Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1981, pp. 253-254; Constantino Suárez, José María Martínez Cachero, *Escritores y artistas asturianos. Índice bio-bibliográfico*, V. 5, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, pp. 531-524.

magnitud de la tragedia no es fácil de imaginar, aunque pongamos en ello todo nuestro empeño.

Los responsables de aquella carnicería tienen hoy calles y monumentos por las ciudades de España. Muchos héroes anónimos que defendieron la legalidad descansan todavía en las cunetas. A veces podemos rescatar piadosamente sus restos. Otras ni eso es posible.

Hay sin embargo algunas víctimas por las que podemos hacer algo más. Son los artistas y escritores cuya obra quedó olvidada como resultado de todo aquello. Es un deber tratar de reunir y difundir sus obras. En este empeño podemos llevarnos también muchas sorpresas.

Lo que se suele llamar el canon literario queda fijado en un largo proceso en el que intervienen demasiados factores. El azar y las astucias del poder influyen al lado de la calidad literaria o la opinión de los lectores. Creo que todos debemos esforzarnos por que lo que es realmente valioso prevalezca, y por que nada que pueda ayudarnos y enriquecernos quede postergado. Podemos leer y seleccionar, opinar, recomendar a los amigos. Sería maravilloso que todos nos sintiéramos involucrados en esta tarea.

Y es en este sentido en el que hablar de Antonio Ortega se convierte en una grata obligación. Porque Antonio Ortega es un gran escritor al que sólo una cadena de infortunios apartó de su indiscutible posición como tal².

La tercera razón por la que elegí a Antonio Ortega fue su proximidad con los escritores rusos, lo que para mí, ciudadano ruso, tiene especial significado. Salvo algunas excepciones, que se comentarán en su momento, no se trata de la proximidad con obras concretas sino con la literatura rusa en general. Esta proximidad se manifiesta en muchos aspectos, el más importante de los cuales queda resumido de forma bastante certera en las siguientes palabras de Jorge Domingo Cuadriello:

Como narrador, demostró un marcado interés en la exposición de las peculiaridades de los personajes que nos presenta, muchas veces sujetos en apariencia simples desde el punto de vista de su desarrollo mental y sin embargo complejos, fuera de lo común y poseedores de buenos sentimientos. A través de los diálogos y del comportamiento de estos individuos se deduce la complacencia del autor en adentrarse en el plano psicológico y alcanzar sus objetivos sin necesidad de exponer con detalles, de forma explícita, la interioridad de esos seres creados por su imaginación. Desde esta perspectiva puede afirmarse que sus narradores no son de intensos conflictos o de acción, sino de personajes³.

El interés hacia el hombre por encima de la acción externa o los virtuosismos técnicos, sobre todo hacia unos personajes que, en palabras de José Luis Requejo, se encuentran *al margen de la existencia*, emparenta a Ortega con los mejores escritores rusos de todas las épocas. La poética de lo cotidiano, que revela toda una manera de ver el mundo y de valorar al hombre, y la preferencia del detalle evocador a la imitación directa lo aproximan a Chéjov. No menos importante es el tema de la opción personal y la consiguiente responsabilidad moral en unas circunstancias adversas, que atraviesa la literatura rusa de los dos últimos siglos, y las ideas de Tolstoy sobre de la guerra como un fenómeno contrario a la naturaleza

² Jesús Aller, "Descubriendo a un escritor: obra y exilios de Antonio Ortega", *Rebelión*, 13 de diciembre de 2006 (<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=42960>).

³ Véase "Introducción" a *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003, p. 38.

humana, que en el siglo veinte, en virtud de sus peripecias históricas, hallaron un eco muy poderoso en la obra de varias generaciones de escritores, desde Leonid Andreev y Mijaíl Shólojov hasta los mejores autores de la novela sobre la Segunda Guerra Mundial.

A este respecto hay que añadir un detalle muy significativo. Antonio Ortega –y esto no tiene que ver con su experiencia de la guerra y del destierro– pertenece a aquella categoría de escritores que no pueden crear ambientes donde reinan la paz, la armonía, el sosiego, el orden o el placer. Por el contrario, lo que le preocupa a Ortega es el sufrimiento, la desgracia, la soledad, la incomprensión o la necesidad de enfrentarse a una prueba moral que puede costar la vida. La actitud de sus personajes ante una situación adversa y, en consecuencia, la enorme tensión espiritual que traspasa su obra lo emparentan con escritores tan diferentes como Dostoyevski (1921-1981), Leonid Andréyev (1871-1919), Andrey Platónov (1899-1951), Vasil Býkov (1924-2003) o Valentín Rasputin (1937-2015), por poner tan solo unos pocos ejemplos.

Finalmente, lo que une a Ortega –y a toda su generación– con los escritores rusos es la firme consciencia de que hay tiempos en los que las palabras sólo tienen sentido si se convierten en obras y de que el escritor, por tanto, no tiene derecho a limitar su actividad a algo tan contemplativo como la literatura. Al estallar la Guerra Civil, Ortega primero puso su pluma al servicio de la causa republicana y luego la abandonó para ponerse el uniforme militar. De la misma forma, muchos escritores rusos no podían limitarse a ser solamente escritores cuando estallaba una tragedia: basta con recordar, por ejemplo, a Andrey Platónov, que se dedicó a mejorar las tierras de cultivo cuando el país fue asolado por el hambre, o a los mil escritores (entre ellos, el mismo Platónov) que lucharon en la Segunda Guerra Mundial, de los cuales casi trescientos perdieron la vida.

El análisis de la obra orteguiana fue un trabajo muy arduo. En primer lugar, era necesario localizar los textos que el escritor había publicado en los años de su juventud literaria. En segundo lugar, no había ningún artículo o monografía que sirviera de guía más o menos segura o de base más o menos sólida para el presente estudio. Todo esto lo tuve que suplir por mi propia cuenta, partiendo prácticamente desde cero, sin tener a mano otros recursos que los textos de las obras editadas y los conocimientos adquiridos en las clases universitarias y en las horas de autoeducación.

Para encontrar los cuentos que Ortega escribió en su primera etapa, sólo tenía una pista. En 1931, después de ganar el primer premio por su novela corta *Yemas de coco*, Ortega resumió así sus primeros pasos en el terreno literario:

Comencé a escribir hace siete años en *Buen Humor*. En *Buen Humor* publiqué mis primeros cuentos. Luego, en *Nuevo Mundo*, *El Imparcial*, *Blanco y Negro*... Pocos; acaso un centenar. Todos ellos fueron firmados con seudónimo: "Antonio Isaac". Me dieron un primer premio (votación de autores) en un concurso de cuentos de *El Imparcial*. Y... nada más. No preparo ningún libro. Tal vez lo prepare. Hoy, mañana, dentro de cinco años... No sé⁴.

De acuerdo con lo expuesto en estas líneas, me ceñí a los siguientes criterios de búsqueda: todos los textos firmados con "Antonio Isaac" y "Antonio Ortega", o con cualquiera de sus posibles variantes, en todos los números de las cuatro ediciones periódicas citadas que salieron en los años 1920-1939. Teniendo en cuenta la posibilidad de fallos en el sistema de búsqueda electrónica debido al mal estado de conservación o a la mala presentación tipográfica de los números escaneados, revisé cada número página por página más de una vez. Para consultar algunas publicaciones inaccesibles en Asturias, hice varias visitas a la Biblioteca Nacional en Madrid y en Alcalá de Henares, lo que me dejó unas impresiones inolvidables. Más difícil todavía fue conseguir los trabajos "El dolor de la guerra" y "Alrededor de la tragedia", escritos y publicados en el exilio, que habíamos buscado en archivos de tres países: España, Cuba y Rusia.

De este modo, después de muchos meses de investigación en archivos y hemerotecas, tenía preparada una sólida base documental. Conforme avanzaba el estudio, iba encontrando trabajos de mayor o menor enjundia sobre la vida y la obra de Ortega. Por último, fue verdaderamente inapreciable la ayuda que me prestaron sus familiares y amigos: su hija Bárbara Lucila Ortega, sus sobrinos Luis Ortega Alonso-Villaverde y Armando y Mercedes García-Mendoza Ortega y el escritor gijonés José Antonio Mases, que tuvo la suerte de conocerle personalmente en Cuba.

Debido a la falta de un estudio extenso previo sobre Ortega y a la diversidad de escuelas de análisis literario que existen hoy en día, no fue fácil optar por una estrategia que me pareciera idónea para abarcar todos los aspectos de cada obra. Al final, decidí hacer un análisis narratológico universal, cuyas bases fueron sentadas por los miembros de la escuela formal rusa, pero enriquecido en todos los puntos con elementos de otras disciplinas, como la historia, la mitología, la dialectología, la sociolingüística, la fonología, la morfosintaxis, la semántica, el análisis textual o los estudios de literatura comparada. El hecho de ser el primero en estudiar la obra de Ortega en su totalidad tuvo para mí una doble ventaja: en primer lugar, tenía la libertad de pensar y actuar por mi propia cuenta; en segundo lugar, no

⁴ "Nuevo Mundo ante el fallo de su concurso de novelas cortas", *Nuevo Mundo*, n° 1962, 17 de octubre de 1931, p. 5.

me veía obligado a repetir algo que ya estuviera dicho por otros investigadores, lo que sucede inevitablemente si se quiere estudiar a un escritor que ya tiene una estela bibliográfica.

Todo esto amplió considerablemente mi experiencia de estudioso, tanto en la investigación y el análisis propiamente dichos, como en la metodología y la organización del proceso de trabajo.

Para terminar, quisiera expresar mis más sinceros agradecimientos a mi familia, que me apoyó resueltamente en mi decisión; a los profesores María Martínez Cachero Rojo, que me inició en el estudio de la obra de Antonio Ortega, y Antonio Fernández Insuela, director de la tesis, que me orientó en el proceso del trabajo; a Bárbara Lucila Ortega, hija de nuestro autor, a Luis Ortega Alonso-Villaverde, Armando y Mercedes García-Mendoza Ortega, sus sobrinos, y al escritor José Antonio Mases; a Natalia Vánjanen, poeta, traductora e hispanista rusa, y a Jorge Domingo Cuadriello, profesor e investigador cubano, que me ayudaron a buscar la información necesaria en los archivos de Moscú y La Habana; a los miembros de la Fundación Socialista Asturiana; a los empleados de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo, de la Biblioteca de Asturias “Ramón Pérez de Ayala”, de la Biblioteca Nacional de España en Madrid y en Alcalá de Henares, de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, del Archivo Histórico de Asturias y del Archivo General de la Guerra Civil Española; a todas las demás personas que me ayudaron a llevar a cabo el presente estudio y, finalmente, a los distinguidos miembros del tribunal, especialistas en la literatura española del exilio, cuyas opiniones, sugerencias y críticas sin duda enriquecerán mi trabajo, primer estudio de conjunto sobre un autor que, en mi opinión, debe ser rescatado del mundo del olvido en el que, salvo algunas muy dignas excepciones, ha permanecido hasta el momento actual.

2. BREVE ESBOZO BIOGRÁFICO

En 1931, después de ganar el primer premio con la novela corta “Yemas de coco”, Antonio Ortega publicó en la revista *Nuevo Mundo* un esbozo autobiográfico, en el que hace un repaso de su vida sin sospechar todavía lo que le depara el destino:

Nací en Gijón el año 1903, el 13 de noviembre. Tengo, por tanto, veintisiete años. Mi cédula personal asegura que poseo tan sólo quince. Pero esto no es verdad.

En Gijón, donde viví casi toda mi vida, hice el bachiller. Ni fu, ni fa. Un alumno de tantos. Luego me licencié en Ciencias Químicas. En Oviedo. Tenía diecinueve años. Más tarde me doctoré en Madrid.

Hice oposiciones a cátedras de Instituto. Por fin, el 28 de febrero de 1930 me dieron plaza. Fui destinado a Tortosa. Explicué Agricultura y envejecí. Actualmente explico dicha asignatura en el Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Oviedo. Por ahora vivo y fumo cigarrillos de cincuenta.

Comencé a escribir hace siete años en *Buen Humor*. En *Buen Humor* publiqué mis primeros cuentos. Luego, en *Nuevo Mundo*, *El Imparcial*, *Blanco y Negro*... Pocos; acaso, un centenar. Todos ellos fueron firmados con seudónimo: “Antonio Isaac”. Me dieron un primer premio (votación de autores) en un concurso de cuentos de *El Imparcial*. Y... nada más. No preparo ningún libro. Tal vez lo prepare. Hoy, mañana, dentro de cinco años... No sé.

Amé a algunas mujeres. Algunas mujeres me amaron. Otras no me quisieron.

Siempre que no me aburro, lo paso bien. Escribo cuando me parece y porque me divierte.

Vivo.

Me gustan mucho los buzos, los caramelos de chocolate y Greta Grabo.

Total: una vida pequeña, humilde y sin importancia⁵.

Así pues, nuestro autor nació en Gijón el día 13 de noviembre de 1903, en una casa situada en la esquina de las calles Cabrales y Casimiro Velasco⁶. Su padre, Antonio Ortega Jiménez, era médico de la Fábrica de Mieres y miembro de la Real Academia de Medicina. Su madre se llamaba Rosa Fernández de la Granda y Álvarez Buylla y estaba emparentada con el médico Arturo Álvarez Buylla y González Alegre⁷ (1852-1912), autor de *El alcoholismo y la tuberculosis* (Oviedo, 1901), y con el sacerdote y orfebre Félix Granda Buylla (1868-1954), quien había confeccionado el tríptico y la corona de la Virgen de Covadonga⁸.

⁵ “Nuevo Mundo” ante el fallo de su concurso de novelas cortas”, *Nuevo Mundo*, nº 1962, 17 de octubre de 1931, p. 2. Estas mismas palabras se citan en el artículo “Triunfan dos jóvenes escritores asturianos, uno de ellos gijonés”, *La Prensa*, nº 3214, 18 de octubre de 1931, p. 5.

⁶ Cuca Alonso, “Broche especial para Antonio Ortega”, *La Nueva España*, 19 de noviembre de 2003, p. 13.

⁷ En “Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003, p. 10, se menciona incorrectamente con el nombre de Adolfo. Véase su biografía resumida en Pedro Pascual, *Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994, p. 574.

⁸ Jorge Domingo Cuadriello, “Antonio Ortega en su centenario”, *Rey Lagarto. Literatura y Arte*, nº I-IV, 2004, p. 38; “Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., pp. 10-11.

Según José Antonio Mases y María Elvira Muñiz, la vocación literaria se le había despertado en la infancia⁹. Buena prueba de ello son los versos que le dedicó a su abuela cuando todavía era un niño:

Abuelita: hace tiempo tú rogaste a tu nieto
que le hiciese unos versos para su cumpleaños,
y éste te ha obedecido y te ha escrito un soneto,
que es como un beso sobre tus ochenta y seis años.
Por los sarmientos secos de tus manos y por
que tú fuiste la madre de mi madre. Abuelita,
por lo que tú has sufrido, por todo tu dolor,
por tu voz temblorosa y tu cara marchita,
por el pasado triste que nunca ha de volver,
por aquellas sonrisas que no han de florecer:
por todos tus recuerdos queridos y dispersos,
por todo lo que fue: vida, ilusión y amores...
Reúno mis palabras, cual un ramo de flores,
y te ofrezco, abuelita, las rosas de mis versos¹⁰.

En estos versos es evidente la influencia del Modernismo, sobre todo de Rubén Darío, al que Ortega debió de conocer ya en la infancia¹¹. Para convencernos de ello, podemos comparar su poema con “Lo fatal”, de Darío, cuyo fragmento citamos a continuación:

Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
Y el temor de haber sido, y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
Y sufrir *por* la vida, y *por* la sombra, y *por*

Lo que no conocemos y apenas sospechamos¹²...

Al comparar ambos textos, llama la atención el mismo empleo de la preposición *por* como anáfora y rima consonante, así como el encabalgamiento *lo que* después de esta preposición. Si tomamos en consideración la edad que tenía Ortega cuando escribió su soneto, es muy poco probable que sea una simple coincidencia. Sin embargo, pese a tener unas buenas dotes de versificador, Ortega no volvió a escribir poesía; al menos, nosotros no tenemos ningún otro vestigio de ello. No obstante, su don de poeta lo pudo realizar en la

⁹ José Antonio Mases, “Antonio Ortega, el exiliado de las tres efes”, *El Norte de los libros*, nº 5-6, diciembre de 2002, p. 62; María Elvira Muñiz, “Antonio Ortega”, en *Escritores de Gijón*, Gijón, Ateneo Obrero, 1989, pp. 17-18.

¹⁰ Publicado por primera vez en “Antonio Ortega, el multiexiliado”, *La Nueva España*, 18 de marzo de 2003, p. 12.

¹¹ De los escritores modernistas, que, como veremos, influyeron considerablemente en el estilo de Ortega, han llegado hasta nosotros dos libros de su biblioteca particular: *Los raros*, de Rubén Darío, editado en Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1905, y *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*, de Valle-Inclán, publicados en *La Novela Semanal*, nº 141, 22 de marzo de 1924.

¹² Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 466.

prosa, cuyo estilo es todo un tesoro de ritmos, cadencias, entonaciones y estructuras sintácticas brillantes.

Muy favorable para su desarrollo fue la biblioteca del Ateneo Casino Obrero de Gijón¹³, que su padre había dirigido en 1917, muy poco antes de morir. Esta biblioteca era la única que había en Gijón en aquellos años; llegó a tener 15000 ejemplares y fue expoliada en la Guerra Civil¹⁴. En el Ateneo se leían y se discutían con entusiasmo las obras de autores como Alberti, Proust, Dos Passos o Joyce, cuya novela *Ulises* había llegado de Latinoamérica en una edición pirata¹⁵. A partir de 1924 nuestro autor empieza a colaborar con cierta asiduidad en la prensa asturiana¹⁶ y, según propia confidencia, en las revistas centrales: el 1 de junio de este año publica su primer cuento en *Buen Humor*, una de las revistas más importantes de los años veinte. Además de *Buen Humor*, colaboró con *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *El Imparcial*, donde publicó una serie de cuentos cortos que no se han editado hasta ahora. Uno de estos cuentos, “Apolinar González”, ganó en 1927 el primer premio en el concurso de cuentos *Los Lunes de El Imparcial*.

Antonio Ortega hizo los estudios de bachillerato en el Instituto Jovellanos de Gijón. Se licenció en Ciencias Químicas en la Universidad Oviedo en 1923¹⁷ y se doctoró en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Madrid¹⁸. Después de doctorarse, Ortega fue ayudante interino, sin sueldo, en el Instituto Jovellanos de Gijón durante los años 1925 y 1930. A lo largo del curso 1927-1928 también fue profesor suplente y encargado de la Cátedra de Fisiología e Higiene en la Escuela de Comercio del mismo Instituto¹⁹. Entre marzo y agosto de 1930 fue designado por oposición en el Instituto Nacional de Tortosa, en

¹³ Véase la lista de socios en el artículo “La suscripción para el nuevo edificio”, *La Prensa*, nº 2420, 31 de marzo de 1929, p. 2.

¹⁴ Cuca Alonso, “Broche especial para Antonio Ortega”, *La Nueva España*, 19 de noviembre de 2003, p. 13.

¹⁵ María Elvira Muñiz, “Antonio Ortega”, en *Escritores de Gijón*, Gijón, Ateneo Obrero, p. 19.

¹⁶ María Elvira Muñiz, *Ob. cit.*, pp. 18-19. En la página 1 del número 9991 de *El Noroeste* se anuncia la próxima publicación del cuento “Mi amigo el cafetomano y yo”, por Antonio Ortega. Desgraciadamente, este texto no lo hemos podido localizar. Probablemente, a este misma colaboración se refiere el autor del artículo publicado con motivo del premio concedido a Ortega por “Apolinar González” (“El concurso de cuentos de “El Imparcial”, *El Noroeste*, nº 10822, 14 de abril de 1927, p. 3):

Del mismo modo nos complace que, entre los quince cuentos que eligió el Jurado, de los 723 que se enviaron al Concurso, figuren los de dos queridos amigos y colaboradores de *El Noroeste*: Antonio Isaac (pseudónimo ya popularizado por un joven gijonés a quien se conceptúa como uno de nuestros mejores humoristas), y Constantino Suárez “Españolito”, por sus trabajos respectivos “Apolinar González” y “Los flacos de la soberbia”.

¹⁷ Jorge Domingo Cuadriello, *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX. Diccionario bio-bibliográfico*, Sevilla, Renacimiento, 2002, p. 129.

¹⁸ Jorge Domingo Cuadriello, “Antonio Ortega en su centenario”, ed. cit., p. 38; José Antonio Mases, *Ob. cit.*, p. 62; María Elvira Muñiz, *Ob. cit.*, pp. 17-18.

¹⁹ Véase el artículo “Se celebra con gran solemnidad en toda España la apertura de curso”, *La Prensa*, nº 1952, 2 de octubre de 1927, p. 4.

Tarragona, donde ocupó la cátedra de Ciencias Químicas y Naturales²⁰. En agosto de 1930 se trasladó al Instituto de Oviedo²¹, donde trabajó seis años²². Además de las clases escolares, impartió una serie de conferencias y charlas en este mismo Instituto, en la Universidad de Oviedo y la Escuela Normal para Maestros²³. Así es como lo describe José Luis Requejo:

de su época profesoral en España, se le recordaba como un joven atildado, de estudiada elegancia, pelo engomado y cierto envaramiento del gesto que no lograba reprimir del todo su talante jocosos; soplaban los primeros aires republicanos y era uno de aquellos ejemplos típicos del profesor de nuevo cuño, que venía a tomar el relevo al severo dómone primorriverista²⁴.

Los alumnos lo recordaron siempre como a un gran pedagogo, con una orientación eminentemente práctica de su tarea escolar. Sírvanos de ejemplo el grato y agradecido recuerdo de José María Martínez Cachero:

Era aquí, de doce a una, en un aula del segundo piso al fondo, con dos ventanales que daban al jardín, donde nos encontrábamos con un joven catedrático –treinta años recién cumplidos–,

²⁰ Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., p. 11. Véase también “Homenaje a un catedrático”, *La Libertad*, nº 3102, 26 de febrero de 1930, p. 3, y *El Magisterio Español*, nº 8551, 12 de abril de 1930, p. 136.

²¹ Véase *El Noroeste*, nº 11350, 30 de julio de 1930, p. 3: “El joven e inteligente catedrático gijonés don Antonio Ortega, que en recientes oposiciones obtuvo la cátedra de Agricultura del Instituto de Tortosa, ha sido propuesto y designado para desempeñar la misma cátedra en el Instituto de Oviedo”.

²² Todos estos datos los cita el propio Ortega en la hoja de servicios y méritos, escrita de su puño y letra, cuya copia nos fue donada por el Archivo de Salamanca. Antes de hacer constar la información, Ortega escribe un prefacio que nos gustaría transcribir entero, conservando la ortografía y la puntuación del autor:

Por haberse quemado los institutos de Gijón y Oviedo, centros en los que trabajé, tengo que hacer esta hoja de servicios y méritos con la única garantía de mi palabra. No puedo responder de la exactitud de todas las fechas que cito. De los hechos, sí. La mayor parte de ellos pueden ser fácilmente comprobados.

²³ En el mismo documento que citamos en la nota anterior, Ortega informa de las siguientes actividades (la ortografía y la puntuación son del autor):

- Cinco conferencias sobre temas biológicos (“La vida y la muerte”) en la Universidad de Oviedo a los maestros cursillistas (1932).
- Tres conferencias sobre “Patología vegetal” en la Escuela Normal de Oviedo a los maestros cursillistas (1933).
- Dos conferencias sobre “Control biológico de las plagas” en el Instituto de Oviedo a los maestros cursillistas (1934).
- Quince conferencias sobre “Ecología” en el Instituto de Oviedo a los alumnos de 6º año de bachiller.
- Una conferencia sobre “Plagas” en el centro de I.R. de Oviedo (1936).
- Una conferencia sobre “El niño” en el centro de I.R. de Oviedo.

También participó en la III Semana de Estudios Pedagógicos, celebrada del 29 de diciembre de 1933 al 6 de enero de 1934, con una ponencia sobre la enseñanza de las ciencias físicas y naturales. Véanse “III Semana de Estudios Pedagógicos”, *La Cruz*, nº 10577, 20 de diciembre de 1933, p. 4; “III Semana de Estudios Pedagógicos”, *El Magisterio Español*, nº 9231, 21 de diciembre de 1933, p. 526; III Semana de Estudios Pedagógicos”, *Las Provincias: Diario de Valencia*, nº 20967, 24 de diciembre de 1933, p. 12.

²⁴ José Luis Requejo, “Antonio Ortega, o la vida contemplada a la altura de los zapatos”, *Los Cuadernos del Norte*, nº 30, 1985, p. 59.

Antonio Ortega de nombre, que nos recibía siempre afectuosamente, que no tomaba lecciones pero sí explicaba mucho y claro, y con cierta frecuencia ilustraba sus palabras con preparaciones en el microscopio, ante el cual pasábamos en ordenada y silenciosa fila, o, llegada la primavera, nos sacaba al jardín (cuando el tiempo lo permitía) para que viéramos de cerca árboles, plantas y flores e incluso alguna pequeña animalia; todo esto resultaba, desde luego, muy grato y cabe pensar que, como natural consecuencia, naciera allí alguna vocación de naturalista²⁵.

Y en otra ocasión, con motivo del centenario de su nacimiento, Martínez Cachero recordó que

Mis primeros recuerdos de Antonio Ortega son los de un excelente profesor. Enseñaba Ciencias Naturales, y yo fui alumno suyo en el Instituto de Oviedo, en el curso 1933-34, y guardo un recuerdo excepcional de aquellas clases...

[...]

Tal y como explicaba él las Ciencias Naturales, asistir a aquellas clases era una pura delicia²⁶.

Muchos años después, el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, que se consideró discípulo suyo, escribió que Ortega era *un maestro nato*²⁷.

En esta misma época comienza su militancia política y sindical. De ideas avanzadas e inquietudes izquierdistas, en 1929 se afilia al Partido Republicano Radical Socialista, que en aquel entonces era la fuerza republicana más importante en Asturias²⁸ y asume la presidencia de la Juventud Republicana en los años 1930-1931. En febrero de 1931, entra en la Asociación de Trabajadores de la Enseñanza de Oviedo (ATEA), vinculada a la UGT²⁹. En 1934, ingresa en la Izquierda Republicana, que agrupó varios partidos de izquierdas: entre otros, el Partido Radical-Socialista, de Marcelino Domingo, y la Acción Republicana, de Manuel Azaña³⁰. Durante los años 1935-1936 fue su secretario general de Oviedo y en 1936

²⁵ José María Martínez Cachero, "Antonio Ortega, un escritor de España peregrina", *La Nueva España*, 22 de marzo de 1991, p. 44.

²⁶ "Cachero anima a la reedición de la obra de Antonio Ortega", *La Nueva España*, 18 de junio de 2003, p. 6.

²⁷ Guillermo Cabrera Infante, "Antonio Ortega vuelve a Asturias", en *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza y Janés, 1992, p. 388. La cursiva es nuestra.

²⁸ Cuca Alonso, "Antonio Ortega, las cartas del exilio", *La Nueva España*, 23 de septiembre de 2007, p. 13.

²⁹ Este dato queda constatado expresamente en un certificado expedido por la Asociación de Trabajadores de la Enseñanza de Asturias el 22 de octubre de 1936, así como en una ficha con los datos personales de Antonio Ortega. Las copias de ambos documentos nos fueron donadas por el Archivo de Salamanca.

³⁰ En una encuesta rellena poco después de que estallara la guerra, el propio Antonio Ortega hace constar la siguiente información sobre su militancia en los partidos y otras organizaciones políticas:

Partido político a que pertenece y desde cuándo: Izquierda Republicana. Desde su fundación. Antes, al Radical Socialista. También desde su fundación.

Partido político al que pertenecía antes del 18 de julio de 1936: Izquierda Republicana. Partido político al que perteneció entre octubre de 1934 y febrero de 1936: Izquierda Republicana.

Organización sindical o profesional a la que pertenece, y desde cuándo: Asociación de Trabajadores de la Enseñanza (U.G.T.) 1931. Si pertenece a otras organizaciones sociales, a cuáles y desde cuándo: A la Asociación de doctores y Licenciados Catedráticos de Instituto. Desde mi ingreso en el Cuerpo.

fue elegido vicepresidente de su Consejo Provincial³¹. El 7 de enero de 1932, obtuvo la licencia de uso de armas³².

El comienzo de su actividad política coincide con el triunfo en el terreno literario: en 1931 gana el primer premio por su novela corta “Yemas de coco³³”. El reconocimiento literario no sólo le llega de los críticos, sino también de los lectores. Así, poco después de que se publicara la novela, una mujer le escribió una carta que contenía las siguientes palabras:

Leí en *Nuevo Mundo* su personalidad, y, aunque algo más encumbrada que la de mi humilde persona, he sentido tal inclinación por su manera de expresarse que me he atrevido a escribirle, pidiéndole que sea mi profesor de redacción. Le anticipo las gracias la que espera ese favor³⁴.

No es de extrañar, por tanto, que un año más tarde Ortega fuese nombrado director de *Avance*³⁵, periódico socialista que salió en Oviedo. Pero este cargo lo ocupó durante sólo unos meses, puesto que, en palabras de un contemporáneo suyo, *pudo convencerse en ese breve tiempo de que el socialismo asturiano no era internamente todo lo ampliamente espiritual que pretendía aparecer externamente que era*³⁶.

En 1936, un mes antes de que estallara la guerra, Ortega obtiene el segundo premio del concurso literario, convocado por el semanario *Blanco y Negro*, con la novela corta titulada *Siete cartas a un hombre*.

La copia de este documento nos fue donada por el Archivo de Salamanca. En el fragmento extraído, conservamos la ortografía y la puntuación del autor.

³¹ El certificado expedido el 18 de octubre por Federico Fernández Álvarez, secretario del Consejo Provincial de Izquierda Republicana en Asturias, hace constar los siguientes cargos políticos:

a la vista de los documentos sociales e informaciones practicadas resulta que fue Vocal del Centro Republicano de Oviedo, y Presidente de la Juventud Republicana de aquella Capital en los años 1.930 y 1.931; Delegado del extinto Partido Republicano Radical Socialista en el Consejo Provincial de dicho Partido en los mismos años; Secretario general de Izquierda Republicana de Oviedo en los años 1.935 y 1.936; Vice-presidente del Consejo Provincial de este Partido, cuyo cargo continúa desempeñando con singular complacencia del Consejo...

En la encuesta citada en la nota 20, el propio Antonio Ortega indica lo siguiente:

Si ha desempeñado cargos políticos, cuáles y cuándo: Vocal del Centro Republicano de Oviedo y Presidente de la Juventud Republicana (1930-1931). –Delegado del P.R.R.S. de Oviedo en el Consejo Provincial de dicho Partido (1931-1932). –Secretario General de I.R. de Oviedo (1935-1936). – Vicepresidente del Consejo Provincial de I.R. de Asturias (1936), donde continuó.

En ambos fragmentos conservamos la ortografía y la puntuación de sus respectivos autores.

³² *Boletín Oficial de la Provincia de Oviedo*, nº 37, 15 de febrero de 1932, p. 3.

³³ Véase el fallo del concurso, publicado en *Nuevo Mundo*, nº 1962, p. 1.

³⁴ Citado por Jesús Mella, *Antonio Ortega: en las trincheras de las ideas*, Gijón, Ateneo Obrero, 2004, p. 25.

³⁵ María Elvira Muñiz, *Ob. cit.*, p. 20.

³⁶ Citado por Jesús Mella, *Ob. cit.*, p. 25.

El comienzo de la guerra le sorprende en Oviedo. A causa de su compromiso político, se traslada a Gijón, donde permanece durante todo el periodo de resistencia asturiana³⁷. Su casa ovetense fue asaltada y la biblioteca personal, desvalijada: “Los defensores de la propiedad le robaron sus muebles y sus libros allá en Oviedo” (p. 123), recordó más tarde en “*Ready*”. Sin embargo, algunos ejemplares han llegado hasta nosotros, y sus portadas, con la firma autógrafa de Ortega, las reproducimos en el Apéndice 7.2.

Hasta el último día de lucha en el Frente Norte, Ortega ocupó distintos cargos políticos en Asturias. El primero de estos cargos fue el de asesor de la Dirección General de Instrucción Pública en el Comité Provincial del Frente Popular³⁸. También formó parte de la Comisión Ejecutiva Provincial de la Sección de Trabajadores de la Enseñanza Media y Superior³⁹. Poco después, pasó a ocupar la presidencia del Consejo Provincial de Izquierda Republicana. A partir de entonces, intentó reorganizar el partido a nivel provincial y participa en la organización de las Milicias de la Izquierda Republicana⁴⁰. Se hizo secretario general del Consejo Soberano de Asturias y León⁴¹. Pero su cargo más importante fue el de Consejero de Propaganda, que ocupó desde enero de 1937 hasta la caída de Gijón⁴².

La labor más importante de la Consejería de Propaganda fue estimular las tareas culturales, entre las que destacaron diversas actividades artísticas, concursos literarios y sesiones de cine. Para hacernos una idea de las películas que se proyectaban, basta con repasar

³⁷ Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., p. 14.

³⁸ Fuente documental:

CERTIFICO: Que el compañero ANTONIO ORTEGA, forma parte de la COMISIÓN ASESORA DEL DEPARTAMENTO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA DEL FRENTE POPULAR DE ASTURIAS.
GIJÓN, 24 de OCTUBRE de 1936
El Director General de Instrucción Pública de Asturias

La copia de este documento nos fue donada por el Archivo de Salamanca. En el fragmento citado conservamos la ortografía y la puntuación del autor.

³⁹ Información recogida en el mismo documento al que remitimos en la nota 19 del presente capítulo.

⁴⁰ En el certificado que citamos en la nota 21, Federico Fernández Álvarez constata que Ortega se había “significado por su actividad y entusiasmo en la organización de las MILICIAS I.R.A. (Izquierda Republicana de Asturias)”. La ortografía y la puntuación de la cita son del autor.

⁴¹ En un certificado expedido el 9 de julio de 1937, Ortega se identifica como Consejero Secretario del Consejo Interprovincial de Asturias y León.

⁴² Sobre la actividad de Antonio Ortega en el puesto de Consejero de Propaganda, véanse los siguientes artículos: “Las conversaciones del Consejero con su colega de la Generalidad de Cataluña”, *Avance*, nº 22, 22 de enero de 1937, p. 2; “Por el Departamento de Propaganda se estudia la organización de una serie de actos conmemorativos del 16 de febrero”, *Avance*, nº 36, 5 de febrero de 1937, p. 2; *Boletín Oficial de la Provincia de Oviedo*, nº 70, 10 de febrero de 1937, p. 4; “Ha quedado inaugurada oficialmente la Emisora de Radio del Departamento, con un discurso del Consejero”, *Avance*, nº 75, 16 de marzo de 1937, p. 2; “Para la apertura de curso en el Instituto Jovellanos, se celebró ayer un brillante acto cultural en el Teatro Robledo”, *Avance*, nº 81, 22 de marzo de 1937, p. 2; “Se pide la Casa Consistorial para Museo de Arte y Biblioteca Provincial”, *Avance*, nº 126, 8 de mayo de 1937, p. 3; “El vasto plan de radio preparado por el Consejero de Propaganda”, *CNT*, nº 18, 18 de enero de 1937, p. 3.

algunos números del periódico *Avance*, con los anuncios de *Chapaieff, el guerrillero rojo*; *Nosotros, los de Cronstadt*; *Golpe por golpe*; *La última noche* o *Todo por la patria*. En 1937, cuando el fervor revolucionario aún no había decaído en Asturias, estas películas causaban en el público un efecto impactante.

Entre el sinnúmero de actos culturales que Ortega había protagonizado en los diez meses que ocupó el cargo de Consejero de Propaganda, hay que destacar la creación del periódico *Enlace* y la custodia de la Virgen de Covadonga⁴³.

El periódico *Enlace* fue creado expresamente para ser leído en las trincheras, sirviendo de *nexo entre la vanguardia y la retaguardia*⁴⁴. Su primer número salió el 3 de mayo de 1937 y el último, el 10 de julio. Debido a la escasez de papel y a la difícil situación del Frente Norte, el periódico dejó de publicarse muy pronto. En total se conservan diez números. Hay que destacar el carácter eminentemente literario de este periódico, que sirvió de estímulo para la creación literaria de los soldados, organizando concursos de cuentos, novelas cortas, estampas de guerra o romances⁴⁵.

Por lo que respecta a la Virgen de Covadonga, fue Antonio Ortega quien le encomendó a Faustino Goicoechea Aguirre⁴⁶, delegado de Bellas Artes, la tarea de recoger la imagen sagrada, con la garantía de una disposición legal que prohibía la apropiación o destrucción de objetos artísticos. La estatua fue trasladada en coche desde el santuario hasta Gijón y se guardó en un armario del Ateneo Obrero bajo la protección del anarcosindicalista Eleuterio Quintanilla. Después de la exposición artística organizada por la Consejería de Propaganda, la imagen fue depositada en la denominada *Casa Blanca* de Gijón, sede del gobierno de Asturias. Más tarde, Eleuterio Quintanilla fue el encargado de depositarla en la embajada española en París. De este modo, la estatua se salvó de la destrucción⁴⁷.

Cabe recordar también que Ortega participó en la preservación de la colegiata de San Juan Bautista, que algunos milicianos trataron de incendiar, y, lo que es más importante, que se opuso firmemente a las represalias contra los prisioneros del bando contrario, propuestas por las autoridades comunistas cuando Gijón fue evacuado⁴⁸. Además de la actividad política,

⁴³ Jesús Mella, *Ob. cit.*, p. 33.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁶ Firmaba como Goico Aguirre.

⁴⁷ El propio Ortega lo contó en el artículo “Cómo “robé” a la Virgen de Covadonga”, *Bohemia*, XXI, 27, 2 de julio de 1939, pp. 32-33, 53-54, 64-65, 67 y 70. Véase también J. Morán, “La Santina republicana”, *La Nueva España*, 2 de junio de 2007.

⁴⁸ “Jesús Mella: “Antonio Ortega fue el mejor cuentista asturiano”, *La Nueva España*, 18 de noviembre de 2003, p. 12.

siguió ejerciendo la docencia en el Instituto de Jovellanos en cuanto se reanudaron las clases⁴⁹.

El 20 de octubre de 1937 fue uno de los últimos en abandonar Gijón, ciudad en la que se había mantenido durante toda la resistencia del Frente Norte⁵⁰. Esta experiencia la contó más tarde en “La huida”, por lo que la veremos con más detalle en el capítulo dedicado a este cuento. El 25 de octubre, cuatro días después de llegar a Francia, se traslada a Valencia, donde, como secretario del Consejo Soberano de Asturias y León, remite al Gobierno republicano un informe sobre la actuación de dicho Congreso⁵¹. En diciembre de 1937 ocupa en Barcelona la cátedra de Física y Química en el instituto femenino “Maragall⁵²”, pero ya a principios de 1938 asume el cargo de Comisario de Brigada del Ejército Republicano⁵³ y de ayudante del general Sebastián Pozas Perea⁵⁴. El final de la guerra lo encuentra en Cataluña con el grado de Ayudante del Comisario General del Ejército de Tierra⁵⁵. Con la caída de Cataluña, vuelve a cruzar la frontera de Francia, esta vez a pie por Le Perthus. De todo esto ofrece una imagen apocalíptica en una carta dirigida a Luis Amado Blanco, con fecha del 16 de febrero de 1939, que no podemos ignorar:

Asistí a las últimas horas de Barcelona –una triste muerte sin convulsiones (Las calles silenciosas y hogueras y hogueras...Y viento)– y luego viví la agonía terrible de Figueras,

⁴⁹ Véanse los artículos “Nombramiento de profesorado para el Instituto de Jovellanos”, *CNT*, nº 63, 4 de marzo 1937, p. 3, y “Resultó brillantísimo el acto celebrado ayer en el Robledo con ocasión de la reapertura del nuevo curso en el Instituto de Jovellanos”, *CNT*, nº 81, 22 de marzo de 1937, p. 5. Otras fuentes documentales que podemos citar son el *Boletín Oficial de la Provincia de Oviedo*, nº 92, 8 de marzo de 1937, p. 4:

Se nombra con destino al Instituto Jovellanos de Gijón, con carácter provisional, a los siguientes profesores:

Antonio Ortega Fernández, profesor numerario incorporado de Agricultura y Ciencias físico-naturales,

y la ficha con los datos personales de Ortega, cuya copia nos fue donada por el Archivo de Salamanca: “Incorporado al Inst. Jovell. por O. Consej. I.P. 3 Mar. 37 (Bol. 8. Mar. 37), confirm. O. Minist. I.P. 25 Jun. 37.”.

⁵⁰ Jorge Domingo Cuadriello, “Antonio Ortega en su centenario”, ed. cit., p. 38.

⁵¹ María Elvira Muñiz, *Ob. cit.*, p. 21.

⁵² Jorge Domingo Cuadriello, “Antonio Ortega en su centenario”, ed. cit., p. 38; María Elvira Muñiz, *Ob. cit.*, p. 21.

⁵³ Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., p. 15.

⁵⁴ Jorge Domingo Cuadriello, “Antonio Ortega en su centenario”, ed. cit., p. 38.

⁵⁵ Este hecho quedó constatado por el propio Antonio Ortega en una carta a Luis Amado Blanco, fechada en Barcelona, el 28 de noviembre de 1938:

Y aquí estoy ahora, en esta nueva etapa de mi vida, de ayudante del Comisario General del Ejército de Tierra.

[...]

Mis señas son las siguientes: Comisariado General del Ejército de Tierra. Muntaner, 462, 1.º. Barcelona.

Esta carta la citan íntegramente Cuca Alonso en “Antonio Ortega, las cartas del exilio”, *La Nueva España*, 23 de septiembre de 2007, pp. 12-13, y Jorge Domingo Cuadriello en “Antonio Ortega en su centenario”, ed. cit., p. 40.

como Comisario de la Comandancia, al lado del General Pozas⁵⁶. Bombas, casas de juguete y humo rojo que blanquea las pestañas. Después el éxodo: un terrible, lento, desesperante éxodo entre guardias de asalto, ovejas, mulas y mujeres desgredadas. Ya no había hombres. Solamente un verbo: huir. Y en esta sola palabra estaba condensado todo: el cielo desesperadamente azul, sin vedijas de nube; el miedo amorfo, sin orillas; el polvo de la carretera, los olivos enanos, los alcornocos de patitas rojas, los muñones de las vides; ladraban los fusiles entre los pinos sin que nadie les hiciera caso; agarrada a la cola de una mula, una mujer de tetas flácidas arrastraba un chiquillo mugriento; allí, en una flaca y cornuda bicicleta, un carabinero, acompañado de su correspondiente maleta, huía bobamente... Hasta los perros y las pacíficas vacas huían. A Francia –16 km. A Francia –10 km. Por fin, Francia⁵⁷.

A pesar de tener permiso de las autoridades del *Front Populaire* para permanecer en Francia durante dos meses, Ortega estuvo preso en un campo de refugiados en la orilla del mar, de donde se escapó a nado una noche de marzo. En los primeros días a su huida, fue protegido por una ciudadana francesa:

me ayudó una santa mujer –¡bendito sea su nombre!–, Inés Xicoire, que me escondió en su casa. Era viuda de un obrero. Hablaba una jerga franco-catalana. Jamás le entendí nada. Ella a mí tampoco. Pero sabía que yo huía. Para ciertos corazones, con esto basta. Cuando marché me dio un beso, una botella de vino y medio kilo de chuletas empanadas. Las 48 horas que pasé en su casa no las olvidaré mientras viva⁵⁸.

Luego, huyendo de la policía, pasó un tiempo en Toulouse y en Burdeos, donde trabajó en los viñedos hasta que consiguió reunir dos mil francos para pagarse un pasaje de tercera en el vapor inglés “Oropesa” de la Compañía del Pacífico⁵⁹. El pasaje se lo remitió desde Cuba Luis Amado Blanco. El 24 de marzo de 1939 Ortega llegó a La Habana⁶⁰.

Durante su estancia en la Isla, se mantuvo en contacto con otros exiliados famosos, como el doctor Gustavo Pittaluga, los escritores María Zambrano, Lino Novás Clavo, Luis

⁵⁶ Después de la derrota en Aragón, el general Sebastián Pozas Perea dirigió la Comandancia Militar de Figueras (Figueras), que fue ocupada por los rebeldes el 8 de febrero de 1939. Durante la guerra, Figueras se sometió a intensos bombardeos por la aviación franquista, sobre todo al final de la campaña de Cataluña, cuando miles de refugiados, entre los que se encontraban los jefes del gobierno republicano, atravesaban la ciudad en dirección a Francia para exiliarse.

⁵⁷ La carta se publicó en el artículo citado de Cuca Alonso, p. 13. También se incluye íntegramente en la “Introducción” a la antología *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., pp. 15-18. Además de sus méritos literarios (nótese lo mucho que tiene este fragmento en común con el comienzo de “La huida”), su principal valor reside en que es el único texto en el que Ortega recrea su segunda huida y sus peripecias en el suelo francés. Por alguna razón, que nosotros no nos atrevemos a conjeturar con toda seguridad (probablemente, por la dureza de lo vivido en aquellos días), Ortega no trató este tema en ninguna obra, salvo en unas pocas líneas de “Ready”.

⁵⁸ Fragmento citado de la misma carta.

⁵⁹ Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., p. 22.

⁶⁰ El periódico habanero *Diario de la Marina* del 25 de marzo de 1939 lo constata de forma concisa pero detallada: “154 pasajeros, procedentes de Barcelona vía Francia, trajo anoche el vapor inglés Oropesa”. En este mismo barco, llegó también el célebre novelista Eduardo Zamacois. Véase Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., p. 22, n. 12.

Amado Blanco, Luis Cernuda y muchos otros emigrantes. Su residencia, abierta siempre a todo visitante, sobre todo si era de Asturias, le valió el sobrenombre de *consulado asturiano*⁶¹.

Recién llegado a Cuba, Ortega pronunció unas conferencias sobre temas biológicos en la Universidad de La Habana, la Institución Hispanocubana de Cultura⁶² y el Lyceum y Lawn Tennis Club⁶³, gracias a las cuales se dio a conocer en los círculos intelectuales y académicos cubanos⁶⁴. Poco después, consiguió un empleo en la sección administrativa de la revista *Bohemia*, dirigida por el célebre escritor cubano de origen gallego, Lino Novás Calvo. En octubre de 1939, fue nombrado jefe de redacción de *Bohemia*⁶⁵. En diciembre de este mismo año publicó “El evadido”, su primer cuento del exilio, cuya versión temprana se había publicado con seudónimo en la revista *Enlace*. En 1943 participó en la Primera Reunión de Profesores Universitarios Emigrados, celebrado en la Universidad de La Habana, con un discurso dedicado a los problemas económicos y jurídicos del régimen franquista⁶⁶.

Durante la Segunda Guerra Mundial, en la que Cuba prestó su apoyo a las potencias aliadas, Ortega escribió tres trabajos muy significativos tanto por su contenido como por su calidad literaria: *Alrededor de la tragedia* (1942), “Primavera en Europa” (1943) y “El dolor de la guerra” (1944). Por cada una de estas obras recibió un galardón: con *Alrededor de la tragedia* ganó el primer premio en el concurso de ensayos organizado por la Dirección de Propaganda del Ministerio de Defensa de Cuba, con “El dolor de la guerra” obtuvo el prestigioso premio “Enrique José Varona”, y “Primavera en Europa” también quedó distinguida con un premio⁶⁷. Otros galardones que recibió en este terreno fueron el primer premio del concurso periodístico “Juan Gualberto Gómez”, con el reportaje “Campanas de La Habana” (1946); el premio “Eduardo Varela Zequeira”, por el artículo “La Habana se quedará sin su bosque” (1949), o el tercer premio en el Concurso “Juan Gualberto Gómez”, con el artículo “Dwight D. Eisenhower”⁶⁸. Más tarde, obtuvo el título de periodista de la Escuela

⁶¹ José Luis Requejo, “Antonio Ortega, o la vida contemplada a la altura de los zapatos”, ed. cit., p. 59

⁶² Se trata de la conferencia “Las cadenas vitales (Economía biológica)”, pronunciada el 22 de abril de 1939. Véase Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., p. 24, n. 15.

⁶³ En esta organización, Ortega ofreció en agosto de 1939 un ciclo de lecciones titulado “Los problemas de la herencia”. Véase Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., pp. 24-25, n. 16.

⁶⁴ Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., p. 25.

⁶⁵ José Antonio Mases, “Antonio Ortega, el exiliado de las tres efes”, ed. cit., p. 69.

⁶⁶ Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., pp. 29-30.

⁶⁷ Jorge Domingo Cuadriello, “Antonio Ortega en su centenario”, ed. cit., p. 39; José Antonio Mases, *Ob. cit.*, pp. 69-70.

⁶⁸ Jorge Domingo Cuadriello, *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX. Diccionario bibliográfico*, ed. cit., p. 130.

Profesional de Periodismo “Manuel Márquez Sterling⁶⁹” y llegó a desempeñar la dirección de la escuela de periodismo en la universidad José Martí⁷⁰.

En 1954 Ortega dejó el cargo de jefe de información en *Bohemia*, que había llegado a ser la revista cubana de mayor tirada y una de las más populares en toda Latinoamérica⁷¹, y asumió la dirección del semanario *Carteles*, que acogió en sus páginas tanto a los noveles escritores cubanos (basta con citar a Guillermo Cabrera Infante, que consideró a Ortega como a uno de sus maestros⁷², y a Onelio Jorge Cardoso, influido por Ortega en algún que otro cuento⁷³), como a muchos emigrantes españoles de distintas épocas, entre los que figuraron escritores tan importantes como Faustino González Aller, Celso Amieva, Luis Amado Blanco, Lino Novás Clavo, María Zambrano o José Antonio Mases⁷⁴. Hay que destacar especialmente que Ortega, siendo director de *Carteles*, no publicó en sus páginas sus propias obras literarias (la única excepción es el cuento “Noche de febrero”), para que los jóvenes escritores – conocidos como los “cachorros de Ortega⁷⁵” – tuvieran más posibilidades de iniciarse en la literatura. Para ver hasta dónde llegaban sus cuidados de maestro –o de mentor– citemos a Guillermo Cabrera Infante, que recuerda con agradecimiento los días que siguieron a la primera visita que hizo a Ortega:

me advirtió que yo necesitaba lecturas, lo que no era una sorpresa. Lo que sí me sorprendió es que ofreció facilitarme el acceso a su biblioteca privada. Era obvio que desde ese momento, él, que no tenía hijos, decidió adoptarme literariamente: me prestó libros, me descubrió autores de los que nunca había oído hablar –como Kafka, cuya *Metamorfosis* me hizo leer [...]. Me sugirió otros autores, españoles especialmente, revelándome al agudo Silverio Lanza. Me fabricó un puesto de secretario privado, que era una sinecura o el cargo de interlocutor en sus conversaciones nocturnas que eran verdaderas veladas. Me presentó escritores cubanos [...] y españoles exiliados de paso. [...] y fue él, Ortega, quien me indujo a estudiar periodismo y olvidarme de la medicina a tomar. Finalmente, al comprar *Bohemia* a su rival la revista *Carteles* me encargó la crítica de cine, que fue durante años mi profesión de fe⁷⁶...

Los años cuarenta y cincuenta fueron los más fructíferos en la trayectoria literaria de nuestro autor. En estas dos décadas Ortega escribió y publicó la mayor parte de su obra “mayor”, que se ha reeditado hasta ahora. Puesto que en las páginas del presente trabajo se

⁶⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁰ José Luis Requejo, “Antonio Ortega, o la vida contemplada a la altura de los zapatos”, ed. cit., p. 59.

⁷¹ Jorge Domingo Cuadriello, “Antonio Ortega en su centenario”, ed. cit., p. 39.

⁷² Guillermo Cabrera Infante, “Antonio Ortega vuelve a Asturias”, ed. cit., p. 388; Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, Madrid, Biblioteca “El Mundo”, 2001, pp. 158-159; “Cabrera Infante: “Soy el único escritor inglés que escribe en español”, *Región*, 17 de julio de 1981.

⁷³ Por ejemplo, el cuento “Nadie me encuentre ese muerto”, escrito, sin lugar a dudas, bajo la influencia de “Dionisio”.

⁷⁴ Jorge Domingo Cuadriello, “Antonio Ortega en su centenario”, ed. cit., p. 39; José Antonio Mases, *Ob. cit.*, p. 72.

⁷⁵ José Luis Requejo, “Antonio Ortega, o la vida contemplada a la altura de los zapatos”, ed. cit., pp. 59-60.

⁷⁶ Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, ed. cit., p. 159.

analizará detenidamente cada uno de sus relatos, sólo vamos a citar ahora los títulos más significativos: el cuento “Chino olvidado”, publicado en 1945 y galardonado con el premio “Alonso Hernández Catá”; “*Ready*”, su única novela extensa, que vio la luz en 1946; “La huida”, un cuento (más bien, novela corta) sobre la Guerra Civil basado en la experiencia personal y, finalmente, la antología *Yemas de coco y otros cuentos*, editada en 1959, en plena revolución, que incluye las dos novelas cortas de antes de la guerra y casi todos los relatos escritos en el exilio.

Las esperanzas que Ortega, enemigo irreconciliable de Fulgencio Batista, había puesto la revolución de Castro, no tardaron en frustrarse. Así es como lo recuerda el escritor José Antonio Mases, que en aquellos años vivió en Cuba:

las primeras expectativas de Ortega se han visto defraudadas. Acontecen las intervenciones abruptas e inesperadas. Aparecen las disensiones, los roces, los ingratos enfrentamientos que el insobornable Ortega, hombre liberal y acendradamente celoso de su independencia, no puede pasar por alto. La romántica aureola de Fidel, el héroe de Sierra Maestra, empieza a desmoronarse en el ánimo del exiliado asturiano⁷⁷...

Todo esto le obligó a Antonio Ortega a exiliarse de nuevo. En agosto de 1960, se refugió en la embajada de Perú y desde allí emigró al país andino. Al cabo de tres meses se reúne en Nueva York con su mujer y el resto de las personas vinculadas a *Bohemia*. Tras una breve estancia en Nueva York⁷⁸, donde estuvo a punto de ser considerado como un apátrida⁷⁹, Ortega se estableció a Venezuela, donde vivió los últimos años de su vida. Junto con Miguel Ángel Quevedo y Lino Novás Clavo, ex directores de *Bohemia*, intentó dirigir la revista *Bohemia Libre*, enfrentada al régimen castrista desde el extranjero⁸⁰. Pero esta vez la suerte no estaba de su parte: la revolución cubana era apoyada por la inmensa mayoría de los intelectuales de todo el mundo, y la revista fue tachada en seguida como reaccionaria e imperialista⁸¹. Ante esta situación, Quevedo se suicidó y Ortega perdió su cargo. A partir de entonces, se vio en una situación de desorientación y pobreza, agravada por la úlcera péptica, que venía padeciendo desde su llegada a Cuba⁸². En estos años, sobrevivió como pudo⁸³ hasta

⁷⁷ José Antonio Mases, *Ob. cit.*, p. 74.

⁷⁸ Según José Luis Requejo (“Antonio Ortega, o la vida contemplada a la altura de los zapatos”, ed. cit., pp. 58 y 59), Ortega vivió en esta ciudad cerca de dos años, de 1961 a 1963. En cambio, José Antonio Mases *Ob. cit.*, p. 75) cuenta que sólo permaneció allí unas semanas. Jorge Domingo Cuadriello (“Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., p. 36) escribe que en 1961 ya se reunió con Quevedo en Caracas para editar *Bohemia Libre*.

⁷⁹ José Antonio Mases, *Ob. cit.*, p. 75.

⁸⁰ Jorge Domingo Cuadriello, “Antonio Ortega en su centenario”, ed. cit., p. 40.

⁸¹ Según Jorge Domingo Cuadriello, la revista duró apenas dos años. Véase “Cuadriello: “Antonio Ortega supo incluir en sus obras un caudal humano muy fuerte”, *La Nueva España*, 14 de noviembre de 2003, p. 13.

⁸² Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., p. 32.

que consiguió un humilde puesto en una agencia publicitaria⁸⁴. “Mi desesperación es tal que he pensado en la posibilidad de regresar a Cuba e incluso a España⁸⁵”, le confesó al escritor asturiano Ovidio Gondi.

De hecho, en estos mismos años se produce el primer acercamiento de Ortega hacia la España franquista: en 1969, un año antes de morir, ganó el concurso internacional de cuentos “Revista Lena”, celebrado en Pola de Lena (Asturias), con el cuento “Lauri”, la única obra que escribió después de abandonar Cuba⁸⁶. La verdadera causa que le obligó a participar en este concurso fue la situación económica: el premio era de tres mil pesetas⁸⁷, lo que en aquella época suponía una cantidad considerable. El dinero lo recibió su hermana.

Antonio Ortega falleció en Caracas el 18 de marzo de 1970, cuando ya estaba preparado para volver a Gijón⁸⁸. La suerte póstuma que tuvo fue la peor que puede tener un escritor: su nombre fue sepultado en España y tachado en Cuba. Su memoria no empezó a rescatarse hasta bien entrados los años ochenta, cuando la editorial asturiana Ayalga decidió publicar una antología de sus cuentos. Con este motivo, la revista *Los Cuadernos del Norte* publicó “Yemas de coco” y dos artículos extensos sobre su vida y obra⁸⁹. Desgraciadamente, aquel libro no llegó a ver la luz. Tampoco hallaron eco los escasísimos artículos de prensa que salieron en los años ochenta y noventa⁹⁰, ni los cuentos reeditados en alguna que otra antología⁹¹.

Hubo que esperar hasta 2003, cuando se celebró el centenario de su nacimiento: se reeditaron su novela “*Ready*”⁹² y los cuentos escritos en el exilio⁹³, se le rindió una serie de

⁸³ Curiosamente, una de las personas que le ayudaron fue Eduardo Conde, antiguo alumno suyo de Oviedo al que había suspendido en cierta ocasión. Véase José Luis Requejo, “Antonio Ortega, o la vida contemplada a la altura de los zapatos”, ed. cit., p. 58.

⁸⁴ Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., p. 36.

⁸⁵ José Antonio Mases, *Ob. cit.*, p. 76.

⁸⁶ Según nos cuenta su hija Bárbara Lucila Ortega, en su archivo familiar se conservaron observaciones sueltas y esbozos de historias que no llegó a terminar.

⁸⁷ Véanse las bases de la convocatoria de 1969, publicadas en la revista *Lena*, nº 70, p. 1.

⁸⁸ Cuca Alonso, “Antonio Ortega, su obra explica su vida”, *La Nueva España*, 6 de junio de 2003, p. 14.

⁸⁹ José Luis Requejo, “Antonio Ortega, o la vida contemplada a la altura de los zapatos”, *Los Cuadernos del Norte*, 1985, nº 30, pp. 58-61; Guillermo Cabrera Infante, “Antonio Ortega vuelve a Asturias”, *Los Cuadernos del Norte*, 1985, nº 30, pp. 62-65.

⁹⁰ José Ignacio Gracia Noriega, “Un drama pequeño”, *La Nueva España*, 18 de enero de 1987, pp. 32-33; María Elvira Muñoz, “Escritores gijoneses. Antonio Ortega”, *El Comercio*, 28 de febrero de 1989 (incluido en el libro *Escritores de Gijón*, Gijón, Ateneo Obrero, 1989); José María Martínez Cachero, “Antonio Ortega, un escritor de la “España peregrina”, *La Nueva España*, 22 de marzo de 1991, p. 44; Francisco García Pérez, “Lo que hay que oír. Antonio Ortega”, *La Nueva España*, 21 de mayo de 1998; Pepa Osorio, “Antonio Ortega, escritor comprometido”, *La Nueva España*, 20 de julio de 1999, p. 6.

⁹¹ “Chino olvidado”, en *Antología de narradores asturianos (1824-1877)*, Salinas, Ayalga Ediciones, 1982; “La huida”, en *El sentido de la derrota*, de Jorge Domingo y Róger González, Barcelona, GEXEL, 1998.

⁹² Antonio Ortega, “*Ready*”, Gijón, Llibros del Peixe, 2003. Véase Cuca Alonso, “*Ready*” o la revisión de una injusticia”, *La Nueva España*, 15 de noviembre de 2003, p. 15.

homenajes en el Ateneo Obrero de Gijón⁹⁴, en los que se llegó a afirmar que fue el mejor cuentista asturiano⁹⁵, y se publicaron abundantes artículos sobre su vida y obra⁹⁶. En los años posteriores, siguieron publicándose artículos que acercaban su figura al lector asturiano⁹⁷. En Gijón, un parque lleva su nombre. Sin embargo, Antonio Ortega aún no ha ocupado en la literatura el lugar que merece, y esperamos que nuestro trabajo sea un paso más para resolver esta injusticia.

⁹³ Antonio Ortega, *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003. Véase Cuca Alonso, “Antonio Ortega ya no es “chino olvidado”, *La Nueva España*, 16 de diciembre de 2003, p. 11.

⁹⁴ Hay que destacar especialmente las conferencias de Mercedes García-Mendoza Ortega (Cuca Alonso, “Antonio Ortega, su obra explica su vida”, *La Nueva España*, 7 de junio de 2003; Ángel C. Suardiá, “La obra de Ortega rebosa asturianía; invito a las instituciones a publicarla”, *La Nueva España*, 9 de junio de 2003, p. 11), de Ignacio Gracia Noriega (“La “clerecía intelectual” castrista perjudicó a Antonio Ortega, cree Gracia Noriega”, *La Nueva España*, 10 de junio de 2003, p. 18; Cuca Alonso, “La gracia de Ignacio Gracia Noriega”, *La Nueva España*, 12 de junio de 2003, p. 20), de Jorge Domingo Cuadriello (“Cuadriello: “Antonio Ortega supo incluir en sus obras un caudal humano muy fuerte”, *La Nueva España*, 14 de noviembre de 2003, p. 13), de Jesús Mella (“Jesús Mella: “Antonio Ortega fue el mejor cuentista asturiano”, *La Nueva España*, 18 de noviembre de 2003, p. 12), de José Ramón González (Cuca Alonso, “Ready” o la revisión de una injusticia”, *La Nueva España*, 15 de noviembre de 2003, p. 15), de María Elvira Muñiz (Cuca Alonso, “Broche especial para Antonio Ortega”, *La Nueva España*, 19 de noviembre de 2003, p. 13) y de José María Martínez Cachero (“Cachero anima a la reedición de la obra de Antonio Ortega”, *La Nueva España*, 18 de junio de 2003, p. 6; “Cachero ensalza al “fino, sensible y culto” Antonio Ortega en su centenario”, *La Nueva España*, 3 de diciembre de 2003, p. 12).

⁹⁵ “Jesús Mella: “Antonio Ortega fue el mejor cuentista asturiano”, *La Nueva España*, 18 de noviembre de 2003, p. 12.

⁹⁶ José Antonio Mases, “Antonio Ortega, el exiliado de las tres efes”, *El Norte de los libros*, nº 5-6, diciembre de 2002; José Ignacio Gracia Noriega, “En el centenario de Antonio Ortega”, *La Nueva España*, 20 de febrero de 2003, p. 27; Ángel C. Suardiá, “Antonio Ortega, el multiexiliado”, *La Nueva España*, 18 de marzo de 2003, p. 12; “El Ateneo Jovellanos inicia un ciclo sobre el escritor Antonio Ortega”, *La Nueva España*, 6 de junio de 2003, p. 14; Cuca Alonso, “Antonio Ortega, su obra explica su vida”, *La Nueva España*, 7 de junio de 2003; Ángel C. Suardiá, “La obra de Ortega rebosa asturianía; invito a las instituciones a publicarla”, *La Nueva España*, 9 de junio de 2003, p. 11; “La “clerecía intelectual” castrista perjudicó a Antonio Ortega, cree Gracia Noriega”, *La Nueva España*, 10 de junio de 2003, p. 18; Cuca Alonso, “La gracia de Ignacio Gracia Noriega”, *La Nueva España*, 12 de junio de 2003, p. 20; “Cachero anima a la reedición de la obra de Antonio Ortega”, *La Nueva España*, 18 de junio de 2003, p. 6; Víctor Guerra, “Antonio Ortega, Cuba y Maldonado”, *La Nueva España*, 19 de junio de 2003, p. 2; “Gijón homenajea al escritor Antonio Ortega en su centenario”, *La Nueva España*, 13 de noviembre de 2003, p. 46; “Cuadriello: “Antonio Ortega supo incluir en sus obras un caudal humano muy fuerte”, *La Nueva España*, 14 de noviembre de 2003, p. 13; Cuca Alonso, “Ready” o la revisión de una injusticia”, *La Nueva España*, 15 de noviembre de 2003, p. 15; “Jesús Mella: “Antonio Ortega fue el mejor cuentista asturiano”, *La Nueva España*, 18 de noviembre de 2003, p. 12; Cuca Alonso, “Broche especial para Antonio Ortega”, *La Nueva España*, 19 de noviembre de 2003, p. 13; “Cachero ensalza al “fino, sensible y culto” Antonio Ortega en su centenario”, *La Nueva España*, 3 de diciembre de 2003, p. 12; Cuca Alonso, “Antonio Ortega ya no es “chino olvidado”, *La Nueva España*, 16 de diciembre de 2003, p. 11; Jorge Domingo Cuadriello, “Antonio Ortega en su centenario”, *Rey Lagarto. Literatura y Arte*, nº I-IV, 2004, pp. 38-40; Jesús Mella, *Antonio Ortega: en las trincheras de las ideas*, Gijón, Ateneo Obrero de Gijón, 2004.

⁹⁷ Jesús Aller, “Descubriendo a un escritor: obra y exilios de Antonio Ortega”, *Rebelión*, 13 de diciembre de 2006 (<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=42960>); Javier García Pérez, “Un perro asturiano pasea por La Habana (o perro narrador, poco mordedor)”, *La Nueva España*, 27 de febrero de 2007; J. Morán, “La Santina republicana”, *La Nueva España*, 2 de junio de 2007; Cuca Alonso, “Antonio Ortega, las cartas del exilio”, en *La Nueva España*, 23 de septiembre de 2007, pp. 12-13.

3. PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS

El presente trabajo supone el primer estudio monográfico de la obra narrativa de Antonio Ortega. Puesto que el número de sus obras que han llegado hasta nosotros es bastante reducido, hemos optado por analizarlas todas en orden cronológico, exceptuando los ensayos, los artículos periodísticos y los textos que fueron escritos en colaboración con otros autores. Esta es la lista completa de las obras que se examinarán a lo largo de las siguientes páginas, y las ediciones que se utilizarán de ellas:

1. “El tenor submarino”, *Buen Humor*, nº 131, 1 de junio de 1924, p. 22.
2. “El tranvía, el filósofo desconocido y yo”, *Buen Humor*, nº 206, 8 de noviembre de 1925, pp. 18-19.
3. “Modesto Lanzarón y la caja de cerillas”, *Buen Humor*, nº 210, 6 de diciembre de 1925, pp. 15-16.
4. “El aneurisma”, *Buen Humor*, nº 224, 14 de marzo de 1926, pp. 20-21.
5. “Una historia extraordinaria”, *Buen Humor*, nº 239, 27 de junio de 1926, pp. 10-11.
6. “Resumen de la vida de Apolinar Sánchez”, *Buen Humor*, nº 242, 18 de julio de 1926, pp. 18-19.
7. “El hombre comprensivo y amplio”, *Buen Humor*, nº 243, 25 de julio de 1926, pp. 18-19.
8. “Ramonismo”, *Buen Humor*, nº 251, 19 de septiembre de 1926, pp. 12-13.
9. “Dos anécdotas de José Cenero”, *Buen Humor*, nº 264, 19 de diciembre de 1926, p. 16.
10. “Un desafío”, *Buen Humor*, nº 270, 30 de enero de 1927, pp. 15-16.
11. “De cómo conocí a don José García”, *Buen Humor*, nº 282, 24 de abril de 1927, pp. 14-15.
12. “El tímido se enamora”, *Buen Humor*, nº 284, 8 de mayo de 1927, pp. 9-11.
13. “El obligatorio cuento del fantasma”, *Buen Humor*, p. 292, 3 de julio de 1927, pp. 14-16.
14. “Apolinar González”, *El Imparcial*, nº 21058, 10 de julio de 1927, pp. 5-6.
15. “Honorato, Basilio y yo”, *Buen Humor*, nº 301, 4 de septiembre de 1927, pp. 12-13.
16. “La venganza de Sidafoña”, *Buen Humor*, nº 305, 2 de octubre de 1927, p. 16.
17. “Una hipótesis de nariz”, *Buen Humor*, nº 323, 5 de febrero de 1928, pp. 14-15.
18. “Una triste historia de Carnaval”, *Buen Humor*, nº 325, 19 de febrero de 1928, pp. 3-4.
19. “Una caricatura en verso y cinco en prosa”, *Buen Humor*, nº 351, 19 de agosto de 1928, pp. 9-12.
20. “El buen señor de faringitis”, *Buen Humor*, nº 360, 21 de octubre de 1928, pp. 12-14.
21. “El ascensor”, *Blanco y Negro*, nº 1964, 6 de enero de 1929, pp. 28-32.
22. “La visita de pésame”, *Nuevo Mundo*, nº 1836, 29 de marzo de 1929, pp. 41-42.
23. “Una curiosa aventura de Avelino Morís”, *Nuevo Mundo*, nº 1868, 8 de noviembre de 1929, pp. 34-36.
24. “Yemas de coco”, *Yemas de coco y otros cuentos*, La Habana, Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1959.
25. “Siete cartas a un hombre”, *Yemas de coco y otros cuentos*, ed. cit.
26. “El evadido”, *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
27. “El dolor de la guerra”, *Bohemia*, nº 36, 3 de septiembre de 1944, pp. 4-5.
28. “Silicato”, *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit.
29. “Marcelo ve vacas”, *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit.
30. “El amigo de Cornelio”, *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit.
31. “Chino olvidado”, *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit.

32. “Covadonga”, *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit.
33. “Ready”, Gijón, Libros del Peixe, 2003.
34. “Dionisio”, *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit.
35. “La huida”, *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit.
36. *Alrededor de la tragedia*, La Habana, 1942.
37. “La pluma blanca”, *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit.
38. “Noche de febrero”, *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit.
39. “Lauri”, *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit.

La estructura externa de la tesis no resultó fácil de establecer, puesto que las obras de Antonio Ortega se pueden clasificar según muchos criterios distintos: el tema de la guerra (“El evadido”, “La huida”), la influencia de *El Quijote* (“Marcelo ve vacas”, “Dionisio”), la denuncia social (“Chino olvidado”, “Covadonga”, “La pluma blanca”), el personaje principal ausente (“Yemas de coco”, “Siete cartas a un hombre”, “Lauri”), el narrador protagonista (“Silicato”, “Covadonga”, “Dionisio”, “La pluma blanca”, “Lauri”), la fantasía (“La pluma blanca” y, en parte, “Dionisio”). Sin embargo, ninguno de estos criterios puede servir de argumento válido, puesto que se trata de aspectos particulares dentro del universo narrativo de cada obra. Por esta razón, hemos decidido ordenar las obras en el sentido cronológico, entendiendo por tal el orden en el que fueron escritas o vieron la luz en publicaciones periódicas. De acuerdo con esto, distinguimos tres periodos que coinciden con sendas épocas históricas: los años veinte, en los que nuestro autor se inició en la literatura; la época republicana, en la que llegó a la madurez creadora, y el exilio, en el que alcanzó su plenitud.

La tesis se abre con una introducción seguida de una breve biografía de Antonio Ortega, reconstruida a partir de los trabajos existentes, los documentos históricos y las entrevistas con los familiares y conocidos del escritor. Después del esbozo biográfico va el estudio de su obra, que ocupa la mayor parte de nuestro trabajo. Este estudio se divide en tres apartados, que corresponden a los periodos históricos de los que se habló más arriba. Cada uno de estos apartados comienza con un breve resumen de la narrativa española en el periodo histórico del que se trata; en este resumen, no nos ocupamos de todas las escuelas, tendencias y corrientes que había sino solo de aquellas en las que se podría situar la obra de Ortega en aquella época, o de las que influyeron en su manera de escribir.

El análisis de los primeros cuentos, publicados en las revistas de los años veinte, se recoge en un solo capítulo; a todas las demás obras les dedicamos a cada una un capítulo aparte. Esto se debe a que los primeros relatos de Ortega, a pesar de tener unos méritos innegables, no se encuentran todavía a la altura de “Yemas de coco” y las obras posteriores. Además, estos textos no se incluyeron en ninguna antología y fueron rescatados por nosotros

después de un minucioso estudio de las revistas con las que Ortega había colaborado en aquella época.

El principal método de trabajo que seguimos es el estudio interdisciplinar de la materia. El análisis de cada relato se enfoca, principalmente, desde los siguientes ángulos:

- a) el análisis estructural de la obra, que abarca su estructura externa e interna, la trama argumental, la temporalidad narrativa, el tipo de narrador y el grado de su presencia en el relato, el lugar y el tiempo de la acción, la relación entre el episodio, el escenario y el periodo temporal, el papel funcional de los personajes y de las relaciones que guardan entre ellos;
- b) el enfoque historicista, especialmente relevante en los cuentos que tratan sobre la Guerra Civil;
- c) el análisis textual, en el que se presta especial atención a la organización del discurso, a los recursos estilísticos y al léxico empleado tanto por el narrador como por los personajes;
- d) el estudio comparativo de la obra con sus posibles fuentes literarias y con otros textos de Antonio Ortega.

De este modo, el apartado correspondiente a cada obra se organiza según el siguiente esquema:

- 1) La historia de la publicación de la obra;
- 2) El resumen del argumento;
- 3) El tema principal;
- 4) Las coordenadas espacio-temporales:
 - a) La localización geográfica,
 - b) El contexto histórico;
- 5) La estructura externa;
- 6) La estructura interna:
 - a) La organización y el desarrollo de la trama argumental,
 - b) La temporalidad narrativa,
 - c) La relación entre capítulos, episodios, escenarios y periodos cronológicos,
 - d) El tipo de narrador, su presencia en el texto, el enfoque y la perspectiva de la narración;

- 7) Los personajes, su caracterización, las relaciones que mantienen entre ellos y la función que desempeñan;
- 8) La lengua y el estilo;
- 9) Las fuentes literarias de la obra;
- 10) Su relación con otras obras de Antonio Ortega.

Como es lógico, este esquema es muy flexible y admite las variaciones que requiere el análisis de un texto determinado. Los principales trabajos académicos en los que se basa nuestro método son los siguientes artículos, dedicados cada uno al análisis íntegro de un cuento creado en la misma época en la que nuestro autor había escrito sus obras o se había formado como escritor:

1. Aurora de Albornoz, Un cuento de Gabriel García Márquez: “El ahogado más hermoso del mundo”, *El comentario de textos*, V. 2, Madrid, Castalia, 1974, pp. 283-316;
2. José María Martínez Cachero, “Ignacio Aldecoa: “Seguir de pobres”, *El comentario de textos*, V. 2, Madrid, Castalia, 1974, pp. 179-212;
3. José Luis Varela: “Barojiana: el “Elogio sentimental del acordeón”, *El comentario de textos*, V. 2, Madrid, Castalia, 1974, pp. 111-136.

De estos tres artículos, el que seguimos más de cerca es el de Aurora de Albornoz, puesto que el esquema que ofrece es, en líneas generales, el mismo que usamos nosotros. Por esta misma razón, también nos apoyamos en la *Historia de la literatura española*, de Felipe Benito Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, que analizan las obras más relevantes escritas en castellano a partir de los mismos preceptos.

Por lo que respecta a las bases teóricas, usamos las siguientes obras:

1. VV. AA., *Curso de teoría de La literatura*, coordinado por Darío Villanueva, Madrid, Taurus, 1994
2. Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975
3. Agnes Gullón, Germán Gullón, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974
4. Fernando Lázaro Carreter, Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 2010
5. José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988
6. José Valles Calatrava, Francisco Álamo Felices, *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Editorial Alhulia, 2002

Todos los datos y las citas textuales se corroboran con las fuentes bibliográficas o documentales que se indican al pie de página. Al final del trabajo se incluye la bibliografía básica que hemos consultado.

4. LA OBRA DE ANTONIO ORTEGA

4.1. LOS AÑOS VEINTE: ETAPA DE INICIACIÓN Y APRENDIZAJE

4.1.1. NOTA INTRODUCTORIA

Nuestro estudio de la obra narrativa de Antonio Ortega comienza con un acercamiento a los cuentos que el escritor había publicado en distintas revistas durante sus años de estudio en Madrid. Se trata de cuentos cortos, casi todos ellos de humor, que, a pesar de su innegable calidad, no alcanzan todavía la misma altura que sus obras escritas más tarde. En este sentido, los primeros pasos de Ortega recuerdan mucho el comienzo de la biografía literaria de Chéjov, que en sus años de estudiante había publicado casi un millar de cuentos humorísticos en distintas revistas y con distintos seudónimos. Por esta razón, antes de analizar los textos de esta primera etapa, vamos a definir el papel de las revistas literarias en aquella época.

A principios del siglo XX, la prensa española tenía que hacer frente a muchos problemas, el más importante de los cuales era su escasa difusión. Para hacerse una idea de esta escasez, basta con recordar que en la vecina Francia había en aquellos años dos periódicos parisinos cuya tirada era superior a la de todos los periódicos españoles juntos⁹⁸. Esto se debía, principalmente, a dos factores: en primer lugar, a que la mayor parte de las publicaciones periódicas dependieran de un partido político determinado, y, en segundo lugar, al déficit económico, en el que jugaba un papel importante la escasez de papel nacional y la carestía del importado. En 1921, cuando la importación del papel se declaró libre de aranceles, la situación se alivió considerablemente, puesto que el precio de este artículo se abarató muchísimo.

Los años veinte, pese a la censura, fueron marcados por una brillantísima floración de periódicos y revistas, que tuvieron una gran importancia en la vida intelectual española. Según Rafael Osuna⁹⁹, “hasta la dictadura de Primo de Rivera no había habido en España revistas que ejercieran una influencia decisiva y preponderante en la vida cultural¹⁰⁰”. Por encima de las innumerables publicaciones –todas ellas de muy corto alcance– que salieron en estos años, destacan cuatro revistas: *España* (1915-1930), *Revista de Occidente* (1923), *La Pluma* (1920-1923) y *La Gaceta Literaria* (1927-1932). Puesto que la abundancia y la diversidad de las publicaciones no nos permiten hacer un estudio pormenorizado dentro de los límites que impone el presente trabajo, nos centraremos solamente en las cuestiones que

⁹⁸ Pedro Gómez Aparicio, *Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la dictadura*, V. III, Madrid, Editoria Nacional, 1974, p. 548.

⁹⁹ Rafael Osuna es autor de varios trabajos sobre las revistas españolas en la época de entreguerras: “Revistas literarias y culturales españolas (1920-1936). Bibliografía comentada”, *Ottawa hispánica*, VII, 1985, pp. 50-86; *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, Valencia, Pre-Textos, 1986; *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2004; *Hemeroteca literaria española: (1924-1931)*, Madrid, Renacimiento, 2007.

¹⁰⁰ Rafael Osuna, *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, ed. cit., p. 21.

consideramos primordiales para nuestro tema. Estas cuestiones son la orientación ideológica de la prensa periódica y su protagonismo en el auge del relato corto durante el periodo de entreguerras.

Como es lógico, la inmensa mayoría de las publicaciones periódicas estaban al servicio de una ideología determinada. Durante la Primera Guerra Mundial, los periódicos *El Imparcial*, *El País* y *Heraldo de Madrid* apoyaban a los partidarios de las potencias aliadas, mientras que *ABC*, *El Debate* y *La Tribuna* defendían la postura germanófila. En los años posteriores, podemos mencionar los periódicos comunistas *Nuestra Palabra* (1918), *La Internacional* (1918), *Mundo Obrero* (1930) y *Pueblo* (1935); los anarquistas *CNT* (1932) y *El Sindicalista*; el izquierdista radical y revolucionario *Nosotros* (1930); los republicanos *La Libertad* (1919) y *Ahora* (1930); el socialista *Claridad* (1935), los liberales *La Voz* (1920) y *El Sol* (1917); *La Nación* (1925), afín al régimen de Primo de Rivera, o *La Conquista del Estado* (1931), de extrema derecha. Al estallar la Guerra Civil, se radicalizan las posturas de las publicaciones de ambos bandos.

Para el cultivo y la difusión del relato breve fue muy importante el papel de las colecciones populares de cuentos y novelas cortas, que se encontraban a caballo entre las ediciones de divulgación y las revistas literarias de verdad¹⁰¹: *La Lectura Popular* (1907), *La Novela de Ahora* (1907), *El Cuento Semanal* (1907-1912), *Los Cuentos Extremeños* (1908), *Los Contemporáneos* (1909-1926), *Los Cuentistas* (1910), *Los Cuentos Galantes* (1910-1911), *El Cuento Ilustrado* (1911), *El Libro Popular* (1912-1914), *El Cuento Decenal* (1913), *El Cuento Galante* (1913), *El Cuento Levantino* (1913), *El Libro Popular* (1913-1916), *El Cuento Popular* (1914), *La Novela de Bolsillo* (1914-1916), *La Novela para Todos* (1916), *La Novela Cómica* (1916-1919), *Los Noveles* (1916), *La Novela con Regalo* (1916-1917), *La Novela Corta* (1916-1925), *El Cuento Nuevo* (1918-1919), *La Novela Blanca* (1921), *La Novela Semanal* (1921-1925), *La Novela Gráfica* (1922), *La Novela de Hoy* (1922-1932), *La Novela Gráfica* (1922-1923), *La Novela Selecta* (1923), *El Folletín* (1923-1925), *La Novela del Día* (1923-1925), *La Novela* (1924), *La Novela de Olimpia* (1924), *La Novela del Jueves* (1924), *La Novela "González Parra"* (1924), *La Novela Chica* (1924-1925), *La Novela de la Noche* (1924-1926), *La Novela Popular* (1925), *La Novela Quincenal* (1925), *Nuestra Novela*

¹⁰¹ Luis Sánchez Granjel, "La novela corta en España (1907-1936)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1968, nº 222, pp. 477-508, y nº 223, pp. 14-50; Federico Carlos Sainz de Robles, *La promoción de "El cuento semanal" 1907-1925. (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)*, Madrid, Espasa-Calpe, "Austral", nº 1592, 1975; Federico Carlos Sainz de Robles, *Raros y olvidados (La promoción de "El cuento semanal")*, Madrid, Prensa Española, 1971. En La promoción de "El cuento semanal", Sainz de Robles ofrece una información muy detallada sobre cada publicación periódica; la mayoría de los datos que indicamos en el presente capítulo fueron tomados de este trabajo.

(1925-1926) *El Folletín Divertido* (1926), *La Novela Mundial* (1926-1928), *Cuentos del Sábado* (1927), *La Farsa* (1927-1936), *Los Novelistas* (1928), *La Novela de Lujo* (1929), *Narraciones* (1929), *El Cuento Azul* (1929-1930), *Novela Fantástica* (1930), *La Novela Femenina* (1930), *La Novela Nocturna* (1930), *La Novela de Amor* (1932), *Los Trece* (1933), *La Novela de Una Hora* (junio-julio de 1936), etc.

La primera de estas publicaciones periódicas fue *El Cuento Semanal*, fundada por Eduardo Zamacois el 1 de enero de 1907 con *Desencanto*, de Jacinto Octavio Picón. A partir de entonces, las colecciones populares vivieron su época de esplendor. Entre 1907 y 1936 salió casi un centenar de ediciones; como se ve en la lista que acabamos de esbozar, muchas de ellas tuvieron una vida efímera. El papel y la impresión solían ser de pésima calidad, pero, en cambio, los libros salían muy baratos, lo que favoreció su difusión entre los estratos sociales que hasta entonces no estaban aficionados a la lectura. En total, estas series publicaron casi cuatro mil obras, en su mayoría relatos inéditos de autores españoles. Todo esto hizo que las obras narrativas alcanzaran una popularidad extraordinaria¹⁰².

Antes de la época republicana, ninguna de estas semirrevistas poseía una intención social y política. Todas ellas publicaban relatos de temática muy variada. Puesto que los editores buscaban un público amplio, los temas predominantes eran la historia del corazón y el erotismo galante. Sin embargo, por esta misma razón, muchas de estas series se politizaron con el triunfo republicano, lo que reflejan títulos como *La Novela Roja*, *La Novela Ideal*, *La Novela del Pueblo* o *La Novela Libre*.

Las revistas publicaban relatos, poemas, crónicas, reportajes, entrevistas y artículos de temática muy variada, ilustrados con abundantes fotografías y dibujos. Entre sus colaboradores figuran los autores más importantes de las primeras décadas del siglo: los prosistas Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Vicente Blasco Ibáñez, Felipe Trigo, Miguel de Unamuno, Azorín, Ramón María del Valle Inclán, Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Eduardo Zamacois, Manuel Ciges Aparicio, Wenceslao Fernández Flores, Constantino Suárez, Francisco Ayala, José Más; los poetas Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Salvador Rueda, Leopoldo Lugones, Manuel Machado, Enrique de Mesa, Francisco Villaespesa, Emilio Carrere, Eduardo Marquina, Alfonso Camín, Mauricio Bacarisse, Pedro Iglesias Caballero; los dramaturgos Jacinto Benavente, Miguel Mihura,

¹⁰² Felipe Benito Pedraza Jiménez, Milagros Cáceres Rodríguez, *Manual de literatura española*, V. X, Pamplona, Cenlit Ediciones, 1991, pp. 317-318. Sobre la difusión del libro en las décadas anteriores a la Guerra Civil, véanse también Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982; Víctor Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*, Madrid, ed. de la Torre, 1980.

Enrique Jardiel Poncela, Joaquín Dicenta (padre e hijo); los ensayistas Luis Bermúdez de Castro, José García Mercadal, Eugenio D'Ors, Melchor de Almagro San Martín, Rafael Cansinos-Assens, Luis Astrana Marín y Eduardo Gómez de Baquero.

Además, se puede citar una larga lista de autores bien conocidos en aquellos años, pero caídos en olvido más tarde: Alejandro Sawa, Eusebio Blasco, Antonio de Hoyos y Vinent, José María Salaverría, Tomás Luceño, Eugenio Noel, José Zahonero, Joaquín Calvo Sotelo, Luis Santullano, Antoniorrobles (seudónimo de Antonio Joaquín Robles Soler), Joaquín Belda, Rafael López de Haro, José Francés, Álvaro Retana, José María Quiroga Pla, Manuel Abril, Antonio Espina, Cristóbal de Castro, Pedro de Répide, Alfonso Hernández Catá, Diego San José, Augusto Martínez Olmedilla, Luis Araquistáin, Carmen de Burgos, Manuel Bueno, Alberto Insúa, Pedro de Répide, Antón de Olmet, Concha Espina, los hermanos Andrés y Edmundo González-Blanco, Pedro Muñoz Seca, Julio Camba, Luis de Tapia, Juan Pérez Zúñiga, Alfonso Vidal y Planas, Alejandro Núñez Alonso, Emilio Carrere. Por sus preferencias temáticas y formales, así como por su intensa colaboración con las publicaciones periódicas, la mayoría de los autores citados pertenecen al grupo que Federico Carlos Sainz de Robles llamó “la promoción de *El Cuento Semanal*”.

Aparte de los escritores españoles, se publicaban autores de distintos países latinoamericanos: Juan Carlos Dávalos, Eduardo González Lanuza, Luis Cané, César Tiempo, de Argentina; Ildelfonso Pereda Valdés, de Uruguay; Alfredo Gómez Jaime, de Colombia; Jorge Hübner Bezanilla, de Chile.

En algunas revistas había una sección dedicada a los clásicos¹⁰³: Cervantes, Lope de Vega, Hurtado de Mendoza, Conde de Villamediana, Tirso de Molina, Quevedo, Argensola, Calderón, Larra.

Entre los autores traducidos de otras lenguas, hay que mencionar a Lev Tolstói, Antón Chéjov¹⁰⁴, Arkadiy Avérchenko¹⁰⁵, Leonid Andréyev¹⁰⁶, Mark Twain, Charles Baudelaire,

¹⁰³ Por ejemplo, la revista *Buen Humor* tenía hasta una sección titulada “El buen humor de nuestros clásicos”. Véanse las siguientes publicaciones: n° 16, 19 de marzo de 1922, p. 19; n° 17, 26 de marzo de 1922, p. 18; n° 18, 2 de abril de 1922, p. 18; n° 25, 14 de mayo de 1922, p. 19; n° 26, 28 de mayo de 1922, p. 22; n° 35, 30 de julio de 1922, p. 22; n° 43, 24 de septiembre de 1922, p. 22; n° 44, 1 de octubre de 1922, p. 22; n° 122, 30 de marzo de 1924, pp. 12-13.

¹⁰⁴ “Los muchachos”, *Buen Humor*, n° 38, 20 de agosto de 1922, pp. 20-21; “Una obra de arte”, *Buen Humor*, n° 48, 29 de octubre de 1922, pp. 20-21; “Apellido de caballo”, *Buen Humor*, n° 168, 15 de febrero de 1925, p. 21; “Una naturaleza enigmática”, *Nuevo Mundo*, n° 1811, 5 de octubre de 1928, p. 41.

¹⁰⁵ “Problema de examen”, *El Imparcial*, n° 18402, 10 de abril de 1921, pp. 11-12; “Un paseo caro”, *Buen Humor*, n° 44, 1 de octubre de 1922, pp. 20-21; “Un asunto vulgar”, *Buen Humor*, n° 55, 17 de diciembre de 1922, pp. 20-21; “La fuerza de la elocuencia”, *Buen Humor*, n° 75, 6 de mayo de 1923, pp. 20-21; “Una historia original”, *Buen Humor*, n° 87, 29 de julio de 1923, pp. 22-23; “Largueza”, *Buen Humor*, n° 94, 16 de septiembre de 1923, pp. 21-22; “La mnemotecnica”, *Buen Humor*, n° 100, 28 de octubre de 1923, p. 22; “Un encuentro”, *Buen Humor*, n° 204, 25 de octubre de 1925, pp. 19-20; “Edipo rey”, *Buen Humor*, n° 205, 01 de noviembre de

Alphonse Daudet y Anatole France. Como veremos en su momento, los maestros del cuento ruso no pasaron desapercibidos para Antonio Ortega.

Además de las colecciones populares, en la difusión del relato breve desempeñaron un papel decisivo las revistas ilustradas, como *Blanco y Negro* (1891-1939), *Nuevo Mundo* (1894-1933), *Mundo Gráfico* (1911-1938), *La Esfera* (1914-1931) o *Estampa* (1928-1938). Entre estas publicaciones gráficas ocupan un lugar especial las revistas de humor, que también proliferaron en aquella época: *Flirt* (1922-1925), *La Vida* (1923), *La Gracia* (1923-1924), *¡Oiga!* (1924), *KchT* (1924), *¡Oh, la, la!* (1924), *Muchas Gracias* (1924-1932), *Cosquillas* (1926-1927) y, sobre todo, *Buen Humor* (1921-1931) y *Gutiérrez* (1927-1934).

Estas dos últimas revistas fueron especialmente importantes para la formación literaria de todos sus colaboradores, lo que ellos mismos reconocieron muchos años después. Como ejemplo, podemos citar al escritor José Lopez Rubio: “Todo lo que somos se lo debemos a aquella época y a aquella revista: *Buen Humor*¹⁰⁷”. No menos resuelto en su valoración fue el dramaturgo Enrique Jardiel Poncela, en palabras de su hija Eva: “Mi padre decía que aquella fue su época más feliz. Afirmaba que allí adquirió su personalidad artística¹⁰⁸”. El cuentista Antonio Robles, a su vez, recordaba que los jóvenes autores querían “hacer un nuevo estilo humorístico que no tuviera nada que ver con todo lo precedente¹⁰⁹”, y el dibujante Ricardo García “K-Hito”, colaborador asiduo de *Buen Humor* y director de *Gutiérrez*, concluyó diciendo que “En aquella revista se reunió lo que pudiéramos llamar una nueva generación de humoristas¹¹⁰”.

Así pues, *Buen Humor* y *Gutiérrez* fueron las publicaciones en las que se creó la nueva literatura humorística de los años veinte, en plena ruptura con los procedimientos cómicos de la época anterior. Según María Conde Guerri, la principal renovación del humorismo español consistió en presentar *una visión imaginativa de la existencia en la que la risa se consigue*

1925, pp. 19-21; “Un abogado”, *Buen Humor*, n° 207, 15 de noviembre de 1925, pp. 20-22; “Los ladrones”, *Buen Humor*, n° 211, 13 de diciembre de 1925, pp. 20-22; “El primer día que patiné”, n° 225, *Buen Humor*, 17 de octubre de 1926, pp. 20-21; “El hombre que no creía en los juegos de manos”, *Buen Humor*, n° 270, 30 de enero de 1927, p. 21; “El cazador de elefantes”, *Buen Humor*, n° 309, 30 de octubre de 1927, p. 20; “La pava con castañas”, *Buen Humor*, n° 348, 29 de julio de 1928, p. 20; “Sueños rotos”, *Buen Humor*, n° 451, 20 de julio de 1930, pp. 20-21; “El mejicano”, *Buen Humor*, n° 453, 3 de agosto de 1930, pp. 20-21; “Una mujer”, *Buen Humor*, n° 461, 28 de septiembre de 1930, pp. 20-21, “La historia de una maleta inglesa y la historia de una maleta rusa”, n° 482, 15 de marzo de 1931, p. 16.

¹⁰⁶ “El amor al próximo”, n° 88, *Buen Humor*, 5 de agosto de 1923, pp. 22-23; *Buen Humor*, n° 89, 12 de agosto de 1923, p. 22; *Buen Humor*, n° 90, 19 de agosto de 1923, pp. 21-22.

¹⁰⁷ Entrevista tomada el 24 de julio de 1980. Véase María José Conde Guerri, *El teatro de Enrique Jardiel Poncela (una aproximación a los humoristas de la vanguardia española)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, p. 32.

¹⁰⁸ Entrevista tomada el 6 de diciembre de 1980. Véase María José Conde Guerri, *Ob. cit.*, p. 31.

¹⁰⁹ Entrevista tomada el 26 de julio de 1980. Véase María José Conde Guerri, *Ob. cit.*, p. 31.

¹¹⁰ Entrevista tomada el 10 de enero de 1978. Véase María José Conde Guerri, *Ob. cit.*, p. 31.

*mediante la absoluta desproporción entre la temática propuesta y la perspectiva desafortunada con la que se presenta*¹¹¹.

La crítica de los jóvenes autores iba dirigida contra la novela erótica de principios de siglo, los tópicos más extendidos del humorismo tradicional y los más variados aspectos de la vida cotidiana, especialmente contra algunos detalles de la vida matrimonial, como los suegros, los novios o el matrimonio burgués de mediana edad. En cuanto a las influencias, hay que destacar especialmente el papel de Ramón Gómez de la Serna, que también colaboró de forma muy activa con *Buen Humor*. Así es como lo recordó Enrique Jardiel Poncela:

Sin Ramón muchos de nosotros no seríamos nada. Lo que el público no puede digerir de Ramón se lo damos nosotros bien adobado y pulido y lo acepta sin pestañear. Ramón le dio una voltereta a la literatura española y creó una nueva escuela. Cuando él desaparezca y se haga un detenido estudio de su obra se podrá apreciar su decisiva importancia en nuestras letras¹¹².

Todo lo que acabamos de resumir (el abanico temático, la desproporción entre el tema y la perspectiva, la influencia de Gómez de la Serna) caracterizará los cuentos tempranos de Antonio Ortega.

Antes de pasar al estudio de los cuentos, quisiéramos indicar que su orden es el mismo en el que fueron publicados, salvo unas pocas excepciones que comentaremos en su momento. Puesto que “Una hipótesis de nariz” es un cuento muy parecido a “Silicato” en todos los aspectos –de hecho, es una primera versión de “Silicato”–, hemos decidido comparar estos dos cuentos en un capítulo aparte.

¹¹¹ María José Conde Guerri, *Ob. cit.*, p. 32.

¹¹² Citado por María José Conde Guerri, *Ob. cit.*, p. 33.

4.1.2. “EL TENOR SUBMARINO”

Este cuento es la primera obra literaria de Antonio Ortega que hemos localizado. Se publicó en *Buen Humor* el 1 de junio de 1924, en la sección “Del buen humor ajeno”. Esta sección, como su propio nombre indica, estaba dedicada a la literatura traducida de otras lenguas. Sin embargo, a veces incluía a autores españoles que escribían sobre otros países. De hecho, el cuento de Ortega se subtitula “Cuento ruso”. Lo que llama la atención en este cuento no es la historia propiamente dicha, sino el conocimiento que tenía el autor de la literatura rusa. Como iremos viendo en capítulos sucesivos, este conocimiento lo manifestó en más de una obra.

Si dejamos a un lado la situación inverosímil que se cuenta e intentamos resumir la historia al máximo, vemos que el cuento, en realidad, trata un tema grave: la desgracia de un hombre que ha fracasado como marido y se ha entregado a la bebida. El protagonista, músico de orquesta, lleva una existencia ordinaria con su mujer, que no hace otra cosa que complacerle. Al no poder aguantar esta situación, la mujer se va, y el músico empieza a beber. Un día, después de embriagarse en la taberna, se pone a cantar con la cabeza sumergida en una tinaja llena de agua. Esto le hace tan popular entre los bebedores asiduos de la taberna, que deja de ser músico y se convierte en un “tenor submarino”. Una noche, después de un largo “concierto”, llega a casa rendido de cansancio y muere nada más acostarse.

La morfología del cuento¹¹³ es bastante sencilla. Externamente, se divide en tres partes bien diferenciadas, cada una de las cuales está dedicada a un periodo concreto de la vida del protagonista. En la primera parte, ambientada en su casa, se cuenta su vida familiar; en la segunda parte, situada en la taberna, se describe su hundimiento; en la tercera parte, se cuenta su muerte. De este modo, las tres partes corresponden, respectivamente, a la vida, al hundimiento y a la muerte del personaje. Desde el punto de vista estructural, son el planteamiento, el nudo y el desenlace de la historia.

El relato se cuenta por un narrador omnisciente. La trama argumental está formada por tres cuadros resumen y otros tres cuadros escena, que se alternan de manera uniforme. La acción tiene un desarrollo lineal y dura, aproximadamente, unos diez años. Sin embargo, su linealidad no es continua, sino que se desarrolla con grandes saltos en el tiempo. Después de un resumen de la vida familiar del personaje, el autor salta unos años para contar la escena en la que el personaje se entera de que su mujer le ha abandonado. Luego salta otros cinco años

¹¹³ Bajo el concepto de morfología, siguiendo a Vladímir Propp, entendemos el conjunto de elementos estructurales que configuran la obra, como la estructura externa, la trama argumental, el espacio, la temporalidad, las voces narrativas, etc.

para trasladarse a la taberna, donde, tras un breve resumen de la desgracia del protagonista, se cuenta la escena culminante de la historia, seguida de otro breve cuadro resumen. Finalmente, después de un salto temporal indefinido, se narra la escena de la muerte del personaje.

A pesar de un tema serio y de una estructura elaborada, el cuento adolece de una acumulación desmesurada de falsos tópicos relacionados con Rusia y, en consecuencia, de poca verosimilitud en lo que se refiere al ambiente y a la realidad del país. Sin embargo, también es posible que se trate de una parodia de la imagen de Rusia que tenía el lector español en los años veinte. Sea como fuere, Ortega comparte en este cuento el interés general que se sentía entonces hacia Rusia, en el que es necesario detenerse un poco.

Con la Revolución de Octubre, Rusia se convirtió en el foco de atención de muchos escritores españoles. Durante el periodo de entreguerras se publicó toda una serie de obras ambientadas en Rusia y dedicadas casi siempre a su situación política: las novelas cortas *Un bolchevique* y *La troica*, de Cristóbal de Castro¹¹⁴; “La herencia de Fedor”, un cuento infantil de María Berta Quintero¹¹⁵; *María Yarsilovna*, una extraña novela de Ramón Gómez de la Serna¹¹⁶, ambientada en la época anterior a la Revolución; *Santa Rusia*, una pieza teatral de Jacinto Benavente¹¹⁷, inspirada en su viaje a Rusia a principios de los años veinte; *Tempestad en las cumbres*, novela corta de Enrique González Fiol¹¹⁸, o *El fin trágico del último zar*, novela de un tal Fermín Casas Gancedo¹¹⁹. Salvo el cuento de María Berta Quintero, cuyo único detalle ruso es el nombre del personaje, todas estas obras tienen un valor muy dudoso en cuanto a la verosimilitud y a las cualidades literarias, pero reflejan muy al vivo el interés que se sentía hacia Rusia en aquella época.

En estos mismos años otros escritores, periodistas y políticos viajaron expresamente a la Unión Soviética para escribir unos reportajes de carácter novelesco o ensayístico: *La nueva Rusia* (1926), de Julio Álvarez del Vayo; *La Rusia de ahora* (1930), de Pedro de Répide; *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin* (1931), del poeta peruano César Vallejo¹²⁰; *8 días en Leningrado* (1932), de Luis Amado Blanco, escritor asturiano arraigado en Cuba desde hacía muchos años. Estos reportajes fueron muy celebrados en la prensa¹²¹.

¹¹⁴ *El bolchevique* se publicó en *La Novela Corta*, n° 348, 21 de junio de 1919; *La troica*, en *El Imparcial*, n° 20470, 23 de agosto de 1925, pp. 6-7.

¹¹⁵ *El Imparcial*, n° 20476, 30 de agosto de 1925, pp. 6-7.

¹¹⁶ *Revista de Occidente*, n° 2, 1923.

¹¹⁷ Jacinto Benavente, *Santa Rusia*, Madrid, Imprenta Helénica, 1932.

¹¹⁸ *Nuevo Mundo*, n° 1742, 10 de junio de 1927.

¹¹⁹ *Novelas y Cuentos*, n° 138, 1931.

¹²⁰ César Vallejo escribió en 1932 una continuación, titulada *Rusia ante el segundo plan quinquenal*. Sin embargo, esta obra no vio la luz hasta 1965.

¹²¹ Hay un anuncio muy vistoso de *La nueva Rusia* en *El Sol*, n° 3192, 27 de octubre de 1927, p. 2. Véase también el reportaje sobre la conferencia de Álvarez del Vayo después de su viaje a Rusia, en *El Sol*, n° 3537, 2

En esta misma época, concretamente a partir de 1818, empezaron a publicarse las traducciones españolas, casi siempre hechas directamente del ruso, de los escritores del siglo XIX y de las dos primeras décadas del XX: Aleksandr Pushkin, Mijaíl Lérmontov, Nikolái Gógol, Iván Turguénev, Iván Goncharov, Lev Tolstói¹²², Alekséi Tolstói, Vladímir Korolenko, Dmitry Mamin-Sibiryak, Nikolái Garin-Mijailovski, Antón Chéjov, Maxim Gorki, Aleksandr Kuprín, Leonid Andréyev, Iván Bunin, Iván Shmelev, Fyódor Sologub, Arkadi Avérchenko y muchos otros¹²³.

Hacia 1920, la novela rusa tenía una popularidad avasalladora. “Quizás, en el último medio siglo, las novelas rusas han sido las más populares y extendidas por el mundo”, escribió Pérez de Ayala¹²⁴. “Lo ruso es lo que más se lleva”, afirmó en *España* el introductor anónimo de una selección de fragmentos cortos de las novelas rusas que se publicaron en el periódico¹²⁵. “Las novelas rusas llévanse la palma en el favor del público”, constató Cipriano Rivas Cherif¹²⁶. Y Rafael Alberti, años más tarde, recordó que “Gogol, Goncharov, Korolenko, Dostoievski, Chejov, Andreiev... nos turbaron los días y las noches¹²⁷”.

El escritor más popular era Leonid Andréyev, cuya obra, traducida directamente al castellano en su totalidad, llegó a tener hasta diecinueve ediciones en volumen entre 1917 y 1923¹²⁸. Un testimonio muy elocuente de su popularidad son las siguientes palabras:

Tenía el alma como una hoguera. En el fondo de su cerebro o de su corazón, ardía constantemente aquella liebre trágica y grotesca que le encendía los ojos. No se reunía con nadie. Sólo paseaba a lo largo de la carretera blanca y retorcida, con un ademán crispado o una

de diciembre de 1928, p. 4. El ensayo de César Vallejo se publicó en *El Imparcial*, n° 22175, 26 de julio de 1931, p. 6. El libro de Pedro de Répide se publica parcialmente en *La Libertad*, n° 3312, 30 de octubre de 1930, p. 1, y se anuncia como un acontecimiento literario en este mismo periódico en el n° 3360, 26 de diciembre de 1930, p. 8.

¹²² Además de las obras de Tolstói, se publicaron también las memorias de su hijo Lev, *Recuerdos de mi padre*. Véanse los anuncios en *La Correspondencia de España*, n° 23529, 21 de febrero de 1923, p. 1, y n° 23542, 8 de marzo de 1923, p. 6.

¹²³ Sobre la influencia de la novela rusa en la narrativa española anterior a la Guerra Civil, véanse los siguientes trabajos: Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 149-160 y 299-310; Pablo Gil Casado, *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 132-134.

¹²⁴ Ramón Pérez de Ayala, “Acerca de una novela de Turguenef”, *El Sol*, n° 495, 13 de abril de 1919, p. 11.

¹²⁵ Palabras recogidas por Luis Fernández Cifuentes, *Ob. cit.*, p. 154.

¹²⁶ *La Pluma*, octubre de 1920, p. 238.

¹²⁷ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Fabril Editora, Buenos Aires, 1959, p. 164.

¹²⁸ Véase Luis Fernández Cifuentes, *Ob. cit.*, p. 154, n. 47. Las piezas teatrales de Andréyev se representaron también en España: véanse, por ejemplo, la reseña de Carlos Fernández Cuenca, en *La Época*, n° 28191, 7 de mayo de 1929, p. 4; “Recuerdos de Rusia: El teatro simbólico de Leonide Andreieff”, de Rafael Mitjana, en *La Lectura*, n° 221, mayo de 1919, pp. 1-35; “Los siete ahorcados”, de J. García Mercadal, en *La Correspondencia de España*, n° 22412, 25 de junio de 1919, p. 1. También es interesante la reseña de un libro de Andréyev en *La Ilustración Financiera*, n° 762, 20 de mayo de 1925, p. 10; la reseña anónima de *El hombre que encontró la verdad* en *La Ilustración financiera*, n° 762, 20 de mayo de 1925, p. 10, en *La Voz*, n° 1432, 23 de mayo de 1925, p. 4, y en *La Voz*, n° 1496, 6 de agosto de 1925, p. 5. Eduardo Puche, “Notas sobre Andreiev: el miedo”, *El Heraldo de Madrid*, n° 12678, 18 de septiembre de 1926, p. 4.

laxitud torva, desesperanzada y angustiosa. Parecía un personaje exótico, un tipo arrancado de una novela de Leónidas Andreiev.

El fragmento citado es el comienzo de “El crimen”, un cuento de Francisco Martínez Corbalán, publicado en 1921¹²⁹. El hecho de que el autor, después de hacer un retrato psicológico bastante completo del protagonista, lo compare, a modo de ilustración y de resumen, con un personaje de Andréyev, quiere decir que el lector español de su tiempo estaba muy familiarizado con el mundo creado por el escritor ruso y con los personajes que lo poblaban.

La obra preferida de Andréyev por el público español era *Sachka Zhegulyov*, su única novela extensa, editada en castellano por Espasa-Calpe¹³⁰. Según recuerda Rafael Alberti, *Hubo una novela, entre todas, que impresionó profundamente a la juventud intelectual española, sobre la que soplaban ráfagas fuertes de anarquismo: Sacha Yegulev, de Andreiev*¹³¹.

Este mismo libro también lo destaca Luis Bello en “La novela rusa en España”. Traspasando las fronteras de España, esta obra fue en aquellos años el libro favorito de Pablo Neruda, que firmó alguno de sus artículos con el seudónimo de Sachka¹³². Muy popular fue también el relato más fuerte de Andréyev: *Los siete ahorcados*, anunciados, ni más ni menos, como un verdadero bestseller¹³³. Su muerte causó un gran impacto en la sociedad española¹³⁴.

No nos cabe ninguna duda de que Antonio Ortega fuese un ávido lector de la literatura rusa. Buena prueba de ello son algunos libros de su biblioteca personal, abiertos y firmados por él, que han llegado hasta nosotros: *La fosa de la lascivia (Iama)*, de Aleksandr Kuprín¹³⁵;

¹²⁹ Francisco Martínez Corbalán, “El crimen”, *Nuevo Mundo*, n° 1412, 4 de febrero de 1921, pp. 4-5.

¹³⁰ A pesar del impacto que causa la lectura de *Sashka Zhegulyov*, lo que más se aprecia en Rusia no es la novela extensa de Andréyev, sino sus cuentos y piezas teatrales.

¹³¹ Rafael Alberti, *Ob. cit.*, p. 164.

¹³² En 1925, Enrique Jardiel Poncela publicó en *Buen Humor* un cuento protagonizado por un personaje ruso que se llamaba Sergio Yegulev. Además del apellido de este personaje, habla por sí sola la comparación de la que se vale el autor para subrayar su origen: “El doctor Sergio Yegulev era –y es, porque aún vive– de origen ruso, como los baños, como los abrigos y como el catálogo de la colección *Universal de Calpe*” (la cursiva es nuestra). En efecto, la editorial Espasa-Calpe era la que más había contribuido entonces a la difusión de la literatura rusa en España. Véase Enrique Jardiel Poncela, “Cosas de mi vida. La extraña conducta del doctor Yegulev”, *Buen Humor*, n° 188, 05 de julio de 1925, pp. 15-16.

¹³³ Un mismo anuncio de este relato, lanzado en el diario *El Tiempo* a modo de folletín, se publicó en *El Sol*, n° 1103, 20 de febrero de 1921, p. 5; *El Imparcial*, n° 19361, 22 de febrero de 1921, p. 4; *La Acción*, n° 1693, 23 de febrero de 1921, p. 3; *La Correspondencia de España*, n° 22959, 23 de febrero de 1921, p. 6; *La Acción*, n° 1694, 24 de febrero de 1921, p. 3; *El Imparcial*, n° 19363, 24 de febrero de 1921, p. 4; *El Imparcial*, n° 19364, 25 de febrero de 1921, p. 4; *El Sol*, n° 1107, 25 de febrero de 1921, p. 9; *El Imparcial*, n° 19365, 26 de febrero de 1921, p. 6.

¹³⁴ Muy elocuente es el número de las publicaciones periódicas que comunicaron la noticia de su fallecimiento: *La Correspondencia de España*, n° 22497, 18 de septiembre de 1919, p. 1; *La Acción*, n° 1295, 19 de septiembre de 1919, p. 1; *El Día*, n° 14183, 19 de septiembre de 1919, p. 3; *La Época*, n° 24760, 19 de septiembre de 1919, p. 2; *El Sol*, n° 633, 19 de septiembre de 1919, p. 7; *El Imparcial*, n° 18995, 20 de septiembre de 1919, p. 4.

¹³⁵ Aleksandr Kuprín, *La fosa de la lascivia (Iama)*, Madrid, Rafael Caro Raggio Editor, marzo de 1929.

Las ciudades y los años, de Konstantín Fedin¹³⁶; *El Volga desemboca en el mar Caspio*, de Borís Pilnyak¹³⁷, o *Juventud podrida*, de Vyacheslav Shishkov¹³⁸. En “El tenor submarino”, si nos fijamos en los nombres de los personajes, se observa la huella de dos grandes escritores de principios de siglo: Maxim Gorky y Leonid Andréyev.

Por lo que respecta a Maxim Gorky, el personaje Egor Ivánovich tiene el mismo nombre y patronímico que un personaje de *La madre*. Sin embargo, esta obra, según nos consta, salió en español un año más tarde¹³⁹. Aun así, no podemos descartar la posibilidad de que Ortega la conociera en otra lengua, o que existiera una versión española más temprana. La huella de *La madre* es bien visible también en “Yemas de coco”, lo que veremos en el capítulo correspondiente.

Lo que sí se aprecia inequívocamente son dos cuentos antológicos de Leonid Andréyev: “Bargamot y Garasca”, su primera obra publicada, muy elogiada por Gorki, y “El gran slam”, que recibió una alta valoración de Tolstói. El tabernero Iván Akindínich y el amigo Garaska se llaman exactamente igual que los dos protagonistas del cuento “Bargamot y Garaska”; el protagonista Fedor Petrovich Maslenicov (pronunciado en realidad como “Máslennikov”) tiene el mismo apellido que personaje principal del cuento “El gran slam”.

Si tenemos en cuenta que Ortega no sabía ruso, que Andréyev tuvo un éxito arrollador en España y que el público español desconocía estos apellidos, nombres y patronímicos, no es posible, ni mucho menos, que se trate de una simple coincidencia. Hay que añadir, además, que algunos de estos nombres están escritos en su forma coloquial, que sólo podría saber un hablante nativo de la lengua rusa. Estas formas coloquiales son el patronímico “Akindínich” (formalmente, “Akindínovich”), o el nombre Garaska (diminutivo familiar de “Guerásim”, con matices despectivos y, además, con una incorrección vulgarizadora). Esto es una prueba irrefutable de que los nombres rusos en el cuento de Ortega son préstamos directos de las obras literarias traducidas al castellano.

¹³⁶ Constantino Fedin, *Las ciudades y los años*, Madrid, Ediciones Biblos, 1927.

¹³⁷ Boris Pilniak, *El Volga desemboca en el mar Caspio*, Madrid, Editorial Hoy, mayo de 1931.

¹³⁸ Wiaceslaw Chichkoff, *Juventud perdida*, Madrid, Editorial Uliss, 1931.

¹³⁹ Maximo Gorki, *La madre: novela de la revolución rusa*, Barcelona, Maucci, 1925.

4.1.3. “EL TRANVÍA, EL FILÓSOFO DESCONOCIDO Y YO”

En palabras de Unamuno, el tema principal de este cuento es el sentimiento trágico de la vida. El narrador viaja en un tranvía madrileño, donde un pasajero le expone su opinión sobre el sentido de la existencia humana. A su juicio, la vida es ridícula y no tiene argumento, puesto que nadie en este mundo puede cumplir con su verdadera predestinación: “–Pues bien; un guardia es un ser verdaderamente útil. Pero, ¿es que ese ser ha nacido tan sólo para eso? ¿Se hace usted cargo del enorme fracaso de esta vida? ¿No es idiota que un hombre haya nacido para ser guardia tan sólo y luego morirse?” (p. 18)

Esto se debe a que el hombre vive tan solo una semana, porque dedica unos pocos minutos diarios a lo que le interesa de verdad. Para poder disfrutar de estos pocos minutos, tiene que gastar el resto del tiempo en toda clase de necesidades y convencionalismos. La vida, por tanto, no vale la pena de ser vivida, sobre todo si uno sabe que hay personas exentas de necesidades materiales o con la voluntad suficiente para poder ignorar los convencionalismos sociales.

El cuento está protagonizado por dos personajes. La acción transcurre en Madrid, tiene un desarrollo lineal, dura muy poco tiempo y se cuenta en primera persona por un narrador protagonista. El argumento consta de un solo cuadro escena, que se divide fácilmente en dos partes, cada una de las cuales está dedicada a un personaje y a una modalidad discursiva. La primera parte, centrada en el propio narrador, es de carácter introspectivo; la segunda, protagonizada por el filósofo, es de tipo narrativo. De acuerdo con esto, en la primera parte predomina la narración en primera persona; en la segunda, el diálogo.

Aparentemente, el principal protagonista es el filósofo desconocido. En realidad, ambos personajes desempeñan un papel meramente funcional: lo que tiene una verdadera relevancia en este cuento son las reflexiones sobre el sentido de la vida. Los personajes sólo sirven de piezas transmisoras: el filósofo expresa la idea y el narrador, además de contarle todo, hace que el encuentro sea posible.

Ambos personajes, el narrador y el filósofo, tienen mucho en común. Ninguno de los dos está contento con su existencia, ni tampoco mantiene una posición firme y estable. El narrador, igual que el autor, es asturiano: por tanto, se encuentra en una ciudad extraña. En el cuento, lo vemos moverse sin rumbo: sube a un tranvía cualquiera y viaja a ninguna parte, sin buscar en ningún momento una explicación lógica de lo que hace. Si subió al tranvía, fue simplemente porque se estaba aburriendo, *como podría haber tomado un bock de cerveza* (p. 18): “Siempre que me aburro, cosa que suele acaecer con dolorosa frecuencia, si hago algo lo

hago porque sí” (p. 18). Su discurso revela que es un hombre culto y un lector asiduo con un buen sentido crítico: a juzgar por sus reflexiones irónicas, conoce bien y es capaz de valorar objetivamente la literatura de su tiempo, por lo menos las obras humorísticas y costumbristas. También es propenso a la meditación:

Nunca sabremos por qué amamos a una persona ni por qué nos aburrimos. Esta ignorancia nuestra sobre tan capitales cuestiones como son el amor y el tedio, se presta a largas disquisiciones filosóficas; profundas disquisiciones que prudentemente omitimos por un pudor muy explicable (p. 18).

Finalmente, es un observador sagaz e irónico, dotado de un fino sentido del humor. Así es como ve al filósofo por primera vez: “Era gordo, pequeñito y rubio. Se hallaba situado al lado de un paraguas, limitando por la derecha con el cristal de la ventana y por la izquierda con el abultado paquete que reposaba a su lado. Iba debajo de un sombrero flexible bastante grasiento” (p. 18).

Al final lo ve *alejarse braceando cómicamente, andando a menudos saltos* (p. 19). Como podemos observar, el narrador se limita a captar los detalles más llamativos, sin hacer un extenso retrato fotográfico al estilo de la novela realista. Sin embargo, los rasgos seleccionados nos permiten imaginar el resto con facilidad.

Los detalles en los que el protagonista se fijará después también serán los rasgos más importantes en todos los retratos de nuestro autor. Estos rasgos son la mirada y la sonrisa: “Me lanzó una dulce mirada y sus labios preludearon una mueca que quiso ser una sonrisa”. El fino y agudo humor con el que se describe la sonrisa da paso a una hipérbole grotesca e irónica:

Debo advertir que no pudo llegar a sonreírse del todo. Poseía una boca tan desmesuradamente larga que, para reír, debía de tener que poner en contracción todos los músculos de su sebosa cara y aun así difícilmente conseguiría que las comisuras de sus labios se elevasen hasta sus carrillos. Por tanto, debió de pensar en el continuado esfuerzo que tendría que realizar para sonreírme, y su delicada atención no pasó de ser un leve intento (p. 18).

Si el narrador viaja sin rumbo por una ciudad extraña, el filósofo parece ser un vagabundo. Tras dirigirle al narrador una mirada y una sonrisa, empieza a desahogar lo que lleva angustiándolo desde hace tiempo. Cuando se desahoga hasta el final, se va. ¿Cuál será la historia de este hombre y qué fue lo que le condujo a esta situación? No lo sabemos; a juzgar por sus desahogos, podemos suponer que en su día había intentado rebelarse contra el ambiente y a la sociedad que le había tocado, pero, al no tener suficiente fuerza de voluntad para llevar su lucha hacia adelante, acabó destruido moralmente y se convirtió en un

vagabundo. Por otro lado, la condición de eterno errante lo libera de los convencionalismos y de las obligaciones sociales a las que, supuestamente, había intentado oponerse.

Así pues, en este cuento Ortega anuncia, aunque indirectamente, un tema que muchos años más tarde abordará en “Covadonga”: la suerte de una persona que, en palabras del filósofo desconocido, “no se levanta a las ocho de la mañana ni se cepilla el traje”.

En cuanto a los vínculos de la literatura de aquella época, hay una clara reminiscencia de *El sentimiento trágico de la vida*, de Unamuno, y una invectiva irónica contra la literatura humorística y costumbrista. En relación con el costumbrismo, hay que mencionar un nutrido grupo de autores madrileños que describieron los ambientes castizos de la capital: Alejandro Larrubiera, José Gutiérrez Solana, Emilio Carrère, Pedro de Répide, Diego San José, Fernando Mora o Emiliano Ramírez Ángel. El tranvía, con sus dos pasajeros, nos remite a la bohemia de la época de entresiglos, descrita en la obra de Alejandro Sawa, Valle-Inclán o Baroja. Por lo que respecta a Baroja, el cuento tiene otro parentesco importante con su obra: el tipo psicológico de ambos personajes y la descripción impresionista. Al igual que los personajes barojianos, el narrador y el filósofo son seres inadaptados que se oponen al ambiente y a la sociedad que les ha tocado, pero no tienen voluntad ni energía suficiente para triunfar. La descripción impresionista, que los hemos comentado más arriba, supone una herencia directa de la Generación del 98, especialmente de Baroja¹⁴⁰. Como iremos viendo a lo largo de todo nuestro trabajo, se trata de uno de los recursos favoritos de Antonio Ortega.

Para terminar nuestro análisis, hay que comentar el estilo del cuento. Además de las descripciones impresionistas, el humor y la hipérbole, es necesario destacar el empleo de un léxico culto (buen ejemplo de ello es el fragmento citado sobre las causas del amor y del aburrimiento), de unos periodos sintácticos muy extensos que, en ocasiones, llegan a ocupar un párrafo entero, y de unas metáforas que, en consonancia con la época vanguardista, son unas verdaderas greguerías¹⁴¹: “El tranvía iba dejando caer, como piedrecillas, los puntos suspensivos de sus timbradas” (p. 19) o “Empezaron a encenderse tantos faroles que no tuvo más remedio que anochecer” (p. 19).

El léxico nunca es rebuscado, ni inusual, ni vulgar. Excepto los fragmentos escritos en un registro culto, todas las palabras que emplea el narrador (en este caso, un narrador protagonista) pertenecen al registro cotidiano y no suponen ninguna novedad para el lector.

¹⁴⁰ Rogelio Reyes Cano, “La técnica descriptiva de *La Busca*” de Baroja”, *De Blanco White a la Generación del 27. Estudios de Literatura Española Contemporánea*, Huelva, Universidad de Huelva, 2000.

¹⁴¹ La influencia de Gómez de la Serna, creador de la greguería, sobre Antonio Ortega fue reconocida por otros estudiosos, como José María Martínez Cachero. Véanse “Cachero anima a la reedición de la obra de Antonio Ortega”, *La Nueva España*, 18 de junio de 2003, p. 6; “Cachero ensalza al “fino, sensible y culto” Antonio Ortega en su centenario”, *La Nueva España*, 3 de diciembre de 2003, p. 12.

La única palabra que llama la atención es *bock*, un germanismo que significaba “caña de cerveza” y que estaba muy en uso en aquella época¹⁴². Esta palabra aparecerá en más de un cuento temprano de Ortega.

¹⁴² Véase, por ejemplo, “Ramonismo. El alma de los boks”, de Ramón Gómez de la Serna, *Buen Humor*, nº 352, 26 de agosto de 1928, p. 9.

4.1.4. “MODESTO LANZARÓN Y LA CAJA DE CERILLAS”

A diferencia del cuento anterior, “Modesto Lanzarón” supone un verdadero cuento de humor, a pesar de tener un desenlace fatal. El protagonista, al cumplir los diecinueve años, se da cuenta de que, en su opinión, no tiene ningún vicio. Entonces, con el visto bueno de su padre, decide empezar a fumar. Pero los cigarrillos baratos que compra contienen de todo, menos de tabaco. Finalmente, una tarde intenta, en vano, encender una caja entera de cerillas. Desesperado de no conseguirlo, en un último intento, enciende varias cerillas de golpe, provoca un incendio y muere asfixiado.

La historia tiene un desarrollo lineal y se cuenta por un narrador omnisciente. De forma similar a “El tenor submarino”, el cuento se divide en tres partes, cada una de las cuales corresponde a una función determinada: exposición – núcleo – conclusión. La primera parte es una secuencia de resumen; la segunda parte comprende el episodio de las cerillas, que, a pesar de su corta duración, es tan extenso como el resumen anterior; la tercera parte es una oración simple, de ocho palabras tan sólo, que deja el cuento cerrado en todos los sentidos: el argumento llega a un final lógico e inequívoco. El final corto y aislado que resume, invierte o cierra inesperadamente todo lo que se vino contando será un recurso bastante extendido en la obra de Ortega: lo veremos en “El aneurisma”, “Resumen de la vida de Apolinar Sánchez”, “Un desafío”, “Una triste historia de carnaval”, “Siete cartas a un hombre”, “Silicato” y “Lauri”.

Todo el cuento está protagonizado por un único personaje: Modesto Lanzarón. En su nombre y apellido hay una contradicción, que, lógicamente, se refleja en su personalidad: el nombre “Modesto” contradice al apellido “Lanzarón”, derivado del verbo “lanzarse”, que, en el sentido figurado, significa “crecer”, “hacerse mayor”. En efecto, el protagonista, al dejar atrás la adolescencia, quiso hacerse mayor, esto es, *lanzarse*, pero se lo impide su *modestia*, tanto material (sólo puede permitirse los cigarrillos más baratos) como espiritual (su idea de la madurez es infantil, más propia de un adolescente que de un coetáneo suyo). De hecho, el sufijo aumentativo del apellido contiene unos matices claramente irónicos.

El empleo de nombres y apellidos cuyo sentido está relacionado con los rasgos físicos, las cualidades morales, la situación económica o cualquier otro aspecto de los personajes supone un recurso muy extendido en la literatura universal. Como ejemplo, podemos mencionar Dickens y, especialmente, a Dostoyevski y a Chéjov, cuyos personajes llevan unos nombres que se interpretan con frecuencia en relación con los más diversos aspectos de su personalidad o de su existencia. En la literatura española, los nombres cargados de sentido se

encuentran, por lo menos, desde el *Libro de Buen Amor* (don Melón y doña Endrina), salen al primer plano en *El Quijote* y se hacen especialmente frecuentes en la novela realista: por poner tan solo unos pocos ejemplos, podemos citar a Pompeyo Guimarán, en *La Regenta*, y a Emma Valcárcel, en *Su único hijo*, de Clarín; a Ramón Villaamil y a Víctor Cadalso, en *Miau*, de Galdós, o su novela *Ángel Guerra*, que lleva por título el nombre de su principal protagonista, en el que se encierra su carácter contradictorio.

Esta relación entre el nombre del protagonista y la contradicción de su personalidad, la veremos después en “Yemas de coco” (en el caso de Amalio Felechosa) y en “La huida” (en el caso de Rodrigo Candamín y Núñez de Pefalta).

La comicidad del cuento estriba, antes que nada, en el absurdo, que se basa en la inversión de los valores acostumbrados. El personaje, después de un *autoanálisis detenido*, no llega a una autocrítica sino a la conclusión de que es un hombre perfecto, y esta conclusión no resulta agradable sino, por el contrario, *dolorosa*. Para realizarse como persona, no aspira a la perfección, sino al vicio, y su padre, en vez de disuadirlo con una lección edificante, le da el visto bueno y hasta le dice por dónde empezar. Sus cualidades positivas (es *un hombre de voluntad*, p. 15) las dirige hacia el vicio, que entiende desde una perspectiva puramente infantil. Este infantilismo suyo, multiplicado por su tenacidad, llega hasta sus últimas consecuencias, en el sentido literal de esta expresión.

Otro procedimiento humorístico es la hipérbole, que Ortega emplea a la hora de describir la ínfima calidad de los cigarrillos baratos de su época:

En un comienzo, hubo de asombrarse de los objetos, más o menos insospechados, que hallaba dentro de estos cigarrillos: clavos, pelos, trocitos de barro, horquillas, troncos de árboles, paja, uñas...

Un compañero suyo le aseguró formalmente que cierta vez él, dentro de uno de estos cigarrillos, había encontrado una gramática francesa; mas esta aseveración de su amigo, fue admitida por Modesto con determinadas reservas (p. 15).

La hipérbole se refuerza con el absurdo: “Lanzarón era feliz, y hubiera seguido siéndolo a no ser por un pequeño detalle, un minúsculo contratiempo que le empujó hasta los bordes de la tragedia: Cierta día, en uno de estos pitillos, halló –aunque en muy pequeña cantidad– tabaco” (p. 15).

En cuanto al estilo, podemos decir, en líneas generales, que es muy elaborado, con un léxico rico y diverso, con periodos sintácticos más cortos que en el cuento anterior, y cargado siempre de un fino sentido del humor. La escena de la segunda parte está contada con una brevedad y precisión cinematográfica: la rigurosidad con la que el autor selecciona y ordena los detalles nos hace ver la escena toda seguida, hasta el más leve movimiento, como si

estuviéramos ante una pantalla de cine. Como ejemplo, citemos solamente el final de esta escena:

Modesto manoteó incongruentemente, cual si quisiera espantar un inoportuno mosquito. Abrió la boca como si fuera a bostezar. Intentó llevar sus manos al cuello... Un grito ronco salió de su garganta...

En uno de los desacompañados movimientos a que se entregaba, la silla en que estaba sentado cayó al suelo (p. 16).

Por último, llama la atención una metáfora que luego aparecerá en “El amigo de Cornelio”: “Modesto, tras los cristales de su habitación, contemplaba el paisaje –sucio, gris–, que aparecía *rayado por la lluvia*” (p. 15). En “El amigo de Cornelio”, esta metáfora es mucho más enriquecida: “El paisaje llevaba marcha atrás y estaba *rayado, como las películas viejas, por los finos juncos grises de la lluvia*¹⁴³” (p. 89).

¹⁴³ En ambas citas, la cursiva es nuestra.

4.1.5. “EL ANEURISMA”

El protagonista, Apolinar Sánchez, después de enterrar a un conocido suyo, entabla conversación con un señor que también asistió al sepelio. Entre bromas y veras, el señor acaba confesando que si va a los entierros es porque él mismo está condenado a morir de un momento a otro, ya que padece aneurisma y otras muchas enfermedades, tantas que ni él mismo las recuerda todas. A lo largo de la conversación, el señor demuestra que tiene un buen bagaje cultural, pues conoce bien la obra de Pirandello y las enfermedades raras. Cuando la conversación se hace especialmente emocionada, el señor le obliga a Apolinar Sánchez a tocarle el cuello, donde, supuestamente, tiene el aneurisma. Al llegar a casa, Apolinar Sánchez descubre que ha desaparecido de su bolsillo el reloj con la cadena y el monedero con doscientas cincuenta pesetas, lo que en aquella época suponía una fortuna considerable.

Como podemos ver, el relato comprende una sola situación, tiene un desarrollo lineal, se cuenta por un narrador omnisciente y está protagonizado por dos personajes. Asimismo, contiene dos cuadros escena, distribuidos en sendos apartados. El primer cuadro es el encuentro en el cementerio, que ocupa la mayor parte del cuento y en el que predomina el diálogo. El segundo cuadro es la escena en casa de Juan, que contrasta bruscamente con el apartado anterior, tanto por su corta extensión, como por el impacto que produce en el lector, cuando éste descubre que todo el dramatismo del primer capítulo no era más que una farsa.

La gracia de la situación está precisamente en este contraste, además de las burlas que gasta el señor: primero dice que fue tras el féretro sin saber por qué, luego se presenta como el padre del difunto, después se identifica como el Señor de Brecqueville, más tarde confiesa que va a los entierros para divertirse, puesto que es un enfermo desahuciado, y, finalmente, dice que no es el Señor de Brecqueville sino José García. Ante la enfermedad mortal que finge padecer, todas estas burlas parecen tener sentido: cuando un hombre sabe que va a morir de un momento a otro, ¿qué importa quién es en realidad, o cómo se llama, o cuál es su origen, o si posee título nobiliario, o si es verdad o mentira lo que dice?

Al final, resulta que todo esto ha sido una farsa para atraer a la víctima y robarla. Aunque el lector no sabe todavía qué es lo que ha pasado, esto ya se anuncia en la última frase de la primera escena:

El señor de Brecqueville (José García), palpaba con verdadero deleite aquel bulto rítmico. Después añadió trascendentalmente:
—Bien es verdad que todos poseemos nuestro aneurisma.

*Y se sonrió gozoso mientras frotaba sus manos*¹⁴⁴ (p. 21).

El efecto cómico se acentúa con las palabras finales del narrador, donde se destruye la relación de causa y efecto:

El monedero por hallarse situado al otro extremo de dicha cadena desapareció igualmente con todo su contenido –doscientas cincuenta pesetas– sin que esto quiera decir, en ningún modo, que el señor de Brecqueville (José García), hubiese tenido un verdadero interés en llevárselo (p. 21).

El principal procedimiento que emplea Ortega en este cuento es el diálogo. También hay comparaciones ingeniosas¹⁴⁵: “El señor de Brecqueville quedó pensativo, *como rebuscando en los cajones de su memoria*” (p. 21); “Se hundieron en su silencio *como una piedra en el mar*” (p. 21). De acuerdo con los principios de la escuela barojiana, el señor se describe con trazos muy breves pero certeros: es *un señor pequeñito y gordo* (p. 20) que *con el sombrero en la mano, el gabán entreabierto, dejaba caer el agua sobre su calva cabeza* (p. 20). Finalmente, en “El aneurisma” vemos por primera vez un rasgo distintivo de la obra de Antonio Ortega: su inclinación por los términos científicos, que usará en más de una obra. En este caso, se trata de los nombres de las enfermedades, uno de los cuales da título al cuento. Parece obvio que el uso de dicha terminología se explica por la formación científica de Antonio Ortega.

¹⁴⁴ La cursiva es nuestra.

¹⁴⁵ La cursiva es nuestra en todas las frases que se citan a continuación.

4.1.6. “UNA HISTORIA EXTRAORDINARIA”

El protagonista, un muchacho que pasa el tiempo libre en la cervecería, se encuentra con un hombre misterioso, de nombre Agapito, que le cuenta su historia. En otros tiempos era feliz, tenía una buena renta, comía tres o cuatro veces al día, pero tenía un vicio: bebía. Una tarde, después de embriagarse excesivamente, descubrió que se había perdido a sí mismo:

De pronto, la duda, la horrible duda pegó un saltito en mi corazón. Sí, ya sabía lo que había perdido: “Agapito..., estás ahí?...” Se hizo el silencio. Nadie me contestó. Esperé un momentito y nuevamente volví a repetir, aunque ya en voz alta: “Agapito, Agapito..., Agapito..., ¿me oyes?...” Idéntico silencio me respondió. Entonces, loco de dolor, tuve que reconocer la atroz verdad: ¡¡Me acababa de perder a mí mismo!! Yo, ya no era yo; era otro cualquiera... El verdadero yo había quedado olvidado en cualquier sitio... (p. 11)

Ante la pérdida de sí mismo, el personaje descubre que, en realidad, nunca conoció a sí mismo, lo que le deja quebrantado:

—¿Qué quién soy yo?... ¡Lo sé, acaso!... ¡Ahí está lo horrible, esa es mi espantosa tragedia!... Si me he perdido, ¿cómo voy a saber quién soy yo?... En el mejor de los casos puedo ser un amigo mío...; pero a lo peor..., ¡a lo peor ni tan siquiera me conozco!... ¡Y sólo al pensar en esta probabilidad me horrorizo de espanto!... (p. 11)

Como podemos ver, Ortega vuelve a tocar un problema trascendental: la pérdida y el encuentro de sí mismo, de su propio “yo”, y, por extensión, el desconocimiento eterno de sí mismo

Los únicos personajes del cuento son el narrador y Agapito; cada uno de ellos cuenta su historia personal. El relato tiene un desarrollo lineal y consta de dos partes. La primera parte es un cuadro resumen, en el que el narrador cuenta, minuto a minuto, una tarde cualquiera en la que se emborracha; la segunda parte es un cuadro escena de su encuentro con Agapito. Esta escena, a su vez, contiene la historia de Agapito, contada por él mismo. Igual que todo el cuento, su relato se divide en dos partes: un cuadro resumen de su vida anterior a la desgracia y un cuadro escena de cómo se perdió a sí mismo. De este modo, estamos ante la técnica de la narración enmarcada, que Ortega empleará más tarde en “La pluma blanca”.

La otra técnica narrativa es el empleo de unos registros determinados que corresponden a dos personajes muy diferentes por su posición social, por su edad (el narrador protagonista es un muchacho joven, mientras que Agapito es un señor de una edad avanzada), y por su vida particular (el narrador vive con sus padres y su hermana, en tanto que Agapito parece ser un hombre solitario). Lo que les une a los dos es el hecho de que ignoren su identidad: Agapito ya se ha perdido y el narrador, por el contrario, aun no se ha encontrado a

sí mismo. Sin embargo, su personalidad ya empieza a destruirse: el narrador pasa la vida ocioso (“A veces, no teniendo qué hacer, entro en una cervecería cualquiera y pido un *bock* de cerveza”, p. 10), siente un complejo de inferioridad totalmente infundado (“poseo la dolorosa certidumbre de que no habría de hacerme mucho caso” p. 10) y disfruta de una melancolía inventada: (“–La vida es desigualmente absurda, me digo. Y me siento deliciosamente triste”, p. 10).

Los retratos, igual que en otros cuentos, sólo contienen los rasgos más expresivos, suficientes para que el lector se imagine el resto. Así es como aparece retratado el personaje principal:

Él, era un señor pequeñito, tripudo y cojo.
Como particularidad curiosa debo de anotar que poseía unos ojillos azules, de bordes rojizos, que le daban un pintoresco aspecto de perdiz (p. 10).

La primera parte del cuento está impregnada de humor. El procedimiento humorístico es la desproporción entre la situación descrita y las palabras con las que se cuenta. Como ejemplo, podemos citar, con algunas supresiones, la escena en la que el narrador llega borracho a casa y empieza a comer la sopa:

Cuando llego a casa mi familia ya está cenando. Mi madre me contempla detenidamente para luego contemplar detenidamente el reloj. No sé qué misteriosa deducción sacaré de esto. Mi hermana juega con la cabeza en un gesto verdaderamente inexplicable. Mi padre come con demasiada atención.

[...]

Siempre que me hallo en estas condiciones, al intentar llevar la cuchara a la boca, suele suceder que su contenido líquido cae íntegro sobre el mantel y la servilleta.

Otras veces, si bien es verdad que la cuchara logra llegar plena hasta mis fauces anhelantes, no es menos verdad la tenacidad que desarrollo pretendiendo introducir a ésta, bien por el labio superior, bien por el carrillo derecho; hasta que, convencido de la imposibilidad de semejante maniobra, desisto (p. 10).

Del fragmento citado se desprende también que el narrador es un hombre culto, puesto que emplea un léxico bastante elevado, que contrasta bruscamente con la situación descrita. Lo único que llama la atención es el empleo incorrecto de la construcción *debo de* en el sentido de obligación: Además del léxico elaborado, su discurso contiene varias greguerías, que lo revelan como a una persona leída y dotada de una rica imaginación: la mujer rubia y alta que va sola por la calle *deja una estela de perfume por la cual corren, desesperadamente detrás de ella, los piropos* (p. 10); los bigotes de Agapito, que emplea una pausa íntegra para beberse un vaso de cerveza, son unos *coladores de espuma* (p. 10). Finalmente, el narrador crea una profunda metáfora surrealista: “Y mi voz es tan desagradable, tan desagradablemente

chillona, que todos levantan sus miradas del plato y *me embadurnan la cara con su asombro*” (p. 10).

A nuestro juicio, esta metáfora es uno de los hallazgos más afortunados de Antonio Ortega.

4.1.7. “RESUMEN DE LA VIDA DE APOLINAR SÁNCHEZ”

Como indica su título, en este cuento se relata la vida de Apolinar Sánchez, tal vez el mismo personaje que antes había protagonizado “El aneurisma”. La historia se cuenta por un narrador omnisciente y tiene un desarrollo lineal. Siendo el *resumen* de una vida, el cuento no contiene ningún cuadro escena: se trata de una serie de cuadros resumen, cada uno de los cuales se refiere a una faceta de su vida (la ciencia, la amistad, el amor, la familia) y dura un tiempo indeterminado. Externamente, el cuento consta de dos partes: en la primera, más extensa, la acción abarca la existencia terrestre, mientras que en la segunda, más corta, se traslada al otro mundo.

Antes que nada, *Apolinar Sánchez era un hombre sencillo* (p. 17). Esta frase abre el cuento, dándonos a entender que este rasgo determinará el resto de sus cualidades: Apolinar Sánchez era un hombre directo (“Daba a las cosas su verdadero nombre”, p. 17); despreocupado (“concedía a los acontecimientos la mínima cantidad de importancia”, p. 17); ordinario en su trabajo (era rentista), en sus aficiones (iba a los partidos de fútbol, tomaba café con su amigo, jugaba al billar, al dominó, al ajedrez y al mus) y en su vida privada; poco propenso a la imaginación, al pensamiento científico y a la labor intelectual. Su mejor amigo, don José, era un hombre absurdo, ridículo e ingenuo; su esposa Elena, una mujer vulgar e hipócrita. Para la gente de este mundo, el mayor logro de Apolinar Sánchez fue llegar a concejal. Sin embargo, para la Oficina de Informaciones Terrestres en el Cielo, lo único importante fue que Apolinar Sánchez había sido un buen padre (“Ocho hijos; dio carrera a cuatro; se le murieron dos”, p. 18) y un hombre muy respetuoso con las tradiciones religiosas (“Faltó en contadas ocasiones a misa, siempre por causas ajenas a su voluntad”, p. 18). Por tanto, el verdadero resumen de su vida no es el relato de su existencia terrenal, sino la frase del informe celestial: “Fuera de los ocho hijos que tuvo en colaboración con su mujer, se le desconoce toda otra obra”. Esto resultó suficiente para que se le admitiera en el Paraíso.

Así pues, el autor, en un cuento aparentemente humorístico, vuelve a tratar un tema serio: qué es lo verdaderamente importante en esta vida. Sin embargo, tanto a las personas como a los habitantes del otro mundo se les describe con una sutil ironía. Como ejemplo, citemos un fragmento, que luego se repetirá ligeramente variado en “Yemas de coco”:

Dos años duraron sus relaciones. Durante este espacio de tiempo Apolinar se dedicó tan sólo a preguntar diariamente a su novia:

—Elena, ¡amor mío!... ¿me quieres?...

La muchacha, con una constancia encantadora y digna de todo encomio, contestó afirmativamente a esas setecientas treinta interrogaciones. Apolinar, entonces, se casó (p. 18).

O este otro, sobre su vida matrimonial: “Doña Elena olvidaba que no se había llevado todo lo bien que fuera de desear con su difunto marido; olvidaba que más de una vez se le había escapado un plato de las manos en inequívoca trayectoria hacia el esposo...” (p. 18)

En relación con la Oficina de Informaciones Terrestres, hay que mencionar el cuento “...Y toda la verdad”, de Meliano Peraile, escrito a principios de los años noventa¹⁴⁶. El protagonista, al verse en el Purgatorio, accede a los informes de los pecados que su esposa y sus amigos habían cometido contra él y que él había ignorado mientras estaba vivo. Puesto que Meliano Peraile había nacido en 1922, es probable que conociera el cuento de Ortega, aunque tampoco podemos afirmarlo con toda seguridad.

¹⁴⁶ Incluido en la antología *Veintisiete de mis cuentos*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2003.

4.1.8. “EL HOMBRE COMPRENSIVO Y AMPLIO”

El protagonista Afrodísio (de nuevo estamos ante un nombre “elocuente”), después de ocho años de casado, se da cuenta de que su esposa Araceli le engaña con un señor *alto y desgarrado, de cara triste y con todo el aire de ser una buenísima persona* (p. 18). A este señor lo cambió por un hombre *de rostro jovial y satisfecho* (p. 18), que *tenía los ojos azules y era gordo* (p. 18), y cuya persona *irradiaba optimismo* (p. 18). Finalmente, el tercer amante fue *un joven pequeñito y rubio* (p. 18), por el que Afrodísio, según el narrador, sintió un gran cariño y una gran lástima y quiso protegerlo de un mal de amores con su esposa. En realidad, lo que quiere es romper la relación con su mujer. Para eso, se vale de una ingeniosa estratagema. Se presenta inesperadamente en casa del joven y, antes que nada, le amenaza:

- Yo, señor mío puedo indignarme. Creo que reconocerá usted que puedo indignarme.
- Sí, señor; balbuceó el joven pequeñito y rubio.
- Perfectamente. Si yo me indignase –explicó Afrodísio–, mi indignación sería terrible. ¿Se hace usted cargo? ¡Terrible! (p. 18)

Después de intimidarle, dice que es un hombre comprensivo y amplio, en lo que insistirá más de una vez. Si olvidamos el objetivo de su visita y nos ceñimos a sus palabras, vemos que, en efecto, lo es:

Pero no me he de indignar; soy un hombre comprensivo y amplio. No necesita usted disculparse; lo sé. La juventud es alocada y bulliciosa, y la vida es corta y triste. Admitido. Claro es que yo podría preguntarle la causa por la cual ha elegido usted, precisamente a mi esposa y no a otra cualquiera, pero... ¡también comprendo esto! En el corazón no manda nadie. [...]

No; si la culpa no es de ella, que es estúpida, ni de usted que es impresionable y sentimental, ni mía. La culpa es de todo esto, de todo esto que nos rodea y nos aplasta y que al mismo tiempo se nos va irremediabilmente... La culpa es de esta vida idiota a la que nos agarramos como lapas. Nos aburrimos, he aquí lo único: nos aburrimos. Y uno, para no aburrirse, estudia, y otro baila y el de más allá conquista mujeres... (pp. 18-19)

Dicho esto, Afrodísio finge sentir lástima por el muchacho, insistiendo constantemente en lo desgraciado que será con su esposa y, de paso, descubriendo ciertos detalles de su personalidad. De este modo, con ojos de Afrodísio, vemos a Araceli, el único protagonista del cuento que no aparece presencialmente:

Es vulgar e idiota; créamelo. [...] Es definitivamente estúpida; se lo juro. Sabe remendar calcetines, sabe poner dos o tres platos de dulce, recita algún que otro versito de Campoamor y... pare usted de contar. Ante todas aquellas cosas que no comprende, exclama: “¡Oh, es admirable!”. A todas aquellas personas que le hablen de algo que no tenga que ver con calcetines, platos de dulce o Campoamor, les cataloga: “Es usted un romántico”. ¿A que le ha llamado a usted romántico?...

- Sí, señor; me ha llamado romántico; dijo el joven pequeñito ligeramente acharado (p. 18).

Después de “presentarle” a su mujer, le persuade a que riña con ella, puesto no quiere que sea desgraciado. Antes de marcharse, le pide que no le cuente nada de su entrevista. Sin embargo, el joven, fingiendo estar profundamente consternado, en seguida comprende su intención y, nada más despedirse de Afrodisio, se pone a escribirle una carta amorosa a su mujer, demostrando su sentimiento hacia ella y diciendo que tiene cosas divertidas que contarle.

Así pues, el cuento tiene un desarrollo lineal y comprende dos cuadros: un cuadro resumen, en el que predomina la narración, y un cuadro escena, cuyo discurso predominante es el diálogo. El narrador es omnisciente. Los principales protagonistas forman un triángulo amoroso; Ortega empleará este recurso en más de una obra, superando siempre el esquema clásico en algún aspecto. En el cuento que estamos viendo, la mujer no aparece nunca de forma presencial: su personalidad se reconstruye a partir de lo que cuenta Afrodisio y de la actitud del joven hacia ella. El protagonismo de un personaje muerto, ausente o alejado físicamente, también será uno de los recursos favoritos de Ortega: lo veremos en “La visita de pésame”, “Siete cartas a un hombre”, “Silicato”, “El amigo de Cornelio”, “Covadonga” o “Lauri”.

Todos estos procedimientos juntos, los veremos después en “Yemas de coco”. En este cuento, basado en un triángulo amoroso, la mujer, Palmira, está muerta, y su personalidad se perfila solamente a través de lo que cuentan el ex marido y el ex amante. A juzgar por lo que cuenta Afrodisio, Araceli podría ser el antecedente literario de Palmira: tanto es así que ambas protagonistas emplean de la misma forma la palabra “romántico”. Según lo que se cuenta al principio, comparten también la misma capacidad pasional.

En las palabras del marido, en cambio, oímos a Juan Sendín, el amante de Palmira. Compárense las siguientes palabras de Afrodisio: “La culpa es de esta vida idiota a la que nos agarramos como lapas. Nos aburrimos, he aquí lo único: nos aburrimos. Y uno, para no aburrirse, estudia, y otro baila y el de más allá conquista mujeres...” (p. 19), con lo que confiesa Juan Sendín, el amante de Palmira: “Aquella fue mi primera aventura. Me aburría en el pueblo y un hombre cuando se aburre es capaz de hacer cualquier cosa absurda. Unos juegan a los bolos o al dominó” (p. 14).

Como conclusión, podemos decir que “El hombre comprensivo y amplio” supone un primer acercamiento a una situación que tendrá un desarrollo mucho más amplio y exhaustivo en “Yemas de coco”. La diferencia está en que este cuento no tiene un fondo trágico: por el contrario, se trata de una historia amena y divertida, con una serie de situaciones cómicas y

con un final inesperado, contada con ironía y ternura, tan propia de los primeros relatos de Antonio Ortega.

4.1.9. “RAMONISMO”

La obra que vamos a comentar a continuación supone un conjunto de veintidós textos muy cortos e independientes, que comparten todos un mismo rasgo: son sentencias ingeniosas que surgen de un choque casual entre el pensamiento y la realidad. Se trata, por tanto, de una serie de greguerías, un procedimiento que estaba en boga en los años veinte y que Ortega empleó en más de una obra¹⁴⁷. A juzgar por el título y por la dedicatoria, nuestro autor reconoce su deuda con Ramón Gómez de la Serna, que colaboró activamente con *Buen Humor*¹⁴⁸. Con frecuencia, sus colaboraciones se titularon o se subtitularon como “Ramonismo”. Sus greguerías fueron imitadas o parodiadas por más de un escritor¹⁴⁹. Sin embargo, Ortega no imita simplemente al creador de la greguería, sino que cultiva este género en serio.

Los temas de las greguerías orteguianas son muy variados: los detalles minúsculos de la vida cotidiana (“La pastilla desinfectante”, “Comentario a la mosca en el cristal”); los animales (“El oso blanco”, “El tigre”, “El pelícano”, “El perro tonquinés”); las emociones (“Sonrisas”, “Ternura”); unas observaciones curiosas (“La tangente”); la muerte (“Un hombre decidido”) y, sobre todo, la actitud humana (“Diálogo absurdo”, “Delicadeza póstuma”,

¹⁴⁷ Véase Ricardo Senabre, “Sobre la técnica de la greguería”, *Papeles de Son Armadans*, XLV, nº 124, mayo de 1967, pp. 120-145; Ricardo Senabre, “Técnica de la greguería”, *Historia y crítica de la literatura española*, ed. al cuidado de Francisco Rico, V. VII, *Época contemporánea: 1914-1939*, dirigido por Víctor García de la Concha, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 221-226.

¹⁴⁸ De las abundantísimas colaboraciones de Gómez de la Serna en *Buen Humor* (se publicó en casi todos los números) destacamos aquellos textos que contienen greguerías, observaciones o microrrelatos ingeniosos que cultiva Ortega: “Guisantes humorísticos”, nº 97, 7 de octubre de 1923, pp. 3-4; “Ramonismo. Más sonrisas del circo”, nº 115, 10 de febrero de 1924, pp. 8-9; “Ramonismo”, nº 132, 8 de junio de 1924, p. 8; “Ramonismo. Cosas de las playas”, nº 142, 17 de agosto de 1924, p. 11; “Caprichos humorísticos”, nº 149, 5 de octubre de 1924, p. 8; “Ramonismo. Los guiños de las horas”, nº 150, 12 de octubre de 1924, p. 8; “Caprichos humorísticos”, nº 156, 23 de noviembre de 1924, p. 5; “Caprichos humorísticos”, nº 165, 25 de enero de 1925, p. 3; “Caprichos humorísticos”, nº 170, 1 de marzo de 1925, p. 8; “Caprichos humorísticos”, nº 172, 15 de marzo de 1925, p. 3; “Caprichos humorísticos”, nº 179, 3 de mayo de 1925, p. 3; “Trampantojos”, nº 197, 6 de septiembre de 1925, p. 3; “Patrañas”, nº 199, 20 de septiembre de 1925, p. 4; “Trampantojos”, nº 210, 6 de diciembre de 1925, p. 8; “Ramonismo”, nº 224, 14 de marzo de 1926, p. 8; “Caprichos”, nº 252, 26 de septiembre de 1926, p. 16; “Trampantojos”, nº 255, 17 de octubre de 1926, p. 16; “Trampantojos”, nº 268, 16 de enero de 1927, p. 14; “Trampantojos”, nº 270, 30 de enero de 1927, p. 14; “Ramonismo. Diccionario gráfico”, nº 283, 1 de mayo de 1927, p. 9; “Observaciones”, nº 284, 8 de mayo de 1927, p. 3; “Patrañas”, nº 288, 5 de junio de 1927, pp. 12-13; “Ramonismo. Más del circo”, nº 292, 3 de julio de 1927, p. 9; “Ramonismo. Gregues circenses”, nº 295, 24 de julio de 1927, p. 16; “Trampantojos”, nº 302, 11 de septiembre de 1927, p. 14; “Trampantojos”, nº 304, 25 de septiembre de 1927, p. 14; “Trampantojos”, nº 316, 18 de diciembre de 1927, pp. 12-13; “Trampantojos”, nº 320, 15 de enero de 1928, pp. 12-13; “Trampantojos”, nº 345, 8 de julio de 1928, p. 3; “Pescerías”, nº 346, 15 de julio de 1928, p. 16; “Trampantojos”, nº 348, 29 de julio de 1928, p. 16; “Pescerías. Ramonismo”, nº 349, 2 de agosto de 1928, p. 8; “Trampantojos”, nº 407, 15 de septiembre de 1929, p. 19; “Trampantojos”, nº 411, 13 de octubre de 1929, p. 16; “Ramonismo del circo”, nº 417, 24 de noviembre de 1929, pp. 10-11; “Ramonismo. Descenso al Rastro”, nº 420, 15 de diciembre de 1929, p. 14.

¹⁴⁹ Véanse, por ejemplo, “Las palpitaciones de la calle (greguerías falsas, para hacer la competencia a Gómez de la Serna”, de Néstor O. Lope, *Buen Humor*, nº 128, 11 de mayo de 1924, p. 9, o los textos “Greguerías mías”, “Más greguerías mías”, “Últimas greguerías mías” y “Póstumas greguerías mías”, de Ernesto Polo, *Buen Humor*, nnº 463, 464, 466 y 472, pp. 3-4, 6-7, 7-8 y 3-5, respectivamente.

“Consejo”, “Convencimiento”, “Psicología”, “Confidencialmente”, “Observación hecha ante el amigo con quien hablamos todos los días”)... Hay que destacar que Antonio Ortega, fiel a sí mismo, ha dedicado cinco textos seguidos a la sonrisa, que, junto con la mirada, el rasgo más importante de sus retratos.

En cuanto a la forma, entre las greguerías de Ortega hay frases sin verbo (“*El pelícano*. –La melancolía sonrosada”, p. 13), sentencias (“*Convencimiento*. –Esos hombres que enamoran a las mujeres que amamos, son siempre inferiores a nosotros”, p. 13), observaciones (“Los miopes cuelgan de todos los objetos –una mujer, un biombo– los lazos color de rosa de sus sonrisas”, p. 12), reflexiones:

A veces, recordando algo triste, nos sonreímos. ¿Por qué?... Tal vez porqué el comentario que entonces hicimos a aquello –una pasión, un capricho– fue una sonrisa; pero entonces, equivocadamente, lloramos, y aquella sonrisa se nos quedó dentro, clavada... Y hoy –día azul, calma– voló de nuestros labios, como una hoja seca. ¡Pobre sonrisa apolillada que dormías en mí! ¿Para qué habré abierto el cajón de los recuerdos? (p. 12)

y hasta microrrelatos: “*El hombre decidido*. –Esperó pacientemente bajo la nevada y, cuando lo creyó oportuno, de un tirón se desprendió de su sombra; su sombra que aquí quedó para siempre fría y rígida, como un bacalao de Escocia demasiado grande” (p. 12).

El efecto sorpresivo se consigue mediante varios procedimientos. El más sencillo de todos es la asociación de dos imágenes. Unas veces, esta asociación es puramente visual (“*La tangente*. –Un poquitito más y la circunferencia recibe una herida de consideración”, p. 13). Otras veces, en cambio, se profundiza considerablemente: “*Comentario a la mosca en el cristal*. –Aquella mosca sobre el cristal de la ventana, corrigiendo su camino constantemente, trazaba la gráfica de mi tedio” (p. 13), hasta alcanzar un nivel surrealista: “*El pelícano*. –La melancolía sonrosada” (p. 13).

La asociación de las imágenes puede enriquecerse con otros procedimientos, como la paranomasia (“*El perro tonqinés*. –Una toquilla que ladra”, p. 13) o la sinestesia: “Las sonrisas de las rubias son también rubias” (p. 13).

Otros mecanismos son la inversión de una relación lógica (“*Ternura*. –Me sonrío para que aquel rayo de sol no encuentre obstáculos y pueda penetrar fácilmente en mí”, pp. 12-13), la asociación libre de conceptos contrapuestos (“*Observación hecha ante el amigo con quien hablamos todos los días*. –Me escucha con tanta atención, mirándome tan fijamente, que comprendo que no me hace caso”, p. 13) o el absurdo:

Diálogo absurdo.

–¡Qué te pasa! ¿Estás triste?...

–Sí; ayer se me murió el reloj (p. 12).

Finalmente, hay varios textos que no son realmente unas greguerías sino, más bien, observaciones certeras: “Delicadeza póstuma”, “Consejo”, “Convencimiento”, “Psicología”, “Confidencialmente”, “Observación hecha ante el amigo con quien hablamos todos los días”. Como ejemplo, podemos citar el siguiente texto: “*Confidencialmente*. –Lo que más nos molesta de los *otros*, lo que nunca les podremos perdonar, es que tengan razón” (p. 13).

4.1.10. “DOS ANÉCDOTAS DE JOSÉ CENERO”

Este cuento consta de una breve introducción, de tipo resumen, y de dos anécdotas independientes, cada una de las cuales contiene una escena en la que se pone al descubierto una faceta de la personalidad del protagonista. En otras palabras, se trata de dos situaciones en las que el personaje se somete a una prueba moral que revelará los principales rasgos que definen su personalidad. Para el autor, estas dos situaciones son suficientes; todo lo demás lo deja a merced de nuestra imaginación.

La historia se cuenta por un narrador testigo que había conocido a José Cenero y decidió contar estas anécdotas para que su amigo, *que yace olvidado de todos*¹⁵⁰, *perdure un poco en la memoria de los hombres*. El narrador testigo está presente en la introducción: se refiere a sí mismo en primera persona y se dirige a los lectores. En las anécdotas, en cambio, el narrador testigo desaparece casi del todo; el único indicio de su presencia es la marca de oralidad en el comienzo del segundo episodio: “Pues en otra ocasión sucedió que...” Puesto que la introducción y las dos anécdotas están separadas por unos espacios en blanco, el narrador testigo cede el paso al narrador omnisciente.

Lo primero que se nos dice es que José Cenero existió, que era un hombre de tantos y que al morirse dejó una mujer, siete hijos y dos anécdotas. Estas palabras nos recuerdan a Apolinar Sánchez, un hombre que, igual que José Cenero, vivió una vida ordinaria y al morirse dejó una mujer y seis hijos (en total, eran ocho). Para la Oficina de Información Terrestre, fue lo único que tuvo sentido. El narrador testigo, en cambio, tiene en consideración una cosa más: las dos anécdotas. Ya hemos dicho que el narrador se limita a ofrecer estas dos historias porque le parecen lo bastante elocuentes para que el lector se imagine el resto. Sin embargo, podrían ser también sus únicas situaciones de prueba, o los únicos episodios interesantes de su vida, o, por el contrario, unas situaciones tan corrientes para él que el narrador creyó razonable no repetirse.

La primera anécdota es la más extensa. José Cenero se encuentra con un niño llorando, que dice que le han pegado. Indignado, José Cenero va a plantarle la cara al agresor, pero resulta que éste es más fuerte. Para demostrar que el defensor no le da miedo, el energúmeno vuelve a pegar al niño con más furia, sin que José Cenero pueda hacer nada. Al final, el protagonista le aconseja al niño que se vaya para no complicar aún más las cosas.

¹⁵⁰ Todos los ejemplos se citan de la página 16 del correspondiente número de *Buen Humor* (véase el capítulo “Presupuestos metodológicos”).

En la segunda anécdota, mucho más corta, un compañero de sidrería le asesta a José Cenero una puñalada que le recorre toda la espalda, midiendo ochenta centímetros de largo. Cuando se arrepiente y viene a disculparse, José Cenero, aún convaleciente, le deja pasar, diciendo que vino a completar el metro.

De estas dos anécdotas se deducen varios rasgos de la personalidad de José Cenero. En la primera, vemos a un hombre atento, compasivo, resuelto e intolerante con la injusticia. Parece una parodia de don Quijote, igual de ansioso por deshacer agravios, enderezar tuertos, enmendar sinrazones y corregir abusos. Sin embargo, cuando llega la hora de enfrentarse al adversario, su resolución cede ante el miedo. El autor lo cuenta con una aguda ironía: “José Cenero al contemplar al camarero sintió que su indignación se disolvía, poco a poco, en una extraña sensación muy cercana al miedo. José Cenero hubiese deseado que el camarero que pegó al chiquillo hubiera sido el del junto a la ventana. ¡Pero éste...!”

La defensa de José Cenero tiene el mismo resultado que la aventura de Andrés en *El Quijote*: el chico acaba recibiendo una paliza aun más fuerte.

En la segunda anécdota, el protagonista se revela como un hombre capaz de perdonar, pero también dotado de un fino sentido del humor.

Entre los rasgos estilísticos, hay que destacar varias metáforas y comparaciones afortunadas e insólitas: “*Devanó pacientemente esa larga madeja de cosas pequeñas que es la vida*”; “En cierta ocasión sucedió que, yendo José Genero por una calle cualquiera, sin rumbo fijo, *loca la brújula de su aburrimiento*, se encontró con un chiquillo llorando”; “Era pequeño y delgado *como una cerilla de diez céntimos*¹⁵¹”.

Sin embargo, lo que más nos llama la atención no son las figuras retóricas, sino los asturianismos en los diálogos: el pronombre átono enclítico (*Pegóme* por “Me pegó; *Valte* por “Te vale”); el pronombre átono *i* en vez de *le* (“*Noi* importa” por “No le importa”); las formas *esti* y *esi* en vez de *este* y *ese*, respectivamente; los sustantivos y pronombres en masculino singular terminados en *-u* (*hermanu*, *burru*, *déjalu*); la síncopa (*pegate* por “pegarte”, *comete* por “comerte”).

En plan estilístico, la importancia de este cuento estriba precisamente en que se trata de la primera obra en la que Antonio Ortega hace uso del asturiano. En los cuentos posteriores, los asturianismos no se resaltarán de ninguna forma (aquí están todos puestos en cursiva), y su empleo será mucho más moderado, lo que no restará verosimilitud a los diálogos.

¹⁵¹ La cursiva es nuestra en todas estas citas.

4.1.11. “UN DESAFÍO”

El protagonista de este cuento va todos los días a la misma hora al mismo café a tomarse unas ginebras. A su lado se encuentra siempre a un señor que hace exactamente lo mismo, hasta el punto de que ambos se beben el mismo número de copas. Una tarde, sin ponerse de acuerdo y sin dirigirse la palabra, empiezan a emularse el uno al otro. Al final del desafío, el protagonista declara que los dos únicos verdaderamente grandes que quedan son él y su contrincante. Unos días después, el protagonista vuelve al café, y se encuentra allí a su rival, como si no hubiera pasado nada.

La historia se cuenta por el personaje principal, esto es, por un narrador protagonista. Tiene un desarrollo lineal, y consta de tres partes: un cuadro resumen de todas las tardes que el personaje iba al café y dos cuadros escena. La primera escena es el episodio del desafío, que abarca una sola tarde y supone la parte más extensa, la más detallada y la más enjundiosa de todo el relato. La segunda escena, por el contrario, es un apartado muy corto que cierra el cuento y que, igual que en algunos relatos que ya hemos visto, sirve de contrapeso para todo lo que se vino contando hasta ahora. Verdaderamente, después de la terrible borrachera y del escándalo con otros clientes, lo más sensato hubiera sido no volver a poner los pies en aquel café. Sin embargo, el protagonista vuelve allí, encuentra a su rival y la historia parece no tener fin. En este sentido, “Un desafío” parece un antecedente, muy vago, de “Marcelo ve vacas”: ambos cuentos relatan un día cualquiera de la vida del protagonista, que se repite continuamente, y cuyo principal episodio es la escena en un establecimiento de bebidas.

En cuanto a los procedimientos artísticos, hay que destacar la perspectiva del narrador, que cambia bruscamente cuando éste se pone borracho y que refleja la mirada de una persona ebria. El texto contiene también alguna que otra metáfora destacada: “Nuevamente volvíamos a lanzarnos *las serpentinas de nuestras miradas*” (p. 15); “El procuraba *envolver sus miradas en sus sonrisas, como bombones*, y yo hacía lo mismo” (p. 15).

4.1.12. “DE CÓMO CONOCÍ A DON JOSÉ GARCÍA”

El narrador conoce en un café a don José García, dueño de una tienda de sombreros, que le considera como un posible discípulo suyo y le intenta convencer, de forma que no admite discusiones, de que *la vida es perfectamente estúpida* (p. 14) y de que *la mujer es perfectamente idiota* (p. 14). Ambas aseveraciones las considera como verdades indiscutibles y absolutas, pero las intenta demostrar contando su historia personal de forma subjetiva. La historia es muy sencilla: José García pisa una piel de naranja en las escaleras, se cae, pierde un colmillo, y, por esta razón, es rechazado por la muchacha de la que estaba enamorado. Sin embargo, el relato de José García no se basa en la relación de causa y efecto, sino que supone una serie de falacias argumentales: en realidad, si tropezó en la escalera, no es porque fuera precisamente la chiquilla del tercero la que había tirado la piel de naranja; si este día comió más tarde que de costumbre, tampoco tiene que ser necesariamente porque la cocinera haya tardado con la comida a causa de un mal de amores; finalmente, si la muchacha no le quiso porque le faltara un colmillo, no es porque fuera tan tonta como a él le parece. Así pues, todo el discurso de don José García es una serie de falsas argumentaciones que le llevan a afirmar lo que afirma.

El cuento está formado por dos cuadros escena, en las que predomina el diálogo. Aunque el segundo cuadro es más bien narrativo que dialogado, prácticamente toda la narración está puesta en boca de don José García, cuyo discurso es un monólogo casi ininterrumpido. De este modo, estamos de nuevo ante una narración enmarcada: el relato, contado en primera persona, contiene el monólogo de don José García, que también se pronuncia en primera persona y supone una historia personal. El verdadero protagonista, por tanto, es don José García, y el foco del cuento, la parte que más atención le llama al autor, es el relato de este personaje. El narrador protagonista desempeña un papel meramente funcional: lo que hace es protagonizar una escena en la que José García pueda contar su historia. Su participación activa en esta escena es mínima: observa a José García, entabla conversación con él y le sigue la corriente, sin contrariarle en ningún momento. Después, cuenta la historia, reproduciendo el monólogo de José García.

Los rasgos estilísticos que nos han llamado la atención son, en primer lugar, el empleo de distintos registros a la hora de construir el diálogo, y, en segundo lugar, el empleo de términos médicos, como *silla turca*, *esfenoides* o *hipófisis* (p. 15). También cabe destacar algún epíteto, como “sumergirse en un *filosófico* silencio¹⁵²” (p. 14).

¹⁵² La cursiva es nuestra.

4.1.13. “EL TÍMIDO SE ENAMORA” Y “EL ASCENSOR”

Estos dos textos están escritos en forma de piezas teatrales, un género que Ortega no volvió a tratar. Por esta razón, decidimos analizarlos en el mismo apartado, alterando el orden cronológico de las obras.

El argumento de “El tímido se enamora” es muy sencillo: Juan ama a Elena toda su vida, desde muy joven, pero no se atreve a confesarle su amor, ni siquiera cuando Elena ya lo ha comprendido todo. Sin embargo, no sabemos si lo confesó después o no; el final admite las dos interpretaciones.

La obra se abre y se cierra con dos acotaciones extensas, entre las cuales hay cuatro escenas muy cortas, protagonizadas por dos personajes: Juan y Elena. En la primera escena Juan tiene dieciocho años y Elena, dieciséis. Después de cada escena, pasan diez años. En la acotación final, Juan y Elena deberían tener, respectivamente, cincuenta y ocho y cincuenta y nueve años, pero ya están muertos. De este modo, vemos cómo evolucionan los personajes y cómo va transcurriendo su vida, sin que se produzca (al menos en el texto) el cambio radical que el lector está esperando.

En las tres primeras escenas, Elena es muy parca en palabras, pero lo poco que dice es suficiente para comprender que es una persona sencilla, práctica, directa y razonable. Todas estas cualidades quedan muy bien resumidas en las acotaciones: antes de que comience la acción, el autor observa que “no está enamorada de Juan, pero comprende que le sientan bastante bien los trajes claros” (p. 9), y al cabo de los diez primeros años, en la segunda escena, dice que “Elena se caso con un amigo de Juan, tal vez al comprender que era este el mejor empleo que podía dar a su juventud” (p. 9).

En la acotación que precede a la cuarta escena, el autor ha puesto un detalle muy certero: “Atardece, es preciso que atardezca; es la hora de las confesiones tardías y de los propósitos de enmienda” (p. 10). Sin embargo, el personaje que hace la confesión tardía con un propósito de enmienda no es Juan sino Elena, que pronuncia la réplica más importante de la pieza:

–Quiero decir, Juan, que ¿para qué callar más? Todo esto..., toda nuestra vida, ha sido de una estupidez deliciosa. Desde niños nos amamos... Todo lo sé, Juan, no te avergüences, ¿acaso yo no te quiero también?... Pudimos ser felices... Pepito pudo muy bien llamarse Juanito. Tú, por una timidez inexplicable, nada me dijiste. Yo, por un pudor ridículo, nada te dije. Él se ha muerto. Tú y yo nos amamos. ¿Pretendes seguir siendo desgraciado?... (p. 10)

Juan, en cambio, se muestra siempre como un hombre propenso a la reflexión, a la duda y, lo que es más importante, a una elocuencia llena de vulgaridades y cursilerías tópicas

“El lujo, amiga mía, es una necesidad de lo innecesario”, p. 9; “La vida es dolorosa”, p. 9; “Mi corazón es una estepa sedienta que aguarda ansiosa la nube blanca de un amor”, p. 10). Detrás de estas vanilocuencias se esconde la timidez, la indecisión y la falsa cortesía, que no sólo le impiden confesar su amor, sino que también le complican la vida cotidiana, lo que el autor ilustra con una observación convincente: “Es capaz de llevar, durante toda su vida, unos zapatos que le aprieten, solo por no atreverse a decir al dependiente –tan amable, tan fino... ¡sacó tantas cajas!– que no le sirven” (p. 9). Cuando Elena, después de perder a su marido, le dice a secas que lo comprende todo y que está dispuesta a casarse con él (lo que él mismo quiso y no pudo decirle durante toda su vida), Juan no tiene valor suficiente para aceptarlo.

La escena termina con una acotación abierta: “Tres días después volvió de nuevo a casa de Elena, decidido, plenamente decidido, a confiarle el puro amor que ardía en su pecho...” A estas palabras les sigue otra acotación: “(Han pasado otros diez años. Juan, si viviese, tendría cincuenta y ocho; Elena, si no se hubiera muerto, tendría cincuenta y seis, pero...)” (p. 11). No sabemos, pues, cómo acabó la historia: Juan pudo seguir visitando a Elena con el mismo resultado o, por el contrario, pudo casarse con ella. Su indecisión permite suponer las dos opciones por igual: Juan no se casó con Elena porque no se atrevió a decirle lo mucho que la quería, o, por el contrario, se casó con Elena porque ella acabó diciendo lo que él no se había atrevido a decir, quitándole el peso que tanto le agobiaba.

Para terminar nuestro análisis, queríamos comentar brevemente una frase de la acotación que abre la cuarta escena: “No hace mucho tiempo que el marido de Elena *cogió frío y se murió; ¡como si el coger frío fuese razón suficiente para morirse!*” (p.10) Años más tarde, nuestro autor la repetirá en “Siete cartas a un hombre”: “¡Fue tan estúpido! *Cogió frío y se murió. ¡Como si el coger frío fuese razón suficiente para morirse!*”¹⁵³” (p. 61). La única diferencia, además de la puntuación, es la voz narrativa: si en la pieza teatral estas palabras son de un autor omnisciente, en “Siete cartas” pertenecen a la protagonista y están expresadas en estilo indirecto libre. De este modo, en “Siete cartas a un hombre” la frase (o las frases, puesto que están separadas con un punto) ganan mucho en profundidad.

“El ascensor”, igual que “El tímido se enamora”, está basado en la hipérbole. Sin embargo, entre estas dos piezas hay una diferencia fundamental. En “El tímido se enamora”, tras la hipérbole se esconde una situación seria que puede darse en la vida real. “El ascensor”, en cambio, es una obra satírica en la que la hipérbole permite crear una situación totalmente inverosímil. El objeto de la sátira es el mal funcionamiento de los ascensores, que en los años

¹⁵³ La cursiva es nuestra en ambas citas.

veinte empezaron a instalarse en España. Unos años antes, en 1922, Ramón Gómez de la Serna había publicado en *Buen Humor* un texto sobre este mismo tema¹⁵⁴.

Los principales protagonistas, el elegante caballero Arturo y la bellísima señorita Elena, tardan tres días en subir al tercer piso en ascensor. Durante este tiempo, sufren hambre y sed, hasta el punto de soñar con comerse al botones y de encender una hoguera para cocer las suelas y los tacones de los zapatos. Dentro del edificio, nadie hace caso a sus llamadas de socorro. Al final, ambos mueren poco antes de que el ascensor llegue al tercer piso.

El efecto humorístico se consigue mediante la hiperbolización (un ascensor en mal estado que tarda tres días en superar tres pisos) y también mediante un giro inesperado del argumento: el encuentro de dos personajes tópicos (un elegante caballero y una bellísima señorita) en una situación tópica (lo lógico sería que se conocieran en el ascensor para casarse o sufrir un mal de amores) acaba de una forma insólita.

En cuanto a su estructura, la pieza está formada por nueve cuadros muy cortos, cada uno de los cuales supone una unidad de significado. Prácticamente toda la pieza está ambientada en la cabina del ascensor. En las detalladas acotaciones de cada cuadro se dice el tiempo transcurrido desde el cuadro anterior.

¹⁵⁴ Ramón Gómez De la Serna, “Los ascensores”, *Buen Humor*, nº 32, 9 de julio de 1922, pp. 19-20.

4.1.14. “EL OBLIGATORIO CUENTO DEL FANTASMA”

Este cuento contiene un único cuadro escena, seguido de una breve conclusión. La escena se cuenta en primera persona por un narrador protagonista, que es el trasunto del propio Ortega. Está protagonizada por dos personajes: el narrador y el fantasma de un tal Avelino Gutiérrez, marido de una mujer inculta, padre de ocho hijos malcriados y víctima de la medicina. El fantasma se presenta en casa del narrador para reprocharle que no haya escrito nada sobre los espectros y le concede una especie de entrevista, en la que habla de su mujer, de sus hijos, de sus preferencias amorosas, de su participación en las sesiones del espiritismo... Finalmente, el narrador escribe una breve conclusión en la que le ruega al espectro que no vuelva a visitarle, puesto que es muy nervioso y los fantasmas le molestan mucho.

Lo que nos llama la atención en este cuento es su parentesco con “La pluma blanca”. Ambos relatos tienen un argumento similar: un ser sobrenatural se presenta ante una persona que vive de su pluma y le pide que escriba un texto sobre su visita. La diferencia está en la envergadura y en la profundidad del problema planteado: en “La pluma blanca”, el ángel quiere enviar un mensaje a la humanidad para advertirla de la situación sin salida a la que ha llegado; el fantasma, en cambio, sólo quiere resolver un agravio personal.

Otro rasgo que tienen ambos cuentos en común es la ironía, dirigida hacia determinados clichés (religiosos en “La pluma blanca” o escatológicos en “El obligatorio cuento del fantasma”) y hacia ciertos aspectos de la realidad, como la medicina, la situación del teatro, la afición al espiritismo o la literatura humorística, que ya hemos visto en “El tranvía, el filósofo desconocido y yo”:

Usted ha escrito cuentos humorísticos sobre una porción de cosas: desde el cuento del hombre que se intoxica con un cigarrillo hasta el cuento del hombre tímido que se enamora. Ha agotado usted todos los tópicos. No he de criticarle severamente por ello; ahora que sí he de reconvenirle, con verdadero cariño, por el olvido en que nos dejó usted a los fantasmas. Todos sus compañeros –los jóvenes humoristas españoles– han escrito algo sobre nosotros. Usted es el único... (p. 14)

En la primera línea de este fragmento hay una clara alusión al propio Ortega: se mencionan indirectamente el cuento “Modesto Lanzarón y la caja de cerillas” y la pieza “El tímido se enamora”, que ya hemos analizado. Puesto que el autor ironiza de la literatura de humor, estas palabras, puestas en boca de su propio personaje, suponen una clara autoironía. Más tarde, en “*Ready*”, nos presentará a su *alter ego*, que contará su autobiografía desde una

perspectiva un poco distinta, pero también autoirónica en ciertos momentos. Estas páginas se analizarán con profundidad en otro capítulo.

4.1.15. “APOLINAR GONZÁLEZ”

El cuento “Apolinar González” se publicó en *El Imparcial* el 10 de julio de 1927, después de ganar el primer premio en el concurso literario “Los lunes de *El Imparcial*”. Se trata del primer galardón que Antonio Ortega había obtenido en el campo de la literatura. En total, se habían presentado 723 cuentos¹⁵⁵. El jurado calificador estaba formado por Ramón Pérez de Ayala; Juan Hurtado, autor de *Historia de la literatura española* (1921-1922), que en su tiempo había gozado de una gran fortuna; Luis Astrana Marín, autor de una serie de biografías históricas y de algunas novelas; José Francos Rodríguez, político, periodista y dramaturgo; y, finalmente, el olvidado crítico de arte Luis Gil Filloi, de ideología abiertamente reaccionaria y de postura ultraconservadora con respecto a las vanguardias. Como podemos ver, el jurado era muy heterogéneo, tanto por la postura ideológica de sus miembros como por el valor de su obra. El hecho de que el cuento fuese apreciado por todos ellos de manera unánime quiere decir que fue valorado objetivamente y que tiene un mérito incuestionable.

Si intentamos resumirlo brevemente, vemos que la acción externa es bastante escasa. El protagonista, Apolinar González, mantiene un pleito con unas personas que, en su opinión, no desean otra cosa que hacerle daño. No se sabe quién es esta gente (Apolinar siempre los llama *ellos*), ni cuál es la causa exacta del pleito, aunque, según la carta que el personaje le dirige al juez, tiene que ver con los bienes inmobiliarios. A juzgar por la mención de la Jefatura de Minas, parece ser que los trabajos subterráneos se llevaron a cabo debajo de su finca, lo que el protagonista considera como un atentado contra su propiedad: “Vea usía la delimitación de los terrenos en el plano que le adjunto. Concuerta con el de la Jefatura de Minas. Han penetrado en mis dominios. Esto constituye un delito de estafa penado por las leyes” (p. 6).

Un día, Apolinar recibe una carta sobre el pleito. Está convencido de antemano de que no puede traer buenas noticias. En realidad, la carta dice todo lo contrario: “...sus temores infundados, verdaderamente ridículos, y tan faltos de sentido que...” (p. 5). Estas palabras son las únicas que llega a leer, pero le parecen una estafa. Desesperado, sale a la calle, coge un tranvía y se desahoga ante un pasajero desconocido, contándole su historia. Al bajarse del

¹⁵⁵ Véase “El concurso de cuentos de “El Imparcial”, *El Noroeste*, nº 10822, 14 de abril de 1927, p. 3. La noticia de que Antonio Ortega, aunque todavía conocido bajo seudónimo, había ganado el primer premio fue muy celebrada en su patria.

tranvía se encuentra, de pronto, con Avelino Morís¹⁵⁶, a quien cree el principal culpable de su situación, y lo mata.

La morfología del cuento también es muy sencilla. El argumento tiene un desarrollo lineal y la acción externa dura unas pocas horas. La trama argumental está formada exclusivamente por cuadros escena, cada uno de los cuales está ambientado en un espacio concreto: el episodio de la carta, la escena en el tranvía y el asesinato. Cada uno de estos cuadros contiene abundantes recuerdos y reflexiones que nos permiten suplir abundantes lagunas para poder reconstruir la historia y comprender la psicología del protagonista. Esta simbiosis entre la acción externa y los recuerdos, varios de los cuales también son episodios completos, resulta eficaz mediante un sistema de narradores más complejo que en los cuentos vistos hasta ahora. Puesto que este aspecto nos parece el principal mérito del relato, vamos a examinarlo con detenimiento.

La combinación de distintas voces narrativas que permiten enfocar al personaje desde distintos ángulos será uno de los recursos más importantes de la obra de nuestro autor. Como ejemplo, podemos citar “La visita de pésame”, “Yemas de coco”, “Siete cartas a un hombre”, “La huida”, “Noche de febrero” o “Lauri”.

En “Apolinar González”, las principales técnicas son la narración omnisciente, el estilo directo y el estilo indirecto libre. A modo de ejemplo, citemos el siguiente párrafo, donde se suceden los tres recursos: “Tan sólo un párrafo permanecía inmóvil ante su mirada. Decía así: “...Sus temores infundados, verdaderamente ridículos y tan faltos de sentido que...” *¿Faltos de sentido?... Pero, ¿por qué?... No, no podía leer más*” (p. 5).

Las dos primeras oraciones pertenecen a un narrador omnisciente, las palabras entrecomilladas están puestas en estilo directo y las tres últimas frases, destacadas por nosotros en cursiva, están en estilo indirecto libre. Es necesario detenerse un poco en este último procedimiento: en primer lugar, porque supone una de las técnicas narrativas más sutiles, más visibles y, paradójicamente, más difíciles de distinguir; en segundo lugar, porque desempeña un papel muy importante en la obra de Ortega. José María Pozuelo Yvancos lo define como *una forma intermedia entre el discurso del narrador y el discurso del personaje, en el que tanto gramatical como semánticamente se produce una contaminación del discurso del narrador por el discurso del personaje*¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Un personaje con el mismo nombre y apellido protagonizará más tarde el cuento “Una curiosa aventura de Avelino Morís”. Avelino Morís era también el pseudónimo con el que firmó sus textos el periodista Gonzalo Fernández Jardón, que colaboró con *El Noroeste* y conoció de cerca a Antonio Ortega (véase María Elvira Muñiz, *Escritores de Gijón*, Gijón, Ateneo Obrero, 1989, pp. 18-19).

¹⁵⁷ José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 255.

Mucho más sutil es la definición que ofrece Graciela Reyes, por lo que la transmitimos aquí de forma íntegra:

Llamaremos estilo indirecto libre a la técnica narrativa que consiste en transcribir los contenidos de una conciencia (pensamientos, percepciones, palabras pensadas o dichas) de tal modo que se produzca una confluencia entre el punto de vista del narrador y el del personaje; y que esa confluencia se manifieste en la superficie del texto, en la superposición de dos situaciones de enunciación, la del narrador y la del personaje: superposición de las referencias deícticas del narrador (tiempo pasado, tercera persona) y las del personaje (imperfecto o condicional, adverbios de lugar y de tiempo coexistentes en el “presente” de su conciencia). Se trata, pues, de la reproducción del discurso imaginario de una conciencia en su propio tiempo y espacio¹⁵⁸.

De acuerdo con esta exposición teórica, “Apolinar González” contiene varios pasajes que transmiten la conciencia del personaje mediante los recursos propios de la narración omnisciente, como el uso del imperfecto o la tercera persona, y los procedimientos que expresan su carga emocional. Todo esto se aprecia en el siguiente fragmento:

Sentía un odio intenso por ellos, por todos... Su mismo hermano, ¿acaso lo comprendía?... El tenía la razón; él solo. Los demás querían estafarle, mentían, contaban al juez cosas terriblemente falsas, le robaban papeles y lo trabucaban todo para que no resplandeciera la verdad. ¡Si hasta habían llegado a pagar un asesino!... Pero él no les tenía miedo (p. 5).

La omnisciencia no siempre es absoluta. Con frecuencia, está limitada por el campo visual del personaje. El fragmento que mejor ilustra esta limitación es el episodio en el que Apolinar ve a su víctima:

Miró recelosamente a todos lados. Inmediatamente se explicó el porqué de su angustia: *Por la acera de enfrente iba Avelino Morís, Se deslizaba pegado a la pared, mirando de vez en cuando hacia atrás, recelosamente, como si se hubiera dado cuenta de la presencia de Apolinar. Nadie le hubiera reconocido: llevaba bigote y lentes. Pero Apolinar le reconoció al momento. No podía ser otro que Morís* (p. 6).

Todo el episodio se cuenta por un narrador omnisciente. Sin embargo, en las frases que hemos destacado en cursiva, no vemos a Avelino Morís con los ojos de un observador imparcial, sino con los ojos de Apolinar. De hecho, ni siquiera sabemos si se trata realmente de Avelino Morís: lo más probable es que Apolinar haya cometido un error fatal. De este modo, la narración omnisciente se funde con el estilo indirecto libre, formando una voz narrativa intermedia, lo que, por un lado, limita la perspectiva del narrador, y, por otro lado, aumenta la incertidumbre del relato. La omnisciencia limitada también es un recurso bastante

¹⁵⁸ Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984, p. 242.

extendido en la obra de Ortega: lo encontramos en “Siete cartas a un hombre”, en “La huida” y en otros cuentos.

Una vez vista la morfología del cuento, vamos a analizar la figura del personaje. El texto contiene una caracterización breve pero bastante certera y completa, puesta en boca de su hermano: “Apolinar, eres un bicho raro. Tiras los pitillos a la mitad y tienes dudas extrañas. Crees que todo el mundo te quiere mal. Te concedes una importancia que forzosamente tiene que angustiarte” (p. 5).

Fuera del contexto en el que aparecen, estas palabras podrían resumir una tragedia que daría pie para una obra muy profunda y compleja. Sin embargo, Ortega hiperboliza conscientemente las rarezas de su personaje, hasta el punto de inventar una aberración grotesca que resulta poco verosímil. Si Apolinar González es nervioso, lo es hasta el punto de no poder distinguir las letras de la carta; si es aprensivo, lo es hasta el extremo de personificar las palabras escritas; si es sospechoso, lo es tanto que llega a sospechar algo totalmente absurdo e impensable:

El cobrador le dio el billete. Apolinar comprobó que no era capicúa.

–Cuando ven un capicúa lo guardan para ellos. Luego los venden. ¡Ladrones! (p. 5)

Otros rasgos de Apolinar González, también llevados hasta sus últimas consecuencias, ya no despiertan sonrisa: el personaje se avergüenza de cada paso que da, depende estrechamente de la opinión ajena (“Alguien empezó a decirle dentro de él: ¿Para qué haces eso?... ¿Estás loco?... ¿Qué pensarán de ti?... ¿No comprendes que todo esto es ridículo?...”, p. 6), siente una angustia obsesiva ante la muerte (lo que no le impide matar a una persona), desconfía de todo el mundo (“Sé que no hay que contarle a nadie lo que uno piensa. Hay que desconfiar de todo el mundo”, p. 6) y está poseído de una fuerza irracional que no puede controlar (“Pero de pronto sintió una gran fuerza interna que le empujaba a hacer algo absurdo y descarado. Era algo superior a sí mismo, a su manera de ser”, p. 6).

Un rasgo que hay que comentar aparte es la misoginia, basada, por un lado, en una serie de falsos tópicos y, por otro lado, en la experiencia de un amigo suyo. Así es como justifica el fracaso de su vida privada:

No me casé con ella porque, como todas las mujeres, era muy voluble, ¡muy voluble!... Hoy están chifladas por usted y mañana lo están por otro cualquiera. Les gustan mucho los militares... ¡Y le encornudan a uno!... A un amigo mío le encornudaron, pero... ¡le juro que no era yo el amante de su mujer! Nos encornudan y luego el portero se ríe de nosotros y no nos respeta (p. 5).

En realidad, la verdadera causa de su fracaso fueron las bromas absurdas que le había gastado a su novia. Pero, en opinión de Apolinar, “tuvieron la culpa *ellos*”.

Por último, Apolinar González adolece de una manía de grandeza verdaderamente nietzscheana. Puesto que el fragmento que contiene las ideas nietzscheanas es muy importante para comprender al protagonista, lo reproducimos entero:

–No tengo razón –chilló Apolinar, volviendo a indignarse–. La razón no existe para mí. Los fuertes nunca tenemos razón, ¿para qué la queremos?... ¿Para justificarnos?... ¡Ante quién! ¿Ante usted, pongo por caso?... ¡A mí qué me importa usted!

Poro pensó en ellos y añadió bajando la voz:

–¿Para justificarme ante *ellos*, cree usted? –y miró recelosamente a todos lados–, *Justificarme* no es la palabra. Anonadarlos, más bien. ¡Pero estoy atado..., ¡atado!... Todos vosotros... ¡todos!... Mi hermano, *ellos*, usted... ¡Ah, si me dejasen hacer! Haría así y rompería todos esos hilos. Porque son hilos, caballero; nada más que débiles hilos... Pero me ahogáis, me abocáis con ese: “Sé prudente, sé prudente...” Y por ser prudente *ellos* se ríen de mí y hacen lo que les da la gana (p. 5).

Como podemos ver, las palabras de Apolinar González contienen los tópicos más comunes que se suelen asociar con el superhombre: un individualismo defendido a ultranza, el convencimiento inamovible de su superioridad sobre las demás personas, unos deseos extremistas y la negación de la razón, de la prudencia, de la justicia. Al mismo tiempo, Apolinar González está firmemente convencido de que los demás no desean otra cosa que hacerle daño y sufre ante una idea obsesiva de su propia debilidad, lo que no es nada propio de un verdadero superhombre. Esta misma contradicción se apodera de Apolinar cuando descubre que su interlocutor ha desaparecido: “–¿Y si disparase un tiro al aire?... ¿Qué pasaría?... ¡Me tendrían miedo, echarían a correr... Pero no, no tiraré; rompería una bombilla, y el cobrador sería capaz de cobrármela. ¡Qué canallas! Todos a robar a uno” (p. 6).

Cuando está a punto de perder el sentido, trata de *convencerse* a sí mismo de que es un hombre fuerte: “–No he de desmayarme. Soy un hombre fuerte. No he de desmayarme” (p. 6). Finalmente, decide *parecer* un hombre fuerte, reconociendo así, sin darse cuenta, su propia debilidad: “–Hay que hacer algo, algo que dé impresión de que tú eres un hombre fuerte y audaz” (p. 6).

Después de desahogarse con el pasajero en el tranvía, Apolinar González experimenta una sensación que no puede explicar: “Y fue a sentarse a su sitio, todo enrojecido, tembloroso, asustado de sí mismo y haciéndose perfecta cuenta de algo que le estaba sucediendo, pero que no podía precisar lo que era” (p. 6).

Poco a poco, esta extraña sensación va cobrando unos perfiles concretos. El personaje empieza a darse cuenta de que su vida ha sido un fracaso: “Yo no tengo ni mujer ni hijos.

Nadie me espera. ¡Amparín!”. En sus recuerdos se trasluce su desamor hacia las personas y hacia los animales, a los que recuerda haber maltratado. Sin embargo, no llega a comprender que la raíz de su fracaso está precisamente en esta falta de amor hacia los demás. Por eso, no encuentra sosiego, y salta de un extremo a otro. Así, la idea del suicidio es seguida por una euforia desbordante que no tarda en cambiar por una tristeza desesperada: “Y de pronto, sin ningún motivo, se encontró horriblemente triste, desesperanzado, lleno de una sorda angustia inexplicable. Desbaba llorar mucho... Era desesperadísimo. Todos le odiaban. Vivía una vida estúpida y sin sentido” (p. 6).

La *sorda angustia inexplicable* que siente el personaje es, en realidad, la comprensión de que ha fracasado (“Vivía una vida estúpida y sin sentido”, p. 6). Sin embargo, no lo puede expresar con palabras: sólo tiene de ello una vaga sensación. Mucho más lejos está de comprender que la culpa la tiene él mismo, y, como de costumbre, acusa a los demás (“Todos le odiaban”, p. 6). La única salida que encuentra es matar al que, en su opinión, es el principal culpable de todo, demostrando así su debilidad.

Una vez cometido el asesinato, vuelve a invadirle una sensación inexplicable: lo único que comprende es que aquello está *mal* hecho. Esta sensación, tan vaga como la angustia que había experimentado, es meramente física, sin ningún atisbo de comprensión o de arrepentimiento. El cuento se cierra con una descripción detallada de la debilidad física que le invade a Apolinar González: “Sintió que se iba a desmayar. Se quitó el sombrero. Se lo puso. Respiró fuertemente abriendo mucho los ojos. Se tornó el pulso. Sintió un frío muy grande, arriba, en la cabeza... Volvió a respirar fuertemente” (p. 6).

Para terminar nuestro análisis, vamos a ver los retratos de los personajes, pintados con técnicas barojianas. A la hora de describir a Apolinar, el autor vuelve a fijarse en sus rasgos favoritos: la mirada y la sonrisa. Estos dos rasgos son los únicos que capta, pero los plasma con toda una gama de detalles: “Trató de sonreír irónicamente. En sus ojos brilló, minúscula y triste, la lucecilla de una sonrisa. Sus labios se abrieron lo suficiente para dejar ver dos o tres dientes, sucios de nicotina” (p. 5).

El retrato del cobrador es más breve y, sin embargo, más completo: “Era un hombre de cara arrugada, chato y feo. Llevaba el traje azul lleno de manchas de grasa, las uñas negras, los zapatos sucios...” (p. 6)

Entre las figuras retóricas, cabe destacar la expresión *grito de luz*, en la que se funden la metáfora y la sinestesia. Además de una imagen afortunada, se trata de un gran acierto psicológico: “Y de pronto, allá, en el fondo de su oscura conciencia, hubo un grito de luz. Comprendió que había hecho algo irremediable y monstruoso...” (p. 6)

4.1.16. “HONORATO, BASILIO Y YO”

“Honorato, Basilio y yo” es uno de los cuentos más logrados de la primera etapa de Antonio Ortega. Tres niños asturianos, impresionados por las novelas de aventuras, emprenden un viaje a India para cazar tigres. A medida que se alejan de su casa, su decisión se hace cada vez menos firme, pero ninguno de los tres se atreve a manifestarlo. Cuando se hace de noche, los chicos encuentran a otro niño de su pueblo que se ha perdido. Llevarlo a casa les parece un buen motivo para aplazar el viaje, sin tener que reconocer que tuvieron miedo.

El cuento está formado por tres capítulos, dedicados a sendos apartados temáticos: los preparativos para el viaje, el viaje propiamente dicho y la vuelta al pueblo. Cada uno de estos apartados supone un cuadro escena que contiene uno o varios episodios completos. La narración es lineal; la acción se desarrolla en pasado y dura una tarde. A juzgar por los pueblos mencionados (Cenero y Pintueles) y por la palabra *bacallorinas* (en asturiano, “ciervo volante”, actualmente se escribe con “v”), la acción transcurre en Asturias.

El relato está protagonizado por tres niños: Honorato, Basilio y el narrador, que cuenta la historia en primera persona. Honorato es el líder de la compañía. De los tres, es el más ágil, el más atrevido y el más resuelto: “Aparte de que *daba siete pies al salto*, nadie como él para romper un farol de una pedrada o para viajar en el tranvía sin pagar. Por estas curiosas aptitudes fue elegido capitán sin que mediase votación alguna” (p. 12).

Es el más firme en su decisión de viajar a India, el que más se deja llevar por el juego y, en consecuencia, el que más se decepciona al enfrentarse con la realidad:

Una vez alejados del caserío de *Pintueles*, comprobando Honorato que no se divisaba un alma todo a lo largo de la carretera, se acercó a un árbol, al cual golpeó furiosamente con su *tomahawk* y después musitó entristecido y como decepcionado:

–¡Si viniera un tigre!... (pp. 12-13)

A pesar de la decepción, no cede en su empeño: sigue avanzando resueltamente, se indigna ante la idea de volver a casa, impone una férrea disciplina a sus amigos y, que es lo más importante, sigue convenciéndose a sí mismo de que su juego es real:

Honorato, que iba unos veinte pasos delante de nosotros, se volvía de vez en cuando y nos decía autoritariamente:

–Hombre a la vista. Preparen armas.

O bien:

–¡Cuidado con ese perro salvaje!... ¡Tiene cara de ser salvaje!

Y pasaba por nuestro lado un pobre can sarnoso, huérfano, en su aspecto, de toda belicosa intención (p. 13).

Sin embargo, la única vez que tiene miedo es cuando se encuentra con algo extraño en la oscuridad. El autor lo subraya con una sutil ironía:

El bulto emitía un sonido muy semejante al llanto.

–¿Será un tigre? –balbució Basilio.

–¡Un oso! –tartamudeó Honorato temblando desesperadamente, a causa, tal vez, del intenso frío que reinaba.

–¡Un cocodrilo, un cocodrilo!... –aseguré yo. Y añadí, recordando unas recientes lecturas de Salgari:

–Sí; un cocodrilo... Los cocodrilos lloran.

Entonces Honorato opinó que lo más prudente en tales circunstancias sería dar media vuelta y correr un poco para desentumecernos (p. 13).

En este momento, Honorato pierde su liderazgo, y el que toma la iniciativa es Basilio, el muchacho que menos protagonismo había tenido hasta ahora. Los tres amigos han pensado en llevar al niño a casa para volver al pueblo sin tener que avergonzarse, pero el único que actúa Basilio:

Al ver a aquel muchachillo lloroso, desamparado, una misma generosa idea cruzó por nuestros cerebros. Basilio la exteriorizó así:

–No podemos abandonar a este muchacho. Será preciso llevarlo a su casa. Aplazaremos el viaje para el domingo próximo...

Honorato y yo asentimos (p. 13).

Finalmente, hay que decir unas palabras sobre el niño que cuenta la historia. Al principio, vemos que es un muchacho ingenioso que sabe razonar lógicamente: cuando Honorato le pregunta si sabe curar para ser médico, el narrador no duda en preguntarle, a su vez, si sabe usar la brújula para ser capitán de la expedición. Más adelante, intenta camuflar su miedo con unas dudas que le parecen razonables:

¡A qué negarlo! Me sentía arrepentido de mi determinación. Y hasta tenía un poco de miedo. ¿A qué iba yo a la India?... ¿A cazar tigres?... Sí; a cazar tigres. Pero, ¿es que en la India hay tigres?... Dicen que sí, que hay muchos tigres. Pero ¿no los habrán ya cazado a todos?... (p. 13)

Estas mismas dudas las tiene su amigo Basilio, pero, a diferencia del narrador, no se atreve a expresarlas en voz alta:

Decidí comunicar a Basilio esta terrible duda:

–Basilio, ¿no se habrán acabado ya los tigres en la India?

Basilio me miró reconocido. ¡Oh, sí; idéntica duda le había asaltado a él! (p. 13)

Sin embargo, a pesar de su sentido crítico y de la capacidad de duda, el narrador no es capaz de rebelarse contra Honorato:

Emití un profundo suspiro, enjuagué dos lágrimas, traté de recordar –sin conseguirlo– cómo era el despacho de mi padre...

Honorato, para castigar mi rebeldía, me hizo llevar el saco de las provisiones, que no me tocaba llevar. Resignado, continué andando (p. 13).

Por último, los tres niños son unos ávidos lectores, lo que se aprecia en muchos detalles. Además de los comics de la época, en el cuento se menciona Emilio Salgari, autor de novelas de aventuras que tuvieron una popularidad extraordinaria en aquellos años. Entre otras muchas historias, Salgari escribió abundantes novelas ambientadas en India y en otras partes del Asia Meridional. La palabra *tomahawak* alude a las novelas de Salgari sobre el Oeste y también a la obra de James Fenimore Cooper. En la frase “Debíamos de hallarnos a unas dos leguas de Cenero” se oye el título de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, de Julio Verne.

Por lo que respecta al estilo, llama la atención la mezcla del lenguaje jurídico y del estilo libresco que se observa en los primeros párrafos del cuento. Sírvanos de ejemplo el siguiente fragmento, escrito a modo de informe o declaración, en el que el narrador describe concienzudamente los preparativos para el viaje, como si se tratara de una expedición o de un delito:

No; no carecíamos de armas. Debajo de nuestros gabanes y colgados de un botón de la chaqueta, llevábamos cada uno un mazo de *croquet*, de los cuales nos habíamos incautado subrepticamente en casa de Honorato. Claro está que nosotros no los llamábamos mazos de *croquet*, sino, sencillamente, *tomahawks*. Basilio detentaba una cerbatana, de mi propiedad, hecha de una cañavera de escoba –de nudo a nudo– mediante la cual se arrojaba una flechilla a una cierta distancia (p. 12).

Más adelante, este estilo da paso a un lenguaje común, que, sin embargo, sigue siendo elaborado, rico en matices y lleno de una tenue ironía.

En cuanto a las fuentes que podrían haber inspirado esta historia, hay que mencionar el cuento “Los muchachos”, de Chéjov, cuya versión española, bastante resumida y simplificada, se había publicado unos años antes en *Buen Humor*¹⁵⁹.

Para cerrar nuestro análisis, podemos decir que esta escena tendrá un desarrollo posterior en “La huida”. Se trata del capítulo sobre la descubierta, protagonizado por tres personas muy distintas que, en virtud de las circunstancias, se invierten los papeles que tenían asignados al principio. El líder, valiente y experimentado, en una situación verdaderamente difícil cede su liderazgo al personaje menos apto para la misión, que puede encontrar la salida guiándose por el sentido común y por los recuerdos de la juventud. La única diferencia

¹⁵⁹ “Los muchachos”, *Buen Humor*, n° 38, 20 de agosto de 1922, pp. 20-21.

importante con respecto a “Honorato, Basilio y yo” consiste en que los protagonistas de “La huida” son hombres adultos que realizan una acción bélica de verdad. Pero esto lo veremos detenidamente en el capítulo dedicado a “La huida”.

4.1.17. “LA VENGANZA DE SIDAFONIA” Y “UNA CARICATURA EN VERSO Y CINCO EN PROSA”

Estos dos textos fueron escritos en colaboración con Samuel Murín, un autor cuyas obras también se publicaron en *Buen Humor*¹⁶⁰. “La venganza de Sidafonia” está escrita íntegramente en verso y “Una caricatura en verso y cinco en prosa” contiene una parte versificada.

“La venganza de Sidafonia” es una parodia de una serie de textos que el célebre dramaturgo Enrique Jardiel Poncela había publicado en *Buen Humor*¹⁶¹. Estos textos, que el autor llamó “momeciclos”, estaban ambientados en lugares exóticos y contenían una gran cantidad de palabras inexistentes que, sin embargo, obedecían a las leyes lingüísticas. Este procedimiento, basado en que el contenido semántico de una palabra se puede deducir, en buena medida, a partir de sus rasgos morfológicos, se había cultivado en con éxito la literatura universal. Uno de los ejemplos más conocidos es el poema “Jabberwocky”, de Lewis Carroll, cuya primera estrofa está formada íntegramente por palabras inexistentes.

Lo que hacen Antonio Ortega y Samuel Murín es parodiar estos textos de Jardiel Poncela. En su poema, se dirigen hacia el Medievo: un Medievo imaginario y convencional, que debe de parecer bastante poco a la realidad histórica de aquella época. El rey Anaclante III, monarca de un reino, regresa de una larga y cruenta guerra. Tras ordenar sofocar la rebelión en un pueblo próximo, desea llevarse a su alcoba a la doncella Sidafonia. En este momento, entra en el palacio, malherido, el guerrero del que la doncella estaba enamorada, y muere ante sus ojos en unos dolores atroces. La doncella decide vengar al rey su muerte, y lo mata con una crueldad y con una saña sin igual. Después, besa los ojos de su amado y lamenta haberle perdido tan pronto.

En relación con la época de la que se trata, todo esto se cuenta en versos alejandrinos, a modo del mester de clerecía. Igual que los momeciclos de Jardiel Poncela, el texto contiene una gran cantidad de palabras inventadas cuyo sentido, sin embargo, se deja adivinar un poco gracias a los elementos morfológicos y al contexto en el que aparecen. Estas palabras, cuya sonoridad recuerda el castellano medieval, se combinan con voces marcadamente prosaicas y

¹⁶⁰ “Remigio Suárez intenta regenerarse”, n° 283, 1 de mayo de 1927, pp. 14-15; “Un olvido inexplicable”, n° 286, 22 de mayo de 1927, pp. 12-13; “Los tiempos cambian”, n° 312, 20 de noviembre de 1927, pp. 12-13; “Dos cokteles bajo la lluvia”, n° 324, 12 de febrero de 1928, pp. 10-11; “El ojo, la pierna y el alma de Justino Álvarez”, n° 334, 22 de abril de 1928, pp. 9-10; “Funestas consecuencias de un tango sentimental”, n° 339, 25 de mayo de 1928, pp. 10-11; “Una fatal resolución”, n° 349, 5 de agosto de 1928, p. 14.

¹⁶¹ Véase, por ejemplo, “Las dulzuras de Escajolia”, *Buen Humor*, n° 270, 30 de enero de 1927, pp. 3-4.

con términos médicos. Probablemente, el empleo de estos términos fue una de las aportaciones de Ortega.

El otro texto, titulado “Una caricatura en verso y cinco en prosa”, consta de seis apartados muy cortos que parodian la manera de escribir de los redactores de esta revista: Juan Pérez Zúñiga, Luis de Tapia, Ramón Gómez de la Serna, Ernesto Polo, Manuel Lázaro y Enrique Jardiel Poncela. Aparte de Jardiel Poncela y Gómez de la Serna, que ocupan un lugar destacado en el panteón literario español, los otros cuatro escritores fueron bien conocidos en su época, pero luego cayeron en el olvido. Antonio Ortega y Samuel Murín parodian los rasgos más característicos de su obra, centrándose, por supuesto, en los más vulgares y absurdos. La única excepción es el texto dedicado a Ramón Gómez de la Serna: no se trata de una caricatura sino de auténticas greguerías, muy ingeniosas y poéticas.

El 30 de septiembre de 1928, Enrique Jardiel Poncela publicó en *Buen Humor* una respuesta a Antonio Ortega y Samuel Murín¹⁶², terminando la escena en la que éstos habían parodiado sus cuentos y que habían dejado inconclusa.

¹⁶² “Conclusión de una historia. El testamento de Sir Everardo T. S. H. Cunningham”, *Buen Humor*, n° 358, 30 de septiembre de 1928, pp. 9-10. La dedicatoria dice así: “A Samuel Murin y Antonio Isaac, que, haciendo una parodia de mis cuentos, me han puesto en el aprieto de concluir esta historia empezada por ellos”.

4.1.18. “UNA TRISTE HISTORIA DE CARNAVAL”

Dos primos, Eduardo y el narrador, salen disfrazados a celebrar el Carnaval. Primero se encuentran con dos prostitutas, a las que llevan a una taberna, donde intentan, en vano, entablar conversación con ellas. Después, se divierten con otros disfrazados: le rompen la cabeza a una de las muchachas, cantan canciones y se tiran serpentinas. Cuando las serpentinas se acaban, en el juego entran objetos más pesados: trozos de pan, copas, palilleros, cañas de cerveza... Al final, Eduardo mata a un joven con un velador y muere de un disparo.

La narración tiene un desarrollo lineal y la acción dura una tarde. El cuento está dividido en tres capítulos, cada uno de los cuales contiene un cuadro escena: los preparativos para la fiesta, la fiesta propiamente dicha y la conclusión. A cada capítulo le corresponde un solo escenario. Así, el primer capítulo está ambientado en casa del narrador; el segundo, en la taberna. El tercero es, más bien, una conclusión insólita que no sólo cierra el relato sino que contrapesa todo lo que se ha contado hasta ahora.

La historia, tal como se cuenta, parece una comedia de situaciones. En realidad, lo que pretende mostrar el autor es que se trata una situación vulgar y cruel, que, bien mirado, no tiene nada de divertido. Esto se advierte ya en el título: “Una *triste* historia de Carnaval”. Por ejemplo, es increíble la indiferencia que impregna la siguiente escena, contada como si fuera algo cotidiano:

Uno de ellos –por cierto muy gracioso y muy simpático– utilizando con inigualable destreza una porra de hierro que portaba, golpeó, algo violentamente la cabeza de la señorita B. La señorita B se permitió desmayarse, después de lanzar un agudo grito por el que fue muy felicitada. La empujamos debajo de una mesa y seguimos divirtiéndonos (p. 4).

El principal recurso humorístico del que se vale el autor es la inversión lógica. Como ejemplo, podemos citar, con algunas supresiones, la escena final:

Entonces mi primo Eduardo les tiró un velador, matando a un joven pequeñito que se hallaba disfrazado de demonio. [...] Entonces no sé quién, tiro in tiro.

[...]

Como se nos olvidó quitarle la careta a mi primo Eduardo, el cadáver no pudo ser identificado (p. 4).

4.1.19. “EL BUEN SEÑOR DE “FARINGITIS”

Todo este cuento es una conversación que el narrador mantiene con el protagonista, que trata de convencerle de que la tontería vale más que la verdad, puesto que la verdad ha existido siempre y la tontería, en cambio, es algo nuevo. Puesto que en España, a juicio del protagonista, la tontería tiene un valor superior al de la verdad, es la mejor arma contra la estupidez reinante.

El cuento consta de un único cuadro escena, en el que intervienen dos personajes: el narrador protagonista y el personaje principal, que lleva el apodo de Faringitis. Por tanto, la acción tiene un desarrollo lineal, dura muy poco tiempo y se cuenta en primera persona. La modalidad discursiva predominante es el diálogo, en el que interviene, sobre todo, Faringitis. Este personaje ocupa toda la atención del autor. Sin embargo, lo que le interesa de verdad no es Faringitis, sino su teoría filosófica. Los personajes desempeñan un papel meramente funcional: Faringitis expone su teoría y el narrador, además de contar la historia, le da pie para entablar conversación y exponer sus ideas.

En las descripciones, Ortega sigue de nuevo el modelo barojiano de centrarse únicamente en los rasgos más destacados de los personajes y del paisaje. Así, Faringitis es un hombre *bajito y bizco* (p. 12), *gordo y redondo* (p. 12) y, que es lo más llamativo, *parecía hallarse ligeramente achatado por los polos* (p. 12). También es curioso el paisaje que abre el cuento, descrito como si fuera un informe meteorológico.

Por lo que se refiere a las figuras retóricas, hay que destacar la metáfora “Bajó las persianas de sus ojos” (p. 13) y la frase “El faro de la barra –verde– lanzaba grititos iguales y redondos” (p. 14), donde la metáfora se combina afortunadamente con la personificación. Más adelante, veremos esta misma metáfora en el cuento “Dionisio”: “A la entrada del puerto lanzaba su grito rojo, pequeño y entrecortado la baliza” (p. 135).

4.1.20. “LA VISITA DE PÉSAME”

Benigno Fernández tiene que hacer una visita de pésame a su amigo José Menéndez, con motivo de la muerte de su esposa. Durante el camino, Benigno se inventa todo tipo de excusas para evitarlo. Sin embargo, llega a casa de José Menéndez. Una vez allí, decide llorar un poco para guardar las apariencias, y se deja llevar por los sentimientos hasta tal punto que su amigo tiene que consolarle.

A juzgar por el sufijo *-iello* en “Costadiello”, exclusivo del asturiano, y por el apellido “Menéndez¹⁶³”, la acción transcurre en Asturias. Externamente, el cuento se divide en dos partes bien diferenciadas: el camino de Benigno hacia la casa de su amigo y la visita propiamente dicha. El argumento tiene un desarrollo lineal, y la acción dura un día. El relato está protagonizado por tres personajes: Benigno Fernández, José Menéndez y su difunta esposa, que siempre está presente en los diálogos y en los pensamientos de Benigno.

El sistema de narradores es más complejo que en la mayoría de los cuentos que hemos visto hasta ahora. La historia se cuenta por un narrador omnisciente. Sin embargo, además de la narración omnisciente, destacan el diálogo y el estilo indirecto libre, del que el autor se vale para expresar los pensamientos del protagonista.

El empleo de distintas voces narrativas está estrechamente relacionado con la estructura del cuento. La primera parte, protagonizada por Benigno, es introspectiva, por lo que se cuenta mediante la narración omnisciente, el estilo indirecto libre y el diálogo dirigido a sí mismo. En la segunda parte, en cambio, sale al primer plano la acción externa, y la modalidad discursiva predominante es el diálogo.

A modo de ejemplo, podemos citar un fragmento de la primera parte, en el que se suceden la narración omnisciente, el estilo indirecto libre (puesto en cursiva) y el diálogo, que expresa los pensamientos de Benigno:

Ante el portal de la casa de su amigo se agudizaron los temores de Benigno. Pensó en retirarse. *Le escribiría una carta dándole toda clase de explicaciones. Esto sería lo más lógico. En caso extremo, se marcharía de Madrid por unos días.*

Estaría la casa llena de gente, llena de gente estúpida y desconocida, a la que tendría que saludar. Además, ¡qué le iba á decir! Los verdaderos amigos... ¿Y Costadiello? ¡Es verdad! ¡Era casi seguro que Costadiello estuviera allí! El inaguantable Costadiello, el imbécil y optimista Costadiello. Sí; se pegaría un tiro en una pierna; así tendría una buena disculpa. ¡Todo, todo menos entrar en casa de su amigo! Era superior a sus fuerzas.

–Debo entrar. Está mal que no entre. Se le murió su esposa. ¡Pepe quería tanto a su esposa!...

Para darse el último empujoncito hacia un absoluto convencimiento, pensó:

–Además, puede que me haya visto venir. Estaría en el balcón...

¹⁶³ Según el Instituto Nacional de Estadística, actualmente en Asturias viven unas 37000 personas de apellido “Menéndez”, que es lo máximo de España.

Esta suposición le llenó de espanto. *Ya no tenía más remedio que entrar.* Llegó hasta el primer escalón (p. 42).

El fragmento que acabamos de citar muestra también el humor, ligeramente hiperbolizado, que traspasa todo el relato. A pesar de esta exageración, el cuento destaca por un sutil y profundo análisis psicológico, que caracteriza las mejores obras de Ortega. Desde el principio, observamos la incesante lucha interna que está librando un hombre tímido, indeciso, inseguro, pusilánime y, al mismo tiempo, muy respetuoso con los convencionalismos sociales. La idea de que es estrictamente necesario guardar las apariencias es tan obsesiva que no es capaz de superarla, y se compromete a hacer la visita por encima de su voluntad:

Desistió de su idea. No entraría. ¿Para qué iba á entrar? No conducía á nada. El estaba por encima de todos estos prejuicios. Le escribiría una carta.

Sin explicarse cómo, se encontró en el segundo piso (p. 42).

Lo mismo sucede en casa de José Menéndez, cuando se convence a sí mismo de que tiene que llorar un poco para ser solidario con su amigo. El autor lo va describiendo paso a paso:

Benigno comprendió que él debía llorar un poquito. Pepe era un gran amigo suyo.

Comenzó a ponerse triste, tristísimo... Se sentía llenar de una angustia suave y tierna. Tenía algo así como un pocito de angustia en el alma.

No tardarían en fluir las lágrimas de sus ojos. Las tenía ya en la garganta. Él, de pequeño, también había sido muy desgraciado. Balbuceó:

–Es triste, Pepe..., es tristísimo... Morirse así... tan joven... Sin hijos..., salud..., dolor..., tristeza..., ero..., unca..., ¡Oh!...

Benigno Fernández comenzó a sollozar dulcemente. Se sentía rebosar de una tristeza inexplicable. Temblaban sus hombros a impulso de sus sollozos.

–¡Pobrecilla!... ¡Pobrecilla!... ¡Pobrina!... –repetía tercamente.

[...]

Benigno seguía sollozando copiosamente. Le hacía bien el llorar. Descansaba de no sabía qué; de ese algo triste que le llenaba por completo, y que hoy –ahora– se le iba mansamente, humedecido de lágrimas (p. 42).

En este último detalle el autor acentúa su atención hasta el final del cuento. En el fragmento citado, el personaje, sin darse cuenta, comprende lo triste que fue la vida de la mujer, y empieza a lamentar su muerte de verdad. Lo que le hace descansar es su sentimiento sincero, que lo pone por encima de los convencionalismos.

4.1.21. “UNA CURIOSA AVENTURA DE AVELINO MORÍS”

Este es el último cuento de Ortega que no se incluyó en ninguna antología. Tanto por su estructura como por la actitud del protagonista, supone su primer relato “quijotesco”. La influencia de *El Quijote*, como veremos en su momento, será decisiva en la obra posterior de Ortega, sobre todo en “*Ready*” y los cuentos “Marcelo ve vacas” y “Dionisio”. Por esta razón, “Una curiosa aventura” requiere un análisis más detenido.

El relato está dividido en dos partes, narradas cada una por un narrador distinto. En la primera parte, Avelino Morís le cuenta a un amigo en una extensa carta la increíble y divertida aventura que tuvo a bordo de un vapor que iba rumbo a Inglaterra. En la segunda parte, mucho más corta, su amigo cuenta en muy pocas líneas que Avelino, en realidad, era un tenedor de libros que nunca salió de su pueblo y que describió en las cartas a sus amigos las aventuras que había soñado. Esto le inspira tanto respeto y tanta compasión, que decide publicar la carta que Avelino le había enviado a él.

Como podemos ver, Ortega emplea el mismo procedimiento que Cervantes: la técnica de los papeles hallados. En *El Quijote*, la historia principal se cuenta, básicamente, por dos autores ficticios: los ocho primeros capítulos se relatan en primera persona por un narrador anónimo y el resto de la historia se revela en el manuscrito de Cide Hamete Benengeli, que el narrador anónimo encuentra por casualidad y que un morisco aljamiado traduce al castellano. En “Una curiosa aventura”, la historia también se cuenta por dos autores ficticios, pero en el orden inverso: primero se exponen los “papeles hallados” y luego viene una breve explicación del narrador anónimo que se encarga de difundirlos. Ambas partes se presentan en primera persona: la primera, por un narrador protagonista, y la segunda, por un narrador testigo que, sin embargo, no se limita a observar la actitud de su amigo sino que se solidariza con él.

Veamos ahora cómo es el protagonista del cuento. Su vida se resume en unas pocas líneas:

Avelino Moris nació en Cenero. Durante doce años desempeñó el cargo de tenedor de libros (cuarenta duros mensuales) en una oficina del muelle. Fue un hombre ingenuo y tímido al que las circunstancias forzaron a gastar céntimo a céntimo su vida. ¡Él, que hubiera querido derrocharla! Vivió mansamente, sin sobresaltos, y un buen día cualquiera se murió (p. 37).

Una existencia que no tiene nada de extraordinario, igual que la vida de Alonso Quijano: tanto es así que su descripción cabe holgadamente en el primer párrafo de la novela. En la existencia que lleva, todo es tan sencillo y cotidiano que el autor, sin detenerse expresamente en nada, se limita a hacer una serie de enumeraciones igual de sencillas y

cotidianas. El apellido de Alonso y el nombre de su lugar no tienen ninguna importancia, ya que esta historia le podría suceder a cualquier hidalgo, independientemente de su procedencia. De hecho, el autor, según una de las acepciones que la perífrasis *no quiero acordarme* aún conservaba en su época, no renuncia a acordarse del nombre del lugar de La Mancha (este sería el significado moderno de dicha perífrasis), sino que se limita a constatar que, simplemente, no lo recuerda: sea cual sea, no tiene nada de extraordinario y no juega ningún papel importante en el desarrollo de la trama. Lo único que tiene Alonso Quijano son los libros y la imaginación.

Esta es exactamente la misma situación en la que se encuentra Avelino Morís. Cenero, el pueblo que le vio nacer, es una localidad próxima a Gijón; el apellido Morís está especialmente extendido en Asturias¹⁶⁴. En las primeras décadas del siglo veinte, Asturias, pese a su alto nivel de industrialización, era, en todos los aspectos, una de las provincias más cerradas que había en España. Igual que La Mancha en la época de Cervantes, el único vínculo seguro que guardaba con el exterior eran las vías comerciales, uno de cuyos núcleos más importantes era precisamente Gijón, donde Avelino trabaja de tenedor de libros en el muelle, cobrando un sueldo bastante modesto.

Avelino es un hombre curioso, sensible, deseoso de saber y, que es lo más importante, dotado de una rica imaginación. Igual que Alonso Quijano, se inventa la vida que le hubiera gustado vivir. Ambos personajes trasladan su vida inventada a la realidad, pero cada uno lo hace a su manera: Alonso Quijano sale en busca de aventuras y Avelino Morís cuenta sus peripecias en unas cartas que envía a sus amigos. A juzgar por el estilo, especialmente visible en la descripción del paisaje, y por los lugares comunes de la carta (barcos, viajes, tierras lejanas, extranjeros tópicos, desafíos, amores frustrados), los libros que Avelino suele leer son de la misma clase que las novelas de caballerías: novelas de evasión y de entretenimiento, de bastante poco mérito literario. Por otro lado, la carta contiene abundantes cultismos y términos científicos, lo que significa que Avelino también lee obras de divulgación.

Además del qui jotismo, es necesario señalar que se trata del primer cuento en el que Ortega acude al género epistolar, tan importante en algunas de sus obras posteriores, como “Siete cartas a un hombre” o “La huida”.

¹⁶⁴ Según el Instituto Nacional de Estadística, en Asturias viven actualmente unas 600 personas con este apellido.

4.1.22. CONCLUSIONES

Los cuentos que Antonio Ortega escribió en su primera etapa son textos de bastante desigual valor. “Apolinar González”, “Honorato, Basilio y yo”, “Una curiosa aventura de Avelino Morís” o “Ramonismo” son verdaderas obras maestras; en cambio “La venganza de Sidafonia”, “El obligatorio cuento del fantasma”, “El ascensor” o “Una caricatura en verso y cinco en prosa” son bastante poco afortunados. Por esta razón, hay cuentos que requieren un análisis profundo y pormenorizado, mientras que otros sólo se prestan a un comentario escueto.

La morfología de todos los relatos es muy sencilla: las únicas excepciones al son “Apolinar González”, “La visita de pésame” y “Una curiosa aventura de Avelino Morís”, que presentan un sistema de narradores bastante complejo. Por lo demás, los cuentos se centran casi siempre en una sola situación determinada y están protagonizados por dos o tres personajes. Salvo “El tenor submarino”, “Modesto Lanzrón y la caja de cerillas”, “Resumen de la vida de Apolinar Sánchez”, “El tímido se enamora” y “El ascensor”, la acción central dura menos de un día. El narrador es omnisciente o protagonista; en este último caso, no se centra en sí mismo sino en otro personaje, que protagoniza la historia de verdad.

Aunque prácticamente todos estos cuentos se publicaron en calidad de obras humorísticas, muchos de ellos tratan temas serios: la desgracia de un hombre que se entrega a la bebida (“El tenor submarino”), la predestinación de una persona y la imposibilidad de consumarla (“El tranvía, el filósofo desconocido y yo”), la actitud de un enfermo desahuciado ante la vida (“El aneurisma”), la identidad perdida por culpa propia (“Una historia extraordinaria”), los valores trascendentales (“Resumen de la vida de Apolinar Sánchez”), la infelicidad de una persona incapaz de dar el primer paso para ser feliz (“El tímido se enamora”) o los complejos que arrastran a la locura (“Apolinar González”). A veces, lo que le interesa al autor no es la historia que se cuenta, ni tampoco los personajes, sino las reflexiones filosóficas que éstos exponen. Los cuentos de este tipo suelen estar protagonizados por dos personajes: el narrador protagonista, que cuenta la historia en primera persona, y el personaje principal, que expone su teoría. Como ejemplo, podemos mencionar “El tranvía, el filósofo desconocido y yo” o “El buen señor de faringitis”.

En casi todos los textos encontramos tipos psicológicos, procedimientos estructurales, recursos estilísticos, situaciones o motivos que se desarrollarán plenamente a partir de “Yemas de coco”: ciertas situaciones, frases o figuras retóricas; la deuda con *El Quijote*; el triángulo amoroso; el protagonista ausente; las descripciones impresionistas; los nombres

propios que caracterizan a los personajes; la combinación de distintas voces narrativas; un final muy breve, certero e inesperado, que resume, matiza o contrapesa todo lo que se había contado antes. Algún que otro cuento supone un esbozo primario de una obra posterior, mucho más compleja: el mejor ejemplo es “Una hipótesis de nariz”, de la que más tarde brotará “Silicato”.

4.2. EL PERIODO REPUBLICANO: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MADUREZ

4.2.1. NOTA INTRODUCTORIA

“Yemas de coco” y “Siete cartas a un hombre” son las únicas obras de madurez que Antonio Ortega llegó a publicar en España antes de marcharse al exilio. Curiosamente, su publicación marca el comienzo y el final de la Segunda República: “Yemas de coco” vio la luz en 1931 y “Siete cartas”, en 1936, pocos días antes de que estallara la guerra. Aunque ninguno de los dos relatos refleja la época histórica en la que se desarrolla su acción, ambos guardan una estrecha relación con las tendencias dominantes en la narrativa española de las primeras décadas del siglo veinte: la novela amorosa¹⁶⁵, por un lado, y la prosa vanguardista, por otro. Vamos a resumir brevemente en qué consiste esta relación, para comentarlo después con más detalle.

El contenido de “Yemas de coco” y “Siete cartas” refleja la influencia de distintos tipos de novela amorosa: “Yemas de coco” recuerda la novela romántica, mientras que en “Siete cartas” es más visible la huella de la novela sentimental, conocida también como novela lacrimosa. En opinión de María Teresa González de Garay, en la formación literaria de Ortega había influido Felipe Trigo¹⁶⁶, al que se suele considerar –de forma bastante simplificada– como un corifeo de la novela erótica en España. De hecho, en el jurado calificador de ambos concursos había varios maestros de la novela amorosa, erótica y sentimental, maestros que gozaron de una popularidad enorme en sus tiempos: Cristóbal de Castro, Alfonso Hernández Catá (*La novela erótica*, 1909); José Francés (*El alma viajera*, 1908; *La mujer de nadie*, 1915); José María Salaverría (*Viajero de amor*, 1926; *El muñeco de trapo*, 1928); Juan Aguilar Catena¹⁶⁷ (*Los enigmas de María Luz*, 1919; *Disciplinas de amor*, 1923; *La ternura infinita*, 1926; *Un soltero difícil*, 1927) y Alberto Insúa (*La mujer fácil*, 1909; *Las flechas del amor*, 1912; *El negro que tenía el alma blanca*, 1922; *La mujer que necesita amar*, 1923; *La mujer que agotó el amor*, 1924; *El amante invisible*, 1930).

Por su complejidad estructural, ambas obras se sitúan en la estela de la prosa vanguardista, que en los años treinta ya empezaba a difuminarse¹⁶⁸. Esta difuminación se

¹⁶⁵ Sobre la novela galante, véanse Fernando García Lara, *El lugar de la novela erótica española*, Granada, Excma. Diputación Provincial de Granada, 1986; Manuel Longares, *La novela del corsé*, Barcelona, Seix Barral, 1979; Gonzalo Santonja, “En torno a la novela erótica española de comienzos de siglo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 427, enero de 1986, pp. 165-174.

¹⁶⁶ María Teresa González de Garay, “Personajes femeninos en la narrativa de Antonio Ortega”, en Antonio Fernández Insuela, María del Carmen Alfonso García, María Martínez Cachero Rojo, Miguel Ramos Corrada, *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*, Oviedo, KRK Ediciones, 2010, p. 350.

¹⁶⁷ Antonio Linage Conde, “En torno al novelar de Juan Aguilar Catena”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Nº 162, 1, 1996, pp. 133-163.

¹⁶⁸ Sobre la prosa vanguardista, véanse Miguel Ángel Hernando, *Prosa vanguardista en la generación del 27*, (Gecé y “La Gaceta Literaria”), Madrid, Prensa Española, 1975; Víctor Fuentes, *La narrativa española de vanguardia (1923-1931)*, *Historia y crítica de la literatura española*, ed. al cuidado de Francisco Rico, V. VII,

aprecia también en los relatos de Ortega, donde el afán innovador es muy moderado en comparación con la obra de Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Mauricio Bacarisse, Pedro Salinas, Francisco Ayala o Ramón Gómez de la Serna. Como bien ha observado José María Martínez Cachero, la primera etapa de su obra

coincide [...] con el período de vigencia de las vanguardias que [...] dio como resultado la novela deshumanizada de los “Nova Novorum” pero Antonio Ortega, que no los ignoraba ni mucho menos, hizo compatible en su literatura la modernidad vanguardista –comparaciones e imágenes no habituales, rasgos de ingenio– con la existencia en aquella de un argumento nutrido y llamativo, presentado con claridad tradicional¹⁶⁹.

De este modo, la estructura de ambos relatos, sobre todo de “Yemas de coco”, es bastante compleja en comparación con los cuentos que nuestro autor escribió en el exilio. Una evolución similar había experimentado Francisco Ayala, que antes de la época republicana fue partidario de las vanguardias¹⁷⁰ y en el exilio, en cambio, optó por una prosa más atenta al ser humano que a la innovación formal. En palabras de Enrique Anderson Imbert, *esos dos períodos se caracterizan por dos diferentes tonos: en el primero, un tono juguetón, puramente imaginativo, estetizante; en el segundo, una toma de posición frente a la realidad, mirándola valientemente, sarcásticamente, en sus más secretas crudezas*¹⁷¹.

Así pues, en “Yemas de coco” y “Siete cartas a un hombre” Ortega ha alcanzado la madurez artística pero aún no ha cobrado su voz propia, personal e inconfundible, que sonará en el exilio.

Época contemporánea: 1914-1939, dirigido por Víctor García de la Concha, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 561-564; Ricardo Gullón, “Los prosistas de la generación de 1925”, *Ínsula*, nº 126, 1957, pp. 1 y 8; Julio López, “Acercamiento a las vanguardias literarias”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 398, 1983, pp. 361-371; Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, V. V, *Del realismo al vanguardismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983; Piero Raffa, *Vanguardismo y realismo*, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1968.

¹⁶⁹ José María Martínez Cachero, “Antonio Ortega, autor de cuentos”, en Antonio Fernández Insuela, *Sesenta años después. El exilio literario asturiano de 1939*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, p. 245.

¹⁷⁰ Se trata de las novelas *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925), *Historia de un amanecer* (1926), *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930).

¹⁷¹ Estas palabras las cita Keith Ellis en el artículo “Francisco Ayala: entre la tradición y el experimento”, *Historia y crítica de la literatura española*, ed. al cuidado de Francisco Rico, V. VII, *Época contemporánea: 1914-1939*, dirigido por Víctor García de la Concha, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 574-577.

4.2.2. “YEMAS DE COCO”

“Yemas de coco” vio la luz en 1931. Con esta obra, su autor ganó un acreditado concurso de novela corta para autores jóvenes, convocado por la revista madrileña *Nuevo Mundo*. En total, fueron presentadas 467 obras¹⁷². El jurado calificador estaba formado por los escritores Alfonso Hernández Catá, José Francés, Cristóbal de Castro, Alberto Insúa y el dramaturgo Eduardo Marquina. La obra se publicó por entregas en cuatro números de dicha revista, con ilustraciones de Emilio Ferrer¹⁷³. El triunfo de Ortega fue muy celebrado en Asturias, lo que halló eco en la prensa de Oviedo¹⁷⁴ y en su ciudad natal¹⁷⁵.

Antes de analizar el relato, convendría aclarar la cuestión de los términos que se refieren al género narrativo. El propio autor lo había considerado, con toda seguridad, como un cuento: la antología en que lo incluyó se titula *Yemas de coco y otros cuentos*¹⁷⁶. Sin embargo, por su extensión, complejidad estructural y profundidad psicológica, “Yemas de coco” es, más bien, una novela corta. De hecho, el premio que recibió en 1931 fue en un concurso de novela corta, y así es como se le denomina en las páginas de *Nuevo Mundo*. Por eso, para evitar confusiones, usaremos términos neutrales, como “relato”, “historia” u “obra”.

Para ver la enorme deuda que “Yemas de coco” guarda con la novela amorosa tradicional, vamos a hacer un resumen de su argumento. Puesto que su trama, igual que en todas las novelas de este tipo, es muy rica en episodios, el resumen será bastante extenso. Amalio Felechosa, maestro nacional, convive con Palmira Gutiérrez, una muchacha de la que está enamorado. Más tarde es destinado a Candamín, un pueblo minero en la montaña, y convence a Palmira de la necesidad de casarse para vivir en un sitio como aquél. En una romería, Palmira baila un pasodoble con Juan Sendín, y entre ellos surge en seguida una relación de adulterio. Una noche, a punto de ser sorprendido por Amalio, Sendín salta por la ventana, se rompe una pierna y le pide a Carballido, un hombre que acaba de tener un accidente de tráfico, que le cuente a todo el pueblo que iban juntos en su camioneta. Sin poder soportar su situación de marido ultrajado, Amalio echa a Palmira de su casa y unas semanas

¹⁷² Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., p. 12.

¹⁷³ *Nuevo Mundo*, nº 1967, 21 de noviembre de 1931, pp. 5-8; nº 1969, 4 de diciembre de 1931, pp. 5-7; nº 1970, 11 de diciembre de 1931, pp. 7-9; nº 1971, 18 de diciembre de 1931, pp. 5-7.

¹⁷⁴ “Premio literario a dos jóvenes asturianos”, *Región*, nº 2567, 18 de octubre de 1931, p. 9; “Festejando el triunfo del señor Ortega”, *Región*, nº 2573, 25 de octubre de 1931, p. 10, “Una comida íntima al escritor gijonés don Antonio Ortega”, *La Voz de Asturias*, nº 2657, 25 de octubre de 1931, p. 8.

¹⁷⁵ “Triunfan dos jóvenes escritores asturianos, uno de ellos gijonés”, *La Prensa*, nº 3214, 18 de octubre de 1931, p. 5.

¹⁷⁶ Antonio Ortega, *Yemas de coco y otros cuentos*, La Habana, Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1959. En todas las citas textuales de “Yemas de coco” se indicarán las páginas correspondientes a esta edición.

más tarde asesina a Carballido, del que había sospechado como amante. Unos meses después, Palmira vuelve con Amalio, pero su vida en común no puede armonizarse, sobre todo desde que Palmira le dijo a Amalio que su amante no era Carballido sino Sendín. Desesperado, Amalio le compra a Palmira un paquete de yemas de coco, que tanto le gustaban y que Sendín le había traído el día que saltó por la ventana. Ante este gesto, Palmira se ahorca en su dormitorio. Un año después, Amalio encuentra a Sendín en Nieva para vengarse de él. Juntos van a una taberna, y Amalio dice que Palmira estaba embarazada de él y que, para vengar la muerte de su hijo, le va a pegar un tiro a Sendín. Este le dice a la cara que no se atreverá a hacerlo, se va y, con ánimo de justificarse, se sienta a escribir aquella parte de la historia que se cuenta por su voz.

Como podemos ver, el argumento de “Yemas de coco” se basa, principalmente, en una serie de clichés repetidos hasta la saciedad en innumerables novelas, espectáculos, películas o series de televisión. Entre estos clichés hay que destacar el adulterio, la pasión de los celos, el triángulo clásico Amalio – Palmira – Sendín, la escena del amante sorprendido (o a punto de serlo) en la que Sendín salta por la ventana, la violenta ruptura de las relaciones entre Amalio y Palmira, el sufrimiento del marido ultrajado, el crimen de los celos o el suicidio a causa de un mal de amores. Sin embargo, el relato de Antonio Ortega supera los estereotipos convencionales de la novela amorosa y supone una obra mucho más profunda, más compleja y más rica en matices que la legión de novelas amorosas de aquella época. Como veremos en los capítulos correspondientes, esta misma relación se observa entre “Siete cartas a un hombre” y la novela lacrimosa, entre “La pluma blanca” y el cuento navideño, entre “El amigo de Cornelio” y el drama rural, entre *Ready* y la novela picaresca: todas estas obras no solo parodian, sino también renuevan y superan el género respectivo, elevándose en ciertos aspectos a un nivel más alto.

Así pues, la novela amorosa y es la corriente literaria que más ha influido en los temas y en el argumento de “Yemas de coco”. Sin embargo, en este relato se deja oír, aunque con bastante timidez, el eco de una novela radicalmente distinta: la novela social, que se cultivó con éxito durante toda la época republicana. Se trata del fragmento en el que se describe el pueblo minero. Además de rozar, aunque fuera levemente, la temática social, este fragmento coincide casi íntegramente con el comienzo de *La madre*, cuya versión española se publicó por primera vez en 1925¹⁷⁷. Así es como empieza la novela de Gorki:

¹⁷⁷ Maximo Gorki, *La madre: novela de la revolución rusa*, Barcelona, Maucci, 1925.

Todos los días, en la atmósfera brumosa y densa del arrabal obrero, la sirena de la fábrica lanzaba su grito estridente. Entonces, hombres huraños, con los músculos cansados aún, salían rápidamente de las casitas grises y corrían como cucarachas espantadas. En la fría penumbra, caminaban por la calle estrecha hacia los altos muros de la fábrica, que les aguardaba impasible, y cuyos innumerables ojos cuadrados, amarillos y viscosos, iluminaban la calzada fangosa. Los pies chapoteaban en el barro. Las voces soñolientas resonaban con toncas exclamaciones...

[...]

Por la tarde, cuando se ponía el sol y sus rayos rojos brillaban en los cristales de las casas, la fábrica vomitaba de sus entrañas de piedra todas las escorias humanas, y los obreros, ennegrecidos por el humo, se esparcían de nuevo por la calle...

[...]

El cansancio, acumulado durante largos años, robaba el apetito; a fin de poder comer, había que beber mucho, excitar el estómago indolente con las quemaduras del alcohol.

[...]

Al regreso, los maridos buscaban camorra con sus mujeres y las pegaban con frecuencia, sin duelo. Los jóvenes se quedaban en la taberna u organizaban pequeñas tertulias en casa de uno o de otro. Tocaban el acordeón, cantaban canciones estúpidas e innobles, contaban cuentos obscenos y bebían hasta el exceso. Extenuados por el trabajo, aquellos hombres se embriagaban fácilmente, y en sus pechos se encendía una sobreexcitación enfermiza, incomprensible, que buscaba una salida. Entonces, por un pretexto fútil, se acometían mutuamente con una irritación de fieras. Se producían riñas sangrientas.

En las relaciones de los obreros entre sí, dominaba este mismo sentimiento de animosidad en acecho; era tan inveterado como el cansancio de los músculos. Estos seres nacían con esta enfermedad del alma, heredada de sus padres, y como una sombra negra les acompañaba hasta la tumba, les impulsaba a cometer actos horrorosos por su crueldad inútil.

Los días de fiesta, los jóvenes volvían a casa tarde, con la ropa en girones, cubiertos de barro y de polvo y, tundidos los rostros, se vanagloriaban de los golpes que habían dado a sus camaradas; las injurias que habían sufrido les irritaban y les hacían llorar; borrachos y desgraciados, causaban compasión y repugnancia. Algunas veces eran los padres quienes traían a casa a sus hijos, que habían encontrado borrachos, hasta perder el sentido, en la taberna o en la calle, las injurias y los golpes llovían sobre los hijos embrutecidos o excitados por el aguardiente; luego se les echaba en la cama, con más o menos precaución, y por la mañana se les despertaba cuando el rugido de la sirena hendía el aire.

Aunque injuriaban a sus hijos o les golpeaban, sus borracheras y sus pendencias parecían cosas naturales a los padres; cuando ellos eran jóvenes, habían bebido y se habían pegado también, y sus padres les habían corregido de la misma manera. La vida había sido siempre así. Corría regular y lenta, como un arroyo fangoso que nadie sabía dónde nacía, fundada en la vieja y estúpida costumbre de obrar y pensar siempre del mismo modo. Parecía que nadie había tenido jamás tiempo y voluntad para intentar una reforma.

Y así es como describe Ortega el pueblo minero:

Candamín no me gustó. Era un pueblo triste y sucio. Tenía demasiadas montañas. Al pie del pueblo patinaba su camino un río flaco, negro y frío. Los habitantes de Candamín eran como su río: sucios, enjutos, helados. Al atardecer se llenaban las carreteras de bicicletas. Bajaban los obreros de las minas, negros, sudorosos... Daba risa verles los ojos y los dientes tan blancos.

Candamín tenía un casino –dominó, coñac, billar–, una plaza –un farol y cuatro tilos– y una banda de música – minúscula y desafinada. Durante toda la semana se trabajaba intensamente en las minas. Desde las seis de la tarde del sábado hasta las doce de la noche del domingo, los habitantes de Candamín concentraban todas sus actividades en una sola que les absorbía por completo: la ingestión de sidra. Se mataban a tiros o a puñaladas. Gritaban, por las carreteras embarradas, canciones lentas y melancólicas. Lunes: vuelta a llenarse la carretera de ciclistas.,

al amanecer. Hacía frío. Llevaban una mano en el bolsillo y otra en el guía de la bicicleta. No conseguí enterarme por qué no llevaban guantes de lana. Al atardecer retornaban sucios, cansados... (pp. 12-13)

Como podemos ver, son dos pasajes muy parecidos, tan parecidos que cuesta creer que se trate de una simple coincidencia. Desgraciadamente, es imposible decir hasta qué punto había influido Gorki en Ortega, puesto que no tenemos datos objetivos de que éste haya leído su obra o de que la tuviera en su biblioteca personal.

En cuanto a la estructura de “Yemas de coco”, las obras que más podrían haber influido son *Belarmino y Apolonio* (1921) y la dilogía *Tigre Juan y El curandero de su honra* (1926), de Ramón Pérez de Ayala, por el que Ortega sentía una gran admiración¹⁷⁸. La estructura de estas novelas se basa, parcialmente, en la técnica de contrapunto, que, en este caso, consiste en introducir diferentes narradores de manera simultánea. Este procedimiento se lleva al extremo en *El curandero de su honra*, novela en la que una parte del texto se divide en dos columnas, cada una de las cuales corresponde a un narrador determinado.

Además de guardar una estrecha relación con los movimientos literarios básicos de su época, “Yemas de coco” se anticipa en muchos aspectos a otros relatos de Ortega, sobre todo a “Siete cartas a un hombre”, que tratan sobre una madre que ha perdido a su hijo, y a “Silicato”, protagonizado por una muchacha muy parecida a Palmira. Otros recursos muy extendidos en la obra orteguiana son el triángulo amoroso, en el que se basan obras como “El amigo de Cornelio”, “Lauri” o *Ready*, y la presentación de un personaje ausente, como sucede en “Siete cartas a un hombre”, “Silicato”, “Covadonga”, “Dionisio” o “Lauri”.

Una vez vista la relación que guarda el relato con las principales tendencias narrativas de su tiempo (la novela romántica, la prosa vanguardista y, en bastante menor medida, el “Nuevo Romanticismo”), vamos a situarlo en sus coordenadas espacio-temporales.

El único indicio cronológico es la mención de *Historia de la Revolución Francesa*, de Michelet, traducida por Blasco Ibáñez, que lee Amalio Felechosa. Esta traducción vio la luz por vez primera entre 1898 y 1900, por lo que no nos puede servir de punto de referencia. Lo más lógico sería suponer que la acción transcurre a finales de los años veinte o a principio de los treinta, cuando el autor concibió el relato. La falta de datos históricos se debe a que la época no juega ningún papel en el relato: se trata de una historia basada exclusivamente en los sentimientos y en las relaciones de la gente.

¹⁷⁸ Véase el artículo “Cabrera Infante: “Soy el único escritor inglés que escribe en español”, *Región*, 17 de julio de 1981.

El lugar de la acción, visto en general, es Asturias: esto se deduce por los topónimos y por las marcas lingüísticas que caracterizan el modo de hablar de algunos personajes.

Los topónimos son reales e inventados. El único topónimo real es el puerto de Nieva, que se refiere a San Juan de Nieva. Entre los inventados, unos aluden a lugares reales (Ablanedo, que recuerda Oviedo, y el puerto de Panes, que parece ser el puerto de Pajares) y otros, a sitios ficticios: Candamín, Palaciós y Robledo.

Por lo que respecta a los asturianismos en los diálogos, tenemos, en primer lugar, el habla de la doméstica de la madre de Carballido, que se expresa en amestau. En la única réplica que pronuncia en el relato, hay abundantes marcas del asturiano, que, además, se repiten varias veces. Entre estas marcas, unas son léxicas¹⁷⁹ (*non* por “no”, pp. 20-21; *ruma* por “catarro¹⁸⁰”, p. 20; *probitín* por “pobrecito”, p. 20) y otras, gramaticales (el futuro *vendrái*, p. 20; el sufijo diminutivo *-ín* en *probitín* y *santín*, p. 20; la terminación *-u* en *señoritu*, p. 20). Otro personaje que habla en amestau es Panoyina, alumno de Felechosa, que también emplea elementos del bable. Estos elementos también se dividen en léxicos (*non* por “no”, p. 25; *muyer* por “mujer”, p. 25) y gramaticales (el uso del pronombre enclítico en *inventóla*, p. 25; *dícenlo*, p. 25 y *tiróse*, p. 25; el empleo del artículo delante del adjetivo posesivo en *la su muyer*, p. 25; la fusión de la preposición “por” y el artículo “el” en *pol*, p. 25). Finalmente, en este mismo episodio suenan unas canciones populares asturianas.

La complicada estructura de “Yemas de coco” es, como ya dijimos, un tributo a las vanguardias. Puesto que el relato está organizado en torno al juego de narradores, estudiamos las voces narrativas junto con otros elementos estructurales, sin dedicarles un apartado especial. De este modo, el análisis de la estructura comprende la organización de la trama argumental, el desarrollo cronológico de la acción, la variación del *tempo* narrativo, la estructura externa del relato y su relación con los narradores. Aunque intentaremos seguir, en medida de lo posible, un orden, no podemos evitar que estos aspectos se interrelacionen. También veremos los puntos comunes que “Yemas de coco” guardan con la tragedia clásica según la *Poética* de Aristóteles.

La historia se cuenta en primera por dos narradores distintos, que son, al mismo tiempo, sus principales protagonistas. Para que la narración se lleve a cabo de manera simultánea, el autor ha estructurado el relato en tres pares de capítulos, como si la historia

¹⁷⁹ La traducción de los asturianismos se hizo con los siguientes diccionarios: Lorenzo Novo Mier, *Diccionariu xeneral de la llingua asturiana*, Gijón, Asturlibros Ediciones, 1979; Xuan Xosé Sánchez Vicente, *Diccionariu Asturianu-Castellanu Castellanu-Asturianu*, Oviedo, Trabe, 1996.

¹⁸⁰ Lorenzo Novo Mier (*Ob. cit.*, p. 243) define *ruma* como “Reúma, reumatismo, enfermedad que suele manifestarse por inflamaciones dolorosas en las articulaciones, o por dolores en los músculos, y se atribuye a la presencia de ácido úrico en la sangre”.

tuviera siempre un desdoble: “Uno” – “Uno bis”, “Dos” – “Dos bis”, “Tres” – “Tres bis”. Y, en efecto, lo tiene: el primer capítulo de cada pareja se cuenta por Amalio Felechosa; el segundo, por Juan Sendín. Cada personaje lo cuenta todo en primera persona, exponiendo su propia versión de los hechos y prestando especial atención al papel que había desempeñado, de modo que lo que cuenta en realidad es su historia personal. De este modo, estamos ante un juego de dos perspectivas distintas que se enriquecen mutuamente: además de aportar detalles puramente externos, el relato de cada personaje muestra los más variados aspectos de su personalidad, como su carácter, su actitud o su modo de hablar. La diferencia entre ambas perspectivas se acentúa debido a que Felechosa cuenta su historia oralmente (“lo sé hoy y por eso *os lo digo*”, p. 12), mientras que Sendín redacta su confesión por escrito: “por eso hoy *escribo* estas cosas¹⁸¹” (p. 16). Por esta razón, el discurso de Sendín es mucho más denso, coherente y ordenado que el de Felechosa; su lenguaje es mucho más elaborado, con un léxico más rico y una sintaxis más compleja; su versión es más estática debido a sus abundantes reflexiones.

Externamente, cada capítulo está dividido en apartados de distinta extensión, dedicados a un episodio cabal, a un cuadro expositivo o a la digresión. Por tanto, el *tempo* narrativo no es uniforme, sino que varía considerablemente de un apartado a otro. Veamos con detenimiento cómo se van sucediendo estos apartados, en relación con el contenido, el *tempo* narrativo, la función y la unidad de espacio, tiempo y acción de cada uno.

El capítulo “Uno” consta de un solo apartado, en el que Amalio Felechosa cuenta su vida con Palmira antes del adulterio. Este capítulo no contiene ningún episodio cabal: todo lo que se cuenta supone una especie de presentación, en la que el narrador hace una descripción de su existencia, llena de abundantes reflexiones. Se trata, por tanto, de un cuadro resumen. El capítulo “Uno bis” consta de dos apartados muy distintos en cuanto a su contenido y función: la primera parte, puramente digresiva, es una introspección que Sendín hace de sí mismo, mientras que la segunda, narrativa casi toda, contiene el episodio de cómo conoció a Palmira.

El capítulo “Dos” consta de cuatro apartados. El primero es una secuencia de resumen, en la que se nos presenta a Carballido y a su madre, mientras que los otros tres contienen varios episodios cabales. En el segundo apartado se cuenta el momento del adulterio, que Amalio está a punto de sorprender; en el tercero, el descubrimiento del engaño y la ruptura con Palmira, y en el cuarto, el asesinato de Carballido. El capítulo “Dos bis”, igual que el “Uno bis”, contiene dos apartados diametralmente opuestos en cuanto a la acción externa: el

¹⁸¹ La cursiva es nuestra en todas las citas.

primero es puramente digresivo, carente de toda acción, en tanto que el segundo, que contiene la escena de la huida de Sendín, es el más dinámico de todo el relato.

El capítulo “Tres” consta de cuatro apartados. Entre los recuerdos y las reflexiones de Amalio, se distinguen tres episodios clave: el descubrimiento de su error, la segunda escena de las yemas de coco y el suicidio de Palmira. El capítulo “Tres bis” está formado por cinco apartados, de los que sólo uno es puramente narrativo: el que corresponde al episodio del encuentro de Amalio y Sendín en una taberna del puerto. Los otros cuatro tienen muy poca acción externa. El último, de dos frases tan sólo, es el final del cuento, y lo deja perfectamente cerrado.

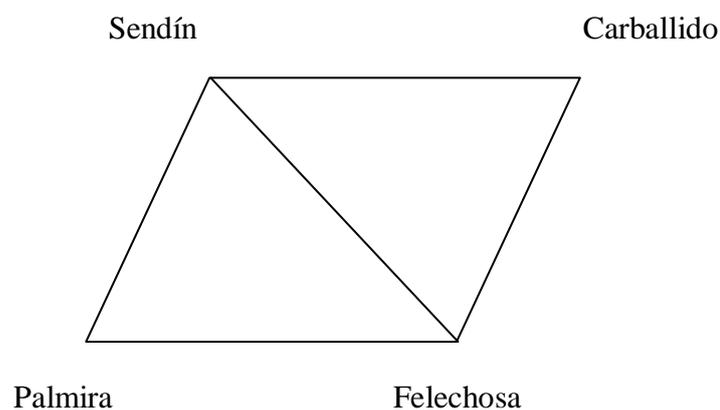
El tiempo de la ficción dura casi dos años: Amalio y Palmira viven juntos durante cinco meses, se separan por dos meses y después del suicidio de la muchacha pasa un año y dos meses más. Si sumamos el tiempo transcurrido entre distintos episodios, que no se menciona explícitamente, nos salen cerca de dos años. Pero estos dos años no se cuentan de forma continua: la atención del autor se concentra en unos pocos episodios, o cuadros escena, que recogen la mayor parte de la acción. En todos estos cuadros se cumple la unidad de lugar, tiempo y acción: cada uno de ellos supone un episodio cabal que se desarrolla en un lugar concreto durante un tiempo reducido, lo que acentúa la intensidad dramática. Su extensión es inversamente proporcional al tiempo de la acción: el episodio de la verbena ocupa unas horas escasas, y los demás episodios, en total, duran lo mismo. Sin embargo, son estas escenas fugaces las que contienen, en términos de Aristóteles, todos los elementos internos de la tragedia: la *peripecia*, la *anagnórisis*, la *hamartía* y el *pathos*. Por tanto, podríamos considerar el conjunto de los cuadros escena como el foco del relato. Su marco lo constituyen los cuadros resumen de bastante poca extensión (el más extenso de todos corresponde al primer apartado del primer capítulo), que resumen el tiempo de la ficción y cuya acción, además, está muy diluida por las reflexiones de los personajes. El tiempo de la ficción también se acorta mediante los espacios en blanco que separan distintos apartados y encierran, de este modo, largos intervalos cronológicos en los que pasan cosas que sólo podemos conjeturar.

La trama tiene un desarrollo predominantemente lineal. Sin embargo, su linealidad no es continua: la narración, además de estar formada por cuadros escena y cuadros resumen, se combina con la digresión, y la línea argumental se fragmenta en apartados sueltos entre los que hay grandes lagunas temporales. También hay que tener en consideración que los personajes, aunque cuentan su historia en orden lineal, no la cuentan simultáneamente: Felechosa lo hace unos meses después de que Palmira se suicidara (“¿Qué queda en mí del Amalio Felechosa de hace unos meses, de hace unos meses tan sólo?”, p. 11), y Sendín, al

cabo de mucho más tiempo. Es solamente el lector quien recibe ambas versiones de forma simultánea.

Si hacemos una comparación de “Yemas de coco” y la *Poética* de Aristóteles¹⁸², nos damos cuenta de que el relato de Ortega, en rigor, presenta una tragedia clásica. Su estructura externa se puede dividir, aunque sea de modo convencional, en el *prólogo*, los *episodios* y el *éxodo*, que corresponden a sendos pares de capítulos. En cuanto a su estructura interna, los principales elementos que organizan la trama argumental son la *peripecia*, la *anagnórisis*, la *hamartía* y el *pathos*. Desde esta perspectiva, los dos primeros capítulos suponen el *prólogo*, de *tempo* narrativo pausado, que termina en la *peripecia*, cuando entre Palmira y Sendín surge la relación de adulterio. Los dos capítulos centrales, que comprenden la mayoría de los *episodios*, son los más ricos en acción externa, que llega a su culminación; el *tempo*, en consecuencia, es el más rápido en todo el relato. Esta parte corresponde primero a la *anagnórisis*, cuando Amalio se entera del adulterio, y luego a la *hamartía*, cuando comete, sin saberlo todavía, un error trágico. En los dos últimos capítulos, el *tempo* de la acción se hace mucho más lento, pero el dramatismo de la historia alcanza su máxima intensidad: Amalio descubre el error que había cometido, pierde a Palmira y experimenta el *pathos*. Los capítulos finales suponen, por tanto, el *éxodo* de la tragedia.

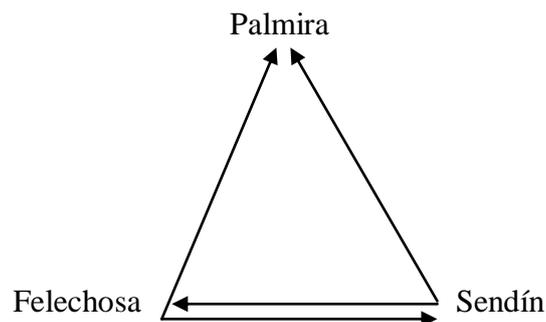
Los personajes que protagonizan la historia son cuatro: Amalio Felechosa, Juan Sendín, Palmira y Carballido. Sus relaciones se pueden representar en forma de cuadrilátero:



La relación que hay entre Palmira, Felechosa y Sendín es la de esposa, marido y amante. A Carballido le vincula con Sendín una relación de complicidad, que termina en su muerte a manos de Felechosa. Entre Carballido y Palmira no existe ninguna relación.

¹⁸² *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

A primera vista, la relación entre Palmira, Amalio y Sendín parece un triángulo amoroso clásico. Sin embargo, el autor aporta una novedad muy importante. En primer lugar, Palmira está muerta desde el principio y sólo está presente en los recuerdos de Felechosa y Sendín. En segundo lugar, la historia se cuenta por dos narradores protagonistas –ex marido y ex amante– y carece de narrador omnisciente, que solía figurar en este tipo de novelas. El lector no se enfrenta, pues, a una historia clásica cuyos personajes, presentes en todo momento, intervengan activamente en la acción, sino que debe reconstruir la personalidad de los protagonistas a partir de los datos que aporta cada personaje en su relato. De este modo, la personalidad de Felechosa se reconstruye a partir de sus propios recuerdos y de lo que cuenta Sendín; la personalidad de Sendín se perfila a base de lo que cuenta Felechosa y de lo que recuerda él mismo; la personalidad de Palmira se deduce solamente de lo que cuentan Felechosa y Sendín. Esquemáticamente, lo que cuenta cada personaje se puede representar de la siguiente manera:



Otro tanto ocurre con Carballido y su madre: ambos están muertos, y sólo están presentes en los recuerdos de Amalio y Juan.

Felechosa es el personaje que más participa en la historia: su versión ocupa más de la mitad del relato, y la versión de Sendín, en su mayor parte, también está dedicada a él. Por eso, es el protagonista cuya personalidad se representa de manera más íntegra. A lo largo de la historia, evoluciona considerablemente, lo que él mismo reconoce más de una vez:

Ahora ni yo mismo sé explicarme cómo y por qué sucedieron ciertas cosas. Y es que yo soy otro, y desde este sitio de ahora, regularmente cómodo, no puedo comprender al Amalio Felechosa de entonces, de allá lejos. ¿Qué queda en mí del Amalio Felechosa de hace unos meses, de hace unos meses tan sólo?

Sinceramente, creo que nada. Aquel Felechosa era un hombre impulsivo, violento, tozudo y apasionado. El Felechosa de hoy... Pero bueno, dejemos al Felechosa de hoy (p. 11).

Amalio Felechosa es un hombre de contrastes, y lo reconoce: “Yo era un ser indócil y afectuoso; esquinado y frío por fuera, mollar y tibio por dentro” (p. 12). Sus contrastes se

notan incluso en su nombre y apellido. En el nombre “Amalio” suena algo grande, noble, fuerte, majestuoso y magnánimo; una gran capacidad de amar, de perdonar, de soportar con dignidad las pruebas que depara la vida. En cambio, el apellido “Felechosa”, derivado de *felecho* (en asturiano, “helecho”), es marcadamente prosaico, con un matiz cotidiano. De la misma forma, en su personalidad se unen rasgos diametralmente opuestos: por un lado, la capacidad de amar y de perdonar (aunque con reservas); por otro lado, el orgullo, el pundonor, el amor propio, el egoísmo, el rencor, la crueldad, el cinismo, la cobardía, el complejo de inferioridad, la debilidad, la propensión al autoengaño y la pobreza de espíritu.

Visto con ojos ajenos, Felechosa es un ser ordinario. Para Sendín, no es más que un pobre hombre; esta caracterización la repite más de una vez. Así es como ve su vida:

Amalio Felechosa era un hombre metódico. Daba sus clases, subía todos los días a la estación del ferrocarril a la llegada del correo, los sábados por la noche jugaba en el Casino, etc. Los domingos cambiaba de camisa, iba a la iglesia y por la tarde jugaba una interminable partida a los bolos en compañía de Servando, José “el Nachu” y Hermenegildo “Pantera”. Así siempre (pp. 28-29).

Una vida que para él no tiene sentido y que supone una mera existencia:

Amalio Felechosa era entonces una existencia; una existencia, fijaros bien, no un ser. Ser es estar, concepto estático; existir es ir siendo a lo largo del tiempo y del espacio a la vez. [...] Pues bien, Amalio Felechosa era una existencia; una existencia sin importancia, si así lo queréis. Yo lo veía, paralelo a mí, ir hacia no sabía dónde. Detrás de él quedaba una larga estela de pasado inservible. Pero aún contaba con una larga provisión de porvenir (p. 28).

Por eso, no espera de él otra reacción que el llanto; lo ve como a un *manso ser inofensivo* (p. 28), sin imaginarse siquiera de lo que es capaz en realidad. Así, está convencido de que no se atreverá a matarle, sin saber que es el asesino de Carballido. Al enterarse de que Felechosa confiesa haberlo hecho, se niega a creerlo. Mucho más perspicaz resultó ser su amigo, al advertirle que Amalio es capaz de todo, siendo *un infeliz cercado por los acontecimientos* (p. 42). Sin embargo, Sendín tiene razón a la hora de calificar a Felechosa como un pobre hombre: fue precisamente su pobreza de espíritu lo que le hizo infeliz y acarreó todos los acontecimientos que le cercaron. Para comprobarlo, veamos los rasgos de Felechosa que se desprenden de su propio relato.

La tragedia de Amalio (el nombre, como vimos, resulta elocuente) es la suerte de un hombre que ama a su mujer y es feliz con ella, pero no logra que ella sea feliz con él. Para Amalio, la felicidad suprema consiste en estar con Palmira; cualquier muestra de cariño por su parte le llena de dicha: “Si estábamos en el cine oprimía con resignada dulzura mi mano

derecha. Si estábamos en casa se limitaba a contemplar con afectuosa atención mis pupilas. Tanto en un caso como en otro yo me sentía rebosar de dicha” (p. 7).

El sentimiento de Amalio, unido al dolor de la separación, llega a rozar el fetichismo: “En el ropero había dejado una vieja bata que acostumbraba a vestir al levantarse. Me olía a ella” (p. 35). Perder a Palmira, además de haber matado a una persona inocente, significa para él la muerte: “Amalio Felechosa murió; bien muerto está. Llevaba consigo una pena demasiado grande para poder caminar largo rato con ella a cuestas” (p. 8).

Hasta Sendín reconoce lo intenso que era este sentimiento: “Felechosa admiraba a su mujer, la quería con toda su alma. La admiraba en todos sus defectos” (p. 29). Y un poco más adelante, añade: “Él hubiera sido feliz con su ración de dicha. [...] Él hubiera sido feliz; yo lo sé” (p. 30). Aun así, Amalio confiesa no haber podido apreciarlo en su momento: “Yo quise deciros, yo quiero deciros –para justificarme, claro– que amé a Palmira. [...] En mi vida ella lo fue todo. Yo no lo supe entonces, no alcancé a comprenderlo entonces. Pero lo sé hoy y por eso os lo digo “(pp. 11-12).

Amalio no está seguro de que Palmira le quiera, y esto le hace sufrir. Por eso le pregunta constantemente si le quiere. Además, no se trata de amor, sino más bien de una sensación de comodidad, nacida de la frágil armonía que hay entre los dos. Llama la atención el hecho de que Felechosa, al principio, no quisiera a Palmira como a una persona sino como a un objeto simpático que hace su vida más cómoda:

Quería decir –quiero ser sincero– que al amor exclusivo de los primeros días siguió una perezosa desgana. No era desamor. Yo la quería porque soy un hombre afectuoso. Me encariño de un libro, de un caballo, de una colchoneta..., ¡cómo no iba encariñarme de Palmira! [...] Recuerdo que, cuando por las noches, ella tardaba en llegar a casa, sentía abrirse en mí un pocito de angustia (pp. 8-9).

Felechosa es maestro nacional, y su profesión ha dejado una profunda huella en su carácter. Además de ser, efectivamente, un hombre metódico, está poseído de un afán pedagógico que él mismo reconoce; a pesar del amor que siente por Palmira, cree que su deber es instruirla, sin preguntarse si es realmente necesario para que su vida en común sea feliz. Su condición de maestro se refleja también en la exactitud con que lo mide todo (“al cabo de *quince días* aquella mi pregunta se me antojó estúpida”, p. 8; “*Cinco días* después, *el número exacto* de sonetos era de *diez y ocho*”, p. 9; “Entre el río y nuestra casa había una vereda como de *dos metros* de ancha. Desde el granero a esta vereda había como unos *siete u ocho metros*, p. 22) y en las comparaciones librescas que hace de Palmira (“Palmira siempre tuvo para mí una parte en sombra, como la Luna”, p. 10) o de su enemigo Benito, recordando,

sin duda, el famoso retrato de Juan Carreño de Miranda: “Se parecía muchísimo a Carlos II: ojos claros, caídos; nariz péndula, sin hueso; bezo colgante, mentón alargado... Le puse de mote “El Hechizado”” (p. 23).

Felechosa es una persona sensible y, hasta cierto punto, sentimental. Como todo hombre débil, no es capaz de controlar sus emociones: “lloraba sin ningún pudor delante de mí” (p. 42), le escribió a Sendín su amigo. Este rasgo negativo no lo oculta nunca y gusta de contemplarse en su sufrimiento, en su pena, en su soledad:

Amalio Felechosa murió; bien muerto está. Llevaba consigo una pena demasiado grande para poder caminar largo rato con ella a cuestas. ¡Él, tan pequeñito; su pena, tan enorme! (p. 8)

Pero bien sabes tú, mi Dios, que entonces, cuando aquello, mi corazón se llenó de pena y chilló de dolor. Tú lo sabes. Y yo también (p. 8).

Tenía ganas de llorar. ¿Por qué me hacían daño? Estaba como loco. Parecía que estaba defendiendo a un ser duendo, débil y pequeñito. Le hacían daño, me hacían daño... (p. 23)

A veces lloraba. Sí, lloraba por mi soledad y tristeza de entonces; no por lo pasado (p. 35).

Deseaba gritar, gritar con todas mis fuerzas donde no me oyese nadie. Echar fuera de mí aquella angustia. Me marchaba de casa dando un portazo. ¡Y cuántas veces, a la orilla del río, junto a los cerezos de Palaciós, no chillé hasta quedar ronco! Chillaba, chillaba como un animal herido en su carne. Descansaba de no sabía qué (p. 37).

Y rompí a llorar como un chiquillo. Hipaba acongojado. La pena fluía fácil de mí con mis lágrimas que ardían (p. 39).

Ahora, ya lejos de todo aquello, me paro a veces a pensar en Palmira. Cuando tal hago me siento llenar poco a poco de una pena dulcísima; una pena que me rebosa y humedece de tristeza todo lo que me rodea (p. 40).

Asimismo, como a toda persona débil, le gusta insistir en su debilidad, imprimiéndole una nota lastimera, como si esto pudiera servirle de excusa: “Yo precisaba acurrucarme en el cariño de alguien para poder vivir” (p. 12); “Y ese día, precisamente ese día en que me entregué de nuevo a ella, abierto de brazos, pequeñito, mezquino, débil..., ese día se ahorca” (p. 40).

Otro rasgo de Felechosa es un orgullo descomunal, provocado por su complejo de inferioridad, que tampoco oculta a los demás: “Yo sé que jamás sufriré para nada. Es esta una certeza que me duele. Mi orgullo –monstruoso, irritable– no me impide reconocer ante los demás esta verdad” (p. 35).

El complejo de inferioridad fue, entre otras cosas, lo que le obligó a admitir a Palmira de nuevo en su casa (“¿Sería yo capaz de enamorar a otra mujer? Dudaba. Por eso y otras cosas quería a Palmira”, p. 35), a punto de humillarse ante ella para que se quede a su lado.

Aun así, la reconciliación, por su parte, no parece posible: “Yo sabía que se lo había perdonado todo pero que no le había perdonado nada” (p. 37).

El orgullo de Felechosa va unido a su desmedido pundonor y su amor propio (otro matiz que puede contener el nombre de Amalio). La opinión ajena o, mejor dicho el “qué dirán”, tiene para él mucho sentido: antes de irse a vivir a Candamín, obliga a Palmira a que se case con él. Por eso, a cauda de su amor propio, lo que le hace sufrir no es tanto el hecho de que Palmira le haya estado engañando con otro, como la idea de que le haya cambiado por alguien como Carballido:

¡Carballido! Sí, así era: Carballido. Carballido el simple, el mínimo y rubio Carballido... ¡Carballido el conquistador! Me dio risa como si yo fuera otro al que le estuvieran contando aquello. –“¡Carballido y mi mujer se entienden!” [...] ¡Si cuando menos hubiera sido Sendín!... (Sí; pensé esto). Me hacía menos daño. Pero... ¡Carballido! (p. 25)

Después de recibir un impacto así, el amor propio de Amalio vence el amor hacia Palmira:

Allí estaba, debajo de la lámpara. (Yo la quería). Me dio pena de ella. (¡Carballido!). Me indigné:
–Palmira, ¡marcha! ¡No quiero verte más! (p. 25),

y deriva en un egoísmo que le impide perdonarla:

–Su mujer está en Robledo. Debe usted perdonarla, Felechosa; ¡la pobre sufrió tanto!
–¿Y yo no sufrí, don Fermín? (pp. 34-35)

La sensación de deshonra no le deja tranquilo ni siquiera cuando vuelve a admitir a Palmira en su casa:

El recuerdo de Carballido me hacía daño también. [...] Contemplaba a hurtadillas sus brazos redondos y fuertes, sus hombros mórbidos... ¡Carballido! Brincaba este nombre en mi corazón. Carballido la había acariciado (p. 37).

De hecho, es esta sensación de rencor y de deshonra la que obliga a Felechosa a entablar una conversación de Carballido:

De pronto levanté los ojos del libro. Acababa de ocurrírseme algo. Rencorosamente le pregunté:
–Palmira, habrás sentido a Carballido, ¿no? (p. 38)

El sentimentalismo de Felechosa, unido a su complejo de inferioridad, a su amor propio, a su orgullo y, finalmente, a su egoísmo, le convierte en un hombre agresivo, capaz de arremeter contra cualquiera que atente contra sus sentimientos, sea Benito “El Hechicero” o

su alumno. De hecho, se caracteriza a sí mismo como a un hombre que había sido *impulsivo, violento, tozudo y apasionado* (p. 11). En cuanto se entera del adulterio, no duda en echar a Palmira de su casa. Además de agresivo, es rencoroso, vengativo y cruel: a Carballido no lo mata enseguida, dejándose llevar por las emociones, sino casi un mes más tarde, después de planear minuciosamente su venganza para no despertar sospechas. En el momento del asesinato, no solo demuestra su crueldad sino también su infamia: no mata a un hombre sano sino a un enfermo incurable que, además, tiene el brazo herido y no puede defenderse. Es increíble la tranquilidad con la que cuenta esta escena: “La muerte de Carballido no fue, pues, “un sensible accidente casual”, como aseguró el “Correo de Ablanedo”; sino simplemente un asesinato. Un asesinato del que fue autor Amalio Felechosa, maestro nacional de Candamín; es decir, yo” (p. 27).

Su relato suena sin emociones, como si se tratara de algo que estuviera a la orden del día: “Le di un empujón y... a otra cosa” (p. 26). Y no parece arrepentirse nunca de haberlo hecho; por el contrario, lo justifica cínicamente y hasta insiste en ello, lo que denota aun más su cinismo:

La verdad es que lo recuerdo sin pena. Era minúsculo y tan poca cosa, tan enclenque que no hice más que precipitar en unos años –tal vez meses– su óbito. El pobre estaba siempre tosiendo (p. 19);

Vuelvo a repetir que lo recuerdo sin pena, sin remordimientos. Es más, creo que hasta le hice un favor (p. 20);

No en vano hacía un mes que Carballido se encontraba en el cementerio de Candamín dedicado especialmente a la monótona ocupación de transformarse en esqueleto (p. 35).

De los fragmentos que acabamos de citar se desprende también que no siente ni un ápice de lástima, de compasión y, no digamos ya, de simpatía por Carballido. Esto se deja sentir también en los sufijos que llevan los calificativos con que lo describe: “Parece que lo estoy viendo con sus pelos lacios y rubios y sus ojos *azulones, saltones y blanduzcos*” (p. 19). Tampoco es capaz de entender cómo es posible llorar por una persona así: “Siempre llorando aquella mujer por aquel Carballido tan mínimo, tan enclenque...” (p. 21).

Por otra parte, todas estas palabras se podrían interpretar como una especie de autoengaño: después de enterarse de que Carballido era inocente, Felechosa parece intentar convencerse a sí mismo de que no ha pasado nada, para acallar su conciencia; su sentimiento de culpa. Al enterarse de que el verdadero amante fue Sendín, lamenta haber asesinado a Carballido en vano, aunque se permite, como antes, juzgar el valor de su vida: “Pero me dolía en el corazón aquella pobre y mezquina vida sacrificada tontamente” (p. 38). No en vano el

recuerdo de su brazo herido le persigue constantemente: “(“Aleteó con su brazo herido, no con el sano...”)” (p. 38). El peso de la conciencia es una de las causas que le motivan a confesarse y que le llevan a la autodestrucción definitiva.

De la misma forma, el carácter de Felechosa se manifiesta en sus relaciones con Sendín después de que Palmira se suicidara: “Pachín me escribió contándome una entrevista que había tenido con Felechosa. Fue él, Amalio, el que fue a verle. Le dijo que allí donde me encontrase me mataría” (p. 42).

Igual que en el caso de Carballido, Felechosa acaricia el deseo de vengarse durante mucho tiempo: esta vez, un año entero. Pero ahora ya no se trata del rencor de marido ultrajado: lo que quiere vengar es la pérdida de Palmira y del hijo que iba a tener con ella. Aunque este niño podría ser de otro hombre, Felechosa intenta convencer a sí mismo de que era suyo: “-¡Era mío!, ¿sabe? ¡Mío! ¡Mi hijo! ¡Yo sé que era mío!- me gritó” (p. 45).

Finalmente, está dominado por el miedo. Teme volver a perder a Palmira, teme saber con quién había vivido: “Ella que estaba llena de cosas que yo no sabía porque no las quería saber” (p. 37). Cuando el mayor de sus temores se cumple, se deja llevar por la debilidad, lo que demuestra definitivamente su miseria, esta vez ante los ojos de los que le rodean. Después del suicidio de Palmira, se entrega de lleno a la bebida –antes de la tragedia, ya *experimentaba una desmedida afición por la sidra* (p. 29), lo que le convertía *en una verdadera calamidad* (p. 29)– y cambia a peor de manera vertiginosa, lo que se refleja hasta en su aspecto físico: “¡Pobre hombre! Ha engordado y se ha dejado crecer un bigote absurdo. [...] Le brillaban los sucios ojillos legañosos. Llevaba un traje azul lleno de manchas de grasa y una corbata negra. En la solapa una cintita de luto” (p. 45).

Las palabras que con las que Sendín comienza este retrato son, en cierto modo, un resumen certero que este personaje, junto con el autor, hacen de Felechosa. De hecho, fue su pobreza de espíritu, lo que destrozó su vida, empezando por su matrimonio y terminando en su propia personalidad. Ni siquiera tiene fuerza de voluntad para suicidarse: “Se tiró al río cinco o seis veces con ánimo de suicidarse. Cuatro o cinco veces lo sacaron; la última vez salió por su propio esfuerzo” (p. 41). Tampoco tiene valor para dispararle a Sendín honradamente, delante de testigos, lo que Sendín, por su parte, no tiene miedo de decirle a la cara: “¡Pobre Felechosa! Eres un cobarde; eso es lo que eres tú. Eso que haces es de cobardes, ¿sabes? Eres incapaz de pegarme un tiro. No te atreves” (p. 45). Y un poco más adelante, pone fin a la situación: “Bueno, Felechosa, ahora mismo me voy. No desaproveches esta oportunidad. Que conste que usted es un cobarde. Le volveré la espalda. Podrá usted disparar si se atreve... Pero sé que no te atreverás” (p. 45).

¿Cuál podrá ser la suerte de Felechosa? Por el relato de Sendín, es difícil de juzgar, puesto que, como ya dijimos en su momento, las dos versiones se cuentan en distintos periodos de tiempo. En el relato de Felechosa, en cambio, hay un detalle que no deja de llamar la atención: “Y es que yo soy otro, y desde este sitio de ahora, regularmente cómodo, no puedo comprender al amalio Felechosa de allá lejos” (p. 11).

¿A qué sitio se está refiriendo? Podría ser la sidrería en la que se desahoga con sus compañeros de botella, pero podría ser también la celda de una cárcel. Puesto que Felechosa gusta de expresiones metafóricas, estas palabras también se pueden interpretar en el sentido figurado. En este caso, podría tratarse de su situación actual, desde la que esté intentando comprender a sí mismo en otra época de su vida.

De Juan Sendín nos dicen muchas cosas los dos primeros párrafos de su justificación. La principal causa que le motivó agarrar la pluma no es otra que el deseo de justificarse para recuperar su reputación:

Yo, Juan Sendín, me creo obligado a contaros todo aquello. Deseo justificarme. Sé que lo interpretaron mal. Sé que llegaron a insultarme. “-¡Pobre Felechosa!, sé que dieron de él. Y de mí: “-¿Sendín?... Un conquistador profesional”. Y no; yo os juro que ni esto ni aquello es verdad, era verdad (p. 14).

Como vemos, Sendín no aparenta sentirse culpable de lo que pasó. Más adelante, lo dirá explícitamente en una carta que había pensado escribir a Felechosa: “Si no hubiera sido yo hubiera sido otro cualquiera. Estaba de Dios. No fue mía la culpa” (p. 42).

No menos elocuente es el segundo párrafo, que resume la mayoría de las cualidades de Sendín. Por esta razón, lo reproducimos aquí entero, a pesar de su extensión:

Aquella fue mi primera aventura. Me aburría en el pueblo y un hombre cuando se aburre es capaz de hacer cualquier cosa absurda. Unos juegan a los bolos o al dominó. Otros montan en bicicleta o pescan. Amalio Felechosa era un buen hombre, pero yo... ¿qué iba a hacer? No me gustaba jugar a los bolos ni montar en bicicleta. Mi vida de señorito provinciano era demasiado afluente y demasiado fácil. Busqué esa complicación como pude haber buscado otra cualquiera. Pero sin maldad preconcebida, sin que se me ocurriera pararme a pensar que pudiera hacer daño a alguien. Yo os lo digo (p. 14).

Lo primero en que se nos confiesa, demostrando un cinismo sobrecogedor, es que no tiene ninguna coerción moral: para él, conquistar a una mujer, sobre todo si está casada, es un pasatiempo tan absurdo y tan inocente como cualquier otro. Si lo hace, es por el mero hecho de aburrirse. Al mismo tiempo, ve en ello una especie de deporte, con la única diferencia de que los bolos o el ciclismo le parecen insulsos, y, por lo tanto, no le interesan. No le preocupa que su acción pueda hacer daño a una persona, porque, si quiere divertirse, esta persona

simplemente no existe para él. Incluso cuando confiesa que teme la pena y el dolor de Felechosa (tanto que llega a pensar que puede morir de pena), enseguida aclara:

Me parecía estúpido que por distraerme yo hiciera llorar a aquel manso ser inofensivo al que apenas conocía. Era un remordimiento parecido al que experimentamos cuando pisamos sin querer el rabo de un perro o cuando atropellamos una gallina con el automóvil (p. 28).

Por tanto, estamos ante un hombre cínico, egoísta e irresponsable, incluso podríamos decir que infantil: no es capaz de medir las consecuencias que su diversión puede traer (traerá la muerte de cuatro personas), ni tampoco puede distinguir el límite entre bromas y veras.

De la misma forma, el adulterio no tuvo para él nada especial. A las mujeres, no las toma en serio: “No acostumbro a tener éxito con las mujeres –no puedo tomarlas en serio...” (p. 18). Tampoco toma en serio su relación con Palmira, y lo cuenta como algo común, usual, cotidiano; igual que Felechosa había contado el asesinato de Carballido:

Al día siguiente, al atardecer, aprovechando que Felechosa daba una clase de siete a nueve una clase para adultos en el Ayuntamiento, fui a verla.

[...]

Al día siguiente, también fui a verla. [...]

Y al otro día también fui. Y al otro. Y al otro (p. 18).

No obstante, al ver a Felechosa en Nieva, confiesa que su dolor le hacía daño: “Me dio lástima. Le hubiera abrazado con gusto y con gusto me hubiera emborrachado con él” (p. 45). También confiesa que de vez en cuando experimenta, aunque todavía a un nivel subconsciente, unos tímidos remordimientos de conciencia. Los compara con la oruga que come (o sea, remuerde) la manzana por dentro, sin que la manzana sepa que la tiene dentro. De momento, los puede acallar, pero presente –y esto le infunde un miedo que ya no es capaz de ocultar– que algún día la conciencia se le despierte y entonces ya no pueda con ella; tal vez acabe sucumbiendo como Felechosa. Por eso, se arrepiente de haber destrozado sus vidas.

Un rasgo positivo de Sendín es que, a diferencia de Felechosa, no hace gala de su sufrimiento, sino que se limita a constatarlo breve y escuetamente: esto se nota, sobre todo, en el brevísimo episodio en el que escapa de la casa de Palmira, escrito con frases cortas, secas, exentas de toda emoción; unas frases que no cuentan sino, más bien, constatan. El momento más difícil, cuando Sendín atraviesa con la pierna rota el río de diciembre, simplemente está omitido: no hay ni una sola palabra sobre lo que Juan había experimentado en el agua. El momento más duro no se cuenta, ni siquiera hay un espacio en blanco que lo insinúe. Nada. Lo que le permite al lector imaginarse el calvario que había experimentado el personaje, no son las emociones sino las escuetas cifras: “La casa de Pachín no estaba lejos. Unos cien

metros escasos de la otra orilla. Tardé media hora en recorrerlos” (p. 34). Y también la escueta frase que cierra la escena: “Y me desmayé” (p. 34).

Así pues, Sendín es un personaje decidido, arriesgado y temerario: no teme saltar por la ventana, ni atravesar a nado el raudal de invierno, estando malherido. Es negligente, ya que no aprecia el peligro que corre: “–“Me romperé una costilla”– pensé. Pero no fue una costilla, fue una pierna” (p. 33). La historia que inventó con Carballido lo muestra también como a un hombre listo que no tarda en encontrar una salida de una situación embarazosa. Sin embargo, todo esto lo hace para evitar que Felechosa se entere de que le estaba engañando con su mujer. No es Felechosa quien le da miedo, pues no le cree capaz de hacer algo irremediable, sino la idea de que pueda hacerle sufrir moralmente. Si al final le da la espalda, es porque está seguro de que no va a dispararle. Lo que teme es el peso de la culpa, de la conciencia. Por tanto, Juan Sendín no es un hombre valiente, sino todo lo contrario.

Ambos personajes tienen mucho en común. Al mismo tiempo, entre los dos hay notables diferencias. Los principales rasgos que unen a Felechosa y a Sendín son la cobardía y la debilidad, la pobreza de espíritu y el vacío de la vida, la desdicha y la infelicidad, la angustia y la indiferencia, la soledad y la necesidad de desahogarse. Sendín comprende todo esto y está a punto de confiárselo a Felechosa, pero al final se contiene, dándose cuenta de lo ridículo de la situación.

En su actitud ante la vida, también van de la mano. Ninguno de los dos se arrepiente de lo que ha hecho, ambos cuentan su historia con ánimos de justificarse y, sin embargo, sufren remordimientos de conciencia. Ambos son propensos a la reflexión y al autoanálisis, en el que reconocen sus cualidades negativas. Ambos sienten el peso de la conciencia, al ser culpables de la muerte de cuatro personas. Ambos consideran la afición como algo desprovisto de sentido: Felechosa dice que las aficiones son idiotas (“Al fin y al cabo, tan idiota es el coleccionar sellos o estudiar mitología griega”, p. 9), y a Sendín le parecen absurdas.

Su manera de expresarse, por muy diferente que pueda parecer, también tiene rasgos comunes. A pesar de que emplean distintos registros, ambos hacen uso de metáforas y comparaciones insólitas en sus reflexiones. “Ya el pasado ha madurado en recuerdos. La vida gastada no ha de volver a nuestros bolsillos” (p. 8), dice Felechosa y, ya al final de su relato, añade: “Se esmerila la memoria; los recuerdos desdibujan sus contornos; las lamparitas de las penas ya no tienen aceite de juventud...” (p. 41). En el discurso de Sendín, merece destacar especialmente el pasaje en el que compara su presentimiento con un grano de alpiste, con una

mosca bajo un vaso o con una oruguita dentro de la manzana que algún día saldrá hecha una mariposa.

La principal diferencia entre Felechosa y Sendín, en el contexto de la historia, está en su actitud con Palmira. Para Felechosa, Palmira lo era todo:

(–Realmente, Sendín, no valía la pena. Para ti, ella no valía la pena. ¡Pero para mí lo era todo! ¡Ay, si Sendín hubiera comprendido esto!) (p. 13)

En este punto, Felechosa, sin darse cuenta, coincide con Sendín, que sí lo comprende, pero demasiado tarde: “Escucha: Palmira fue de Peláez, fue de Rodríguez, el factor de la Estación; fue del Administrador de La Oscura, fue tuya, fue mía... Todos ellos ya la olvidaron. Yo la olvidaré. Sólo tú, Felechosa, la seguirás amando siempre” (p. 43).

La diferencia de la que venimos hablando se hace obvia si comparamos la descripción de los ojos de Palmira que hace cada personaje. El amor que Amalio sintió por Palmira se manifiesta en la precisión con la que describe el color de sus ojos, que conserva en la memoria incluso después de la muerte de la muchacha: “Era pequeña y tenía los ojos de un color indefinible, de ese color indefinible que suelen tomar las ropas que estuvieron muy expuestas al sol” (p. 13). A Sendín, en cambio, la relación con Paquito no le dejó una huella considerable: “¿Y Palmira?... ¡Es verdad: hoy hasta he olvidado de qué color eran los ojos de Palmira!” (p. 47).

Además de los ojos, merece la pena comparar los rasgos de Palmira en los que se fija cada uno, y cómo reacciona ante ellos. Amalio la recuerda “viva, fresca, olorosa y sonrosada” (p. 37), recuerda su sonrisa y su mirada (“Al sonreír se le aniñaban los ojos, pequeños y húmedos,” p.13; “Me miraron con curiosidad sus ojos claros, p. 36), su pelo (“Su pelo era negro, rizado y áspero,” p. 13), su nariz (“La naricilla, descarada, llena de espinas carnales...”, p. 13), sus piernas (“Tenía las piernas demasiado gordas,” p. 13), sus brazos y sus hombros (“Contemplaba a hurtadillas sus brazos redondos y fuertes, sus hombros mórbidos...”, p. 37), su voz (“Ella tenía una bella voz; una voz suave, dulce y convincente,” p. 12; “Y en su voz –seria, grave, convincente– temblaba una dulcísima ternura,” p. 39) y sus olores (“Ella olía a frío, a viento limpio”, p. 9).

Como podemos ver, casi todo lo recuerda con sencillez y con ternura, sin que se asome jamás un matiz de desprecio o de concupiscencia. Aunque reconoce que Palmira no era bella (p. 13), en ningún momento se le ocurre pensar que pudiera tener algún defecto, lo que, en cambio, ve Sendín: “La admiraba en todos sus defectos: en su nariz respingada, en sus piernas gordas, en su revolucionaria prosodia...” (p. 29).

El retrato de Juan es mucho más rico en detalles: la nariz respingada, en su opinión, le confería al rostro de Palmira *una expresión de ánade* (p. 16); sus ojos eran *tímidos, veloces, pequeños e inquietos* (p. 16), *se encendían en sonrisas* (p. 17), tenían unas pestañas *combas y gruesas* (p. 16) y unas *pupilas temerosas que trepaban por entre las pestañas* (p. 17); sus dientes eran *fríos, fuertes, iguales y blancos, de animal bien calcificado* (p. 32); su voz era *noble y cariñosa* (p. 16), *fresca y limpia como sus dientes* (p. 16), *lo más bello que poseía* (p. 16), pero *dura, imperiosa* (p. 33) en una situación determinada; su andar, *presuroso y titubeante, como de lágrima* (p. 33); olía *a ropa limpia y a jabón barato* (p. 18). Además de la abundancia de detalles, hay otro matiz muy importante: el erotismo, del que los recuerdos de Amalio carecen en absoluto:

sus manos eran regordetas y coloradas. [...] Al reír echaba la cabeza hacia atrás. Era fuerte, redonda y pequeña. Tenía las piernas gordas y los pechos minúsculos. Declaraba veintidós años. No se precisaba de una gran imaginación para creerlo, los tenía (p. 16).

Cuando Sendín recuerda el pasodoble que había bailado con Palmira en la romería, este erotismo se hace mucho más declarado:

A través de la falda se le notaba la liga dura y la media áspera de seda artificial. De ellas fluía un tibio y limpio olor a sudor. Se le habían encendido las mejillas. Había echado la melena por detrás de las orejas... [...] Hacia el sur, y al tacto –mi mano sobre la espalda de ella–, se percibían los tirantes de la camisa –un poquitín caído el izquierdo– y la carne cálida, dura y continua (p. 17),

e incluso desafiante: “Agaché la cabeza. Me esperaba la suya ligeramente volcada, la boca entreabierta y los ojos cerrados” (p. 18).

A veces, sin embargo, el erotismo cede ante una ternura insospechada: “Palmira, entre mis brazos, apenas si era un amable y cálido bultito de carne estremecida” (p. 18). Y el momento del adulterio nunca es objeto de contemplación estética: el autor lo limita siempre a un beso, descrito con muy pocas palabras y con unas comparaciones certeras pero intencionadamente repulsivas. Así es como recuerda Sendín el comienzo del adulterio: “Un beso. Sus labios estaban fríos como gusanos” (p. 18), y su culminación en casa de Amalio: “Me besó. Sentí en mis labios sus dientes fríos, fuertes, iguales y blancos, de animal calcificado” (p. 32).

Asimismo, hay una enorme diferencia en el valor del regalo que hacen Sendín y Amalio. En las manos de Sendín, las yemas de coco no son más que un detalle de la aventura, una aventura de la que Sendín, según su propia confesión, *no podía esperar gran cosa* (p. 30). En las manos de Amalio, en cambio, representan todo el amor y el perdón que podía darle a

Palmira. Y Palmira, ante este gesto, comprende su conducta y se suicida. Así es como lo resumió Sendín: “Él hubiera sido feliz; yo lo sé. Porque en aquello él perdió más que yo; perdió más que yo porque había puesto más de sí que yo en aquella mujer” (p. 30).

Sin embargo, a ambos hace sufrir la muerte de Palmira, y ambos lo reconocen, de manera independiente, casi con las mismas palabras. Esto es lo que Sendín se propone escribirle a Felechosa después del suicidio de Palmira: “Olvida por un momento que tú fuiste el marido y yo el amante. Olvídalo, Felechosa. ¿No notas ahora que nuestras penas son mellizas? ¿No te sientes ligado a mí?” (p. 42)

Y esto es lo que Felechosa le dice a Amalio al cabo de más de un año: “Usted y yo somos muy buenos amigos, ¿no es verdad? Buenos amigos... Más aún: parientes. Eso es, parientes carnales” (p. 43).

Palmira es el personaje más difícil de comprender. Desde el principio sabemos que está muerta, pues Felechosa lo dice poco después de empezar su relato: “No quiero, al decir esto, ofender su *memoria*” (p. 12). Por tanto, su imagen sólo podemos recomponerla a partir de los recuerdos de los hombres que la conocieron.

Ya hemos visto su retrato, uno de los retratos más completos en la narrativa de Antonio Ortega. Lo que nos interesa ahora es su personalidad. Sus cualidades más valiosas son la bondad, la ternura, la generosidad y la capacidad pasional, así como la libertad y la falta de prejuicios, lo que supo ver Sendín. Dada la importancia de este fragmento, decidimos reproducirlo entero:

Temía también por Palmira. Porque Palmira amaba a Amalio; estaba bien enraizada a él. Le amaba a su manera, claro está; pero le amaba. Había sido mía por la misma razón por la que pudo haber sido de otro cualquiera. Una de esas tonterías de mujeres que no tienen importancia pero que suelen tener mucha importancia. Era una mujer de una gran capacidad pasional. Quería a su marido, me quería a mí. Cuando Amalio la echó de casa estuvo viviendo con el encargado de las minas de la Oscura. Y luego con el ingeniero Peláez. Y a todos los quiso; para todos tuvo esos pequeños detalles de ternura que anidan en las manos de las mujeres. Era así, ¡qué mal hay en ello! Lo más importante en la vida es saber querer, tener capacidad para querer. Y se puede querer muchas veces, de verdad, e incluso al mismo tiempo (p. 31).

Para Felechosa, estos pequeños detalles de ternura son su cuidado (“Me cosía la ropa. Me ponía las zapatillas a los pies de la cama. Me buscaba el calzador cuando yo no lo encontraba. Me obligaba a ponerme la bufanda cuando la mañana era fría. Me besaba en la boca cuando volvía de clase”, p. 13) y su docilidad insólita, que contrasta vivamente con su manera de tratar a otras personas (“Era dócil; era dócil conmigo, de una docilidad silenciosa y

resignada. Para las demás personas era terca, de una terquedad agresiva y chillona”, p. 11) y se hace especialmente visible cuando Felechosa la echa de casa:

Lenta, levantó sus ojos de la costura. Me vio. Lo comprendió todo. Engorulló su jersey y lo depositó sobre el hule de la mesa.

–Se hará como dices, Amalio (pp. 25-26).

Sin embargo, a Felechosa esto no le satisface ni le hace feliz:

Pero no, aquello no era docilidad. Era, sencillamente, que me ignoraba, que me desconocía. Respetaba mis decisiones sin comprenderlas nunca, sin ni tan siquiera intentar comprenderlas. Me miraba con los ojos muy abiertos –quieta, inexpresiva– y me contestaba indefectiblemente:

–Se hará como dices, Amalio.

¿Por qué me odiaba? (p. 11)

Por su parte, Felechosa reconoce que a ella tampoco la llegó a comprender del todo: “Nunca llegué a conocerla del todo. Palmira siempre tuvo para mí una parte en sombra, como la Luna” (p. 10). No puede explicar lógicamente la razón de sus gustos (“El porqué de estas predilecciones es algo que nunca pude penetrar”, p. 9), ni tampoco los motivos que la obligaron a suicidarse:

En muchas ocasiones se me ha ocurrido meditar sobre los motivos que pudieron impulsar a Palmira a suicidarse. Nunca los vi claros. Ya dije que aquella mujer siempre tuvo para mí una parte en sombra, como la Luna. Nunca llegué a conocerla del todo (p. 40).

Palmira es una mujer apasionada, espontánea, natural e irracional, como la vida misma. Lo que determina su actitud es siempre la emoción, el ímpetu, el sentimiento. Según observa Amalio, su discurso no obedece en absoluto a las leyes de la lógica formal. Vive, siente y actúa sin reflexionar ante nada; la relación de causa y efecto parece no existir en su mundo, lo que Amalio y Sendín aprecian con las mismas palabras. “Era apasionada en sus gustos. Le gustaban las cosas porque sí, suprema razón de todos los gustos” (p. 9), dice Amalio, y Sendín parece seguirle la corriente: “Era feliz por eso: porque tenía veintidós años, porque no le dolían las muelas, porque...sí” (p. 16).

De la espontaneidad de Palmira se deriva otra cualidad importante: es directa, sincera e ingenua, lo que también aprecian Sendín (“Detrás de sus palabras jamás se agazapaba una segunda intención”, p. 16) y Amalio (“Me contempló sinceramente asustada. Luego en su rostro apareció el asombro. (No, no podía mentir)”, p. 38). En sus relaciones amorosas también se muestra espontánea, sincera y poco convencional; si procura guardar las apariencias, es porque teme hacer sufrir a Amalio.

Así pues, Palmira recuerda mucho a otro personaje de Ortega, que no saldrá de su pluma hasta doce años más tarde. Se trata de Lucila, protagonista de “Silicato”, que parece su alma gemela. En palabras del personaje que cuenta su historia, ambas son *deliciosamente incongruentes, absurdas, borrosas, desconocidas, espontáneas, naturales e incomprensibles*. Sin embargo, Palmira se muestra muy precavida y cautelosa cuando es necesario: así, cuando Amalio está a punto de sorprenderla con Sendín, no tarda en encontrar una salida de la situación. Su carácter irracional tampoco es obstáculo para tenga una visión crítica: “Tenía un gran sentido crítico, sabía ver el lado ridículo de las cosas” (p. 32).

Palmira es una persona agradecida. A pesar de engañar a Amalio con Sendín, reconoce que Amalio es el único que la seguirá amando siempre: “Yo se lo debo todo a él..., ¡todo!... ¡Compréndelo!” (p. 33). Es muy bondadosa y sensible: así, siente lástima por Carballido, *muy picado del pecho* (p. 38). Cuando Amalio le compra yemas de coco, no resiste el peso de la culpa.

Los otros dos personajes que intervienen en la historia son Carballido y su madre. Igual que Palmira, están muertos y sólo existen en los recuerdos de Felechosa y Sendín. Ambos se nos presentan de forma exhaustiva en el primer apartado del segundo capítulo, vistos con ojos de su asesino (al fin y al cabo, la madre también muere por su culpa).

Carballido es un hombre infortunado en todos los sentidos. Arrastra una vida monótona y está enfermo de tisis: “El pobre estaba siempre tosiendo” (p. 19). El único periodo interesante de su vida fue su época de soldado: “Todas sus anécdotas se referían a cuando estuvo en el servicio militar” (p. 19). El rasgo que mejor define su personalidad es *una ingenuidad desesperante* (p. 19): “De buena fe creía que todas las mujeres se enamoraban de él. Fundamentaba esta convicción profunda y optimista en el simple hecho de que él se enamoraba de todas” (p. 19).

Sin embargo, no está casado; tal vez no ha conocido a ninguna mujer en su vida. Por tanto, es un personaje inocente en ambos sentidos: en el directo y en el figurado, *un santín del Señor* (p. 20), como lo llama la doméstica.

La única persona que quiso a Carballido fue su madre. A la hora de presentárnosla, Ortega anticipa su siguiente cuento, “Siete cartas a un hombre”, dedicado precisamente a una madre que ha perdido a su hijo. Pero si en este cuento la protagonista guarda una firme esperanza que le da ánimos para vivir, la madre de Carballido queda desahuciada y no desea otra cosa que morir lo más pronto posible: “¡Si no fuera por su madre, por aquella viejecita desolada y temblona que no cesó un solo día de llorar hasta que *consiguió morirse!*” (p. 20).

Otros personajes que participan en el desarrollo de la historia son don Román, el médico del pueblo; los alumnos de Amalio y los hombres del pueblo que frecuentan el Casino, entre los que destaca especialmente Benito “El Hechicero”, enemigo de Felechosa, con el que Palmira vive durante algún tiempo. Todos ellos están esbozados con rasgos escuetos pero certeros. Así, don Román, en opinión de Felechosa, es un vulgarizador, aunque, a diferencia de Amalio, sabe explicar las cosas de modo que todo el mundo las entienda: “– Los pulmones de Carballido –acostumbraba a decirnos don Román, el médico, que era un vulgarizador– son como el queso de Cabrales, están llenos de bichitos, ¿comprenden ustedes?” (p. 19).

Más tarde, Ortega empleará esta metáfora en una situación idéntica en “El amigo de Cornelio”:

Para que sucediera esto bastó tan sólo que unos minúsculos animalillos perforaran la piel de Cornelio y se le colaran en la sangre y después emigraran a la médula y el cerebro. A Antón se lo había dicho así don Alfredo, el médico; sólo por eso. Cornelio cantaba, pescaba y reía, como siempre. Pero los animalitos estaban allí dentro, entrañables, y cuando vinieron a darse cuenta de ello ya era tarde (p. 92).

El alumno “Panoyina” (“mazorca de maíz” en asturiano) se llama así porque *tenía el pelo rojo como las mazorcas de maíz* (p. 21). Y qué decir del retrato de Benito:

Se parecía muchísimo a Carlos II: ojos claros, caídos; nariz péndula, sin hueso; bezo colgante, mentón alargado...

[...]

Le colgaba el belfo austríaco y le brillaban coléricos los ojillos estúpidos (pp. 23-24).

Para terminar el análisis de “Yemas de coco”, es necesario comentar su estilo. A nuestro juicio, el su rasgo más importante es el ritmo, que organiza el texto en distintos niveles: dentro del sintagma, dentro de una oración simple, dentro de una oración compleja y, finalmente, entre dos o varias oraciones distintas.

Uno de los principales procedimientos rítmicos es la adjetivación. Lo más frecuente es que los adjetivos vayan de dos en dos, unidos por la conjunción copulativa: “Al sonreír se le aniñaban los ojos, *oblicuos y húmedos*” (p. 13); “Su voz era *fresca y limpia* como sus dientes” (p. 16); “Cuando hablaba apetecía cerrar los ojos para saborear mejor su voz *noble y cariñosa*” (p. 16); “De ellas fluía un *tibio y limpio* olor a sudor” (p. 17); “Palmira, entre mis brazos, apenas si era un *amable y cálido* bultito de carne estremecida” (p. 18); “Me recibieron sus brazos *perfumados y abiertos*” (p. 18); “Pero me dolía en el corazón aquella *pobre y*

mezquina vida sacrificada tontamente” (p. 38); “Se rió mostrándome sus dientes *amarillos y largos*, de caballo” (p. 43); “Sus palabras eran todas *iguales y macizas*” (p. 44).

También es frecuente la adjetivación triple, heredada del Modernismo. En este caso, los epítetos se yuxtaponen (“*Rubio, flaco, cloqueante*, parecía un polluelo con el alón roto”, p. 26), pero lo más frecuente es la coordinación: “Su pelo era *negro, rizado y áspero*” (p. 13); “Era *fuerte, redonda y pequeña*” (p. 16); “Dos organillos *melancólicos, gritones y desafinados*” (p. 16); “la carne *cálida, dura y continua*” (p. 17); “Parece que los estoy viendo con sus pelos *lacios y rubios* y sus ojos *azulados, saltones y blanduzcos*” (p. 19); “Parecía que estaba defendiendo a un ser *duendo, débil y pequeñito*” (p. 23); “Enfrente de la casa había un monte *alto, peludo y frío*” (p. 31); “El hombre es *vano, desleal y olvidadizo*” (p. 41). A veces, los epítetos se resaltan por la puntuación: “Y en su voz –*seria, grave, convincente*– temblaba una dulcísima ternura” (p. 39).

Finalmente, cuando la inquietud del personaje llega a su punto álgido, el número de los epítetos asciende a cuatro. Igual que antes, los adjetivos pueden ir yuxtapuestos (“Y ese día, precisamente ese día en que me entregué de nuevo a ella, *abierto de brazos, pequeñito, mezquino, débil...*, ese día se ahorca”, p. 40) o coordinados: “Amalio Felechosa era un hombre *impulsivo, violento, tozudo y apasionado*” (p. 11); “ojos *tímidos, veloces, pequeños e inquietos*” (p. 16); “Sentí en mis labios sus dientes *fríos, fuertes, iguales y blancos*, de animal bien calcificado” (p. 32); “Era ella la que estaba a mi lado, *viva, fresca, olorosa y sonrosada*” (p. 37).

Así pues, la adjetivación múltiple está bastante extendida en “Yemas de coco”. De la misma forma, el principal procedimiento sintáctico en la que se basa el ritmo del texto es el empleo de miembros sintácticos que desempeñan una función análoga: “Estaría más cerca *de vosotros, de vuestra comprensión*” (p. 11); “Yo me encuentro lleno de cosas *menudas, sin importancia*” (p. 15); “Vendrán todas *de golpe, en bandadas*” (p. 15); “Aprovechando las últimas migajas de música arrastré a Palmira hasta un rincón: *un roble, una gran mancha de sombra*” (p. 18); “Al día siguiente, *al atardecer*, aprovechando que Felechosa daba de siete a nueve una clase para adultos en el Ayuntamiento, fui a verla” (p. 18); “¡Si no fuera *por su madre, por aquella viejecita desolada y temblona que no cesó un solo día de llorar hasta que consiguió morirse!*” (p. 20); “Era una mañana *fría, de sol*” (p. 24); “Me arrastré *hasta la pared, hasta una cenefita de nieve*” (p. 33); “Contemplaba a hurtadillas *sus brazos redondos y fuertes, sus hombros mórbidos*” (p. 37); “Estaba *allí, junto a la cama*” (p. 39).

Con frecuencia los miembros análogos no solo desempeñan la misma función sino que tienen también la misma estructura sintáctica: “Era, sencillamente, *que me ignoraba, que me*

desconocía. Respetaba mis decisiones sin comprenderlas nunca, sin ni tan siquiera intentar comprenderlas” (p. 11); “Yo era un ser indócil y afectuoso; *esquinado y frío por fuera, mollar y tibio por dentro*” (p. 12); “Pero presiento *que han de venir, que tienen que venir*” (p. 15); “Tenía *las piernas gordas* y los *pechos minúsculos*” (p. 16); “A través de la falda le notaba *la liga dura y la media áspera* de seda artificial” (p. 17) “Agaché la cabeza. Me esperaba *la suya ligeramente volcada, la boca entreabierta y los ojos cerrados*” (p. 18); “Oía *a ropa limpia, a jabón barato*” (p. 18); “Vuelvo a repetir que lo recuerdo *sin pena, sin remordimientos*” (p. 20); “Siempre llorando aquella mujer por aquel Carballido *tan mínimo, tan enclenque...*” (p. 21); “Recuerdo *lo externo, lo accesorio*” (p. 21); “Temía *a su pena, a su dolor*” (p. 27); “Él tenía *su vida, sus cosas*” (p. 27); “Yo *no le dije nada, no le expliqué nada*” (p. 38).

Este procedimiento puede reforzarse con la catáfora (puesta en negrita): “La admiraba **en todos sus defectos**: *en su nariz respingada, en sus piernas gordas, en su revolucionaria prosodia...*” (p. 29); “Acaso porque detrás de tu nombre estás tú **con tus cosas**: *con tu risa, con tus dientes blancos, con tus dedos...*” (p. 36).

La construcción más extendida con miembros análogos consiste en emplear dos veces una misma palabra o un mismo sintagma (puesto en cursiva), incrementándolo con otro término (subrayado con línea simple) cuando se repite por segunda vez: “Recuerdo que, cuando por las noches, ella tardaba en llegar a casa, sentía abrirse en mí un pocito *de angustia, colmado de angustia*” (p. 9); “Soy un hombre *normal, perfectamente normal* pero... ¡quién no tiene un pero!” (p. 14); “Se reía casi ofendida *por mi sospecha, por mi irreparable sospecha*” (p. 38); “Y *ese día, precisamente ese día en que me entregué de nuevo a ella, abierto de brazos, pequeñito, mezquino, débil...*, ese día se ahorca” (p. 40).

Este procedimiento se combina hábilmente con otros recursos. Así, hay veces en las que se aproxima al paralelismo: “Yo notaba *algo extraño, algo que no sé expresar con palabras*” (p. 23); “Cuando tal hago me siento llenar poco a poco de *una pena dulcísima; una pena que me rebosa y humedece de tristeza todo lo que me rodea*” (p. 40); “Una sonrisa pliega mis labios; *una sonrisa que apenas si es un leve temblor del bigote*” (p. 41).

Con frecuencia se convierte en anadiplosis: “Era *dócil; era dócil conmigo*, de una docilidad silenciosa y resignada” (p. 11); “¿Qué queda en mí de Amalio Felechosa *de hace unos meses, de hace unos meses tan sólo?*” (p. 11); “Tengo *un presentimiento, un presentimiento análogo al que deben de tener las manzanas sobre la oruguita que ignoran poseer en sus entrañas perfumadas*” (p. 14); “Asomé aún *el brazo; su brazo herido, no el sano*” (pp. 26-27); “Deseaba *gritar, gritar con todas mis fuerzas donde no me oyese nadie*” (p. 37); “Chillaba, *chillaba como un animal herido en su carne*” (p. 37); “Vi *sus piernas, sus*

piernas tan sólo” (p. 39); “Yo veía sus piernas, nada más que sus piernas, pero... ¡en qué postura, en qué postura más absurda, Dios mío” (p. 40).

También puede reforzarse con la puntuación (“Fue entonces cuando oí *el ruido –un ruido sordo y blando–* en la calleja del río”, p. 22) o alcanzar un nivel interoracional: “Lloraba porque me sentía *triste, triste de no sabía qué. Acaso de mí mismo y de todos*” (p. 24).

Como podemos ver, el ritmo de todo el texto está organizado en torno a una estructura binaria. La doble estructura se extiende con frecuencia a distintos niveles del enunciado: “Al hablar accionaba *con los ojos más que con las manos*, porque *sus ojos tenían unas pestañas combas y gruesas, en tanto que sus manos eran regordetas y coloradas*” (p. 16); “Pegaba a los perros y mataba a los gatos porque creía *que esto carecía de importancia y que además era propio de hombres*” (p. 20); “A ella, sí; a ella la recuerdo *con pena, casi con espanto*” (p. 20).

La estructura doble puede suponer un paralelismo reforzado por la rima, la misma distribución acentual y el mismo número de palabras y de sílabas: “*Ni un solo chillido, ni un solo gemido* se escaparon de sus labios durante aquellos cinco largos meses que duró su agonía” (p. 20); “*Le hacían daño, me hacían daño...*” (p. 23).

Otros recursos que podemos destacar son la enumeración y el asíndeton (“Se mojaba *la toquilla, la falda, los pies...*”, p. 20), reforzados a veces con una catáfora (“Me sonrió así: *dulce, perezosa, bondadosamente*”, p. 41), y el quiasmo: “*Carballido el simple, el mínimo y rubio Carballido...*” (p. 25).

Los procedimientos que acabamos de ver se emplean casi todos dentro de un mismo enunciado, sea simple o complejo. No menos importante es el ritmo interoracional, que puede conseguirse mediante el empleo continuo de frases sin verbo:

Era en la romería de Palaciós, aldea próxima a Candamín. Una pradera en cuesta. Dos organillos melancólicos, gritones y desafinados. Trescientas personas dando vueltas aburridamente. Por el suelo, papeles pringados de grasa y latas de sardinas, vacías. De vez en cuando, una vendedora de avellanas. La gaita junto a las tiendas de sidra. A la orilla del río los tricorpios de la Guardia Civil (p. 17);

la adjetivación múltiple:

Al pie del pueblo patinaba su camino un río *flaco, negro y frío*. Los habitantes de Candamín eran como su río: *sucios, enjutos, helados*. Al atardecer se llenaban las carreteras de bicicletas. Bajaban los obreros de las minas, *negros, sudorosos...* (p. 12);

la repetición exacta de la misma estructura sintáctica y del mismo orden de las palabras en cada oración (“Me cosía la ropa. Me ponía los zapatos a los pies de la cama. Me buscaba el

calzador cuando yo no lo encontraba. Me obligaba a ponerme la bufanda cuando la mañana era fría. Me besaba en la boca cuando volvía de clase”, p. 13); el paralelismo (“Si estábamos en el cine oprimía con resignada dulzura mi mano derecha. Si estábamos en casa se limitaba a contemplar con afectuosa atención mis pupilas”, p. 7); la anáfora (“Deseo justificarme. *Sé que* lo interpretaron mal. *Sé que* llegaron a insultarme. “¡Pobre Felechosa!”, *sé que* dijeron de él”, p. 14); la repetición de la misma palabra en cada frase (“¡Carballido! Sí, así era: *Carballido. Carballido* el simple, el mínimo y rubio *Carballido...* ¡*Carballido* el conquistador!”), p. 25), de la misma forma verbal en todas las oraciones (“Lenta, *levantó* sus ojos de la costura. Me *vio*. Lo *comprendió* todo. *Engorulló* su jersey y lo *depositó* sobre el hule de la mesa”, pp. 25-26), o de la misma frase: “Y al otro día también fui. Y al otro. Y al otro” (p. 18).

Al igual que los procedimientos sintácticos, son muy variadas las figuras semánticas. La figura más extendida es la metáfora, tanto en el discurso de Felechosa como de Sendín: “*Ya el pasado ha madurado en recuerdos. La vida gastada no ha de volver a nuestros bolsillos*” (p. 8); “*Aprovechando las últimas migajas de música* arrastré a Palmira hasta un rincón” (p. 18); “*Pobre Felechosa, sé que no precisas de la limosna de mi lástima*” (p. 30); “*Me arrastré hasta la pared, hasta una cenefita de nieve*” (p. 33); “*Después subieron a sus ojos unas cuantas burbujitas de risa*” (p. 38); “*En mi garganta se hinchaba un grito*” (p. 40); “*Se esmerila la memoria; los recuerdos desdibujan sus contornos; las lamparitas de las penas ya no tienen aceite de juventud...*” (p. 41)

La metáfora puede combinarse con otros recursos, como la hipérbole (“la noche fría se colaba en el granero a borbotones”, p. 22) o el símil: “Recuerdo que, cuando por las noches, ella tardaba en llegar a casa, sentía abrirse en mí un pocito de angustia, colmado de angustia. Como esos que se abren a la orilla del mar y que siempre están milagrosamente llenos de agua amarga” (p. 9).

Otras figuras retóricas que nos han llamado la atención son la hipérbole (“La pena fluía fácil de mí con mis lágrimas *que ardían*”, p. 39), la personificación (“Hasta mí *treparon* sus pupilas temerosas por entre sus pestañas”, p. 17; “Sólo se oía al río que *imitaba* a la lluvia”, p. 21; “Por eso *tartamudeaba* la vela”, p. 22; “El río *llevaba prisa*”, p. 33; “Brincaba este nombre en mi corazón”, p. 37) y el símil: “Palmira siempre tuvo para mí una parte en sombra, *como la Luna*” (p. 10); “Sus labios estaban fríos *como gusanos*” (p. 18); “*parecía un polluelo con el alón roto*” (p. 26); “Chillaba, chillaba *como un animal herido en su carne*”, (p. 37); “Se rió mostrándome sus dientes amarillos y largos, *de caballo*”, (p. 43); “Me miraba con melancolía *de rumiante*” (p. 45).

La única explicación que podemos dar a esta abundancia de figuras retóricas es la personalidad de los narradores y, lo que es más importante, la tensión emocional que experimentan al recordar los episodios más dramáticos de su vida.

4.2.3. “SIETE CARTAS A UN HOMBRE”

Este relato ganó el segundo premio en el concurso de novela corta organizado por la prestigiosa revista madrileña *Blanco y Negro*. Vio la luz en sus páginas el 28 de junio de 1936, cuando faltaba menos de un mes para que estallara la guerra. El jurado del concurso estaba formado por el historiador Melchor Fernández Almagro y los escritores José María Salaverría, Blanca de los Ríos, Juan Aguilar Catena y Manuel Bueno, que moriría fusilado sólo dos meses más tarde¹⁸³. Después, “Siete cartas” fue incluido en la antología *Yemas de coco y otros cuentos*. Todas las citas textuales que incorporamos en el presente estudio corresponden a esta edición.

Una rápida lectura bastaría para darse cuenta de que “Siete cartas a un hombre” guarda una relación muy estrecha con la llamada “novela lacrimosa”, que comenzó a cultivarse en el siglo XVIII en el cauce de la novela sentimental, más tarde halló eco en la novela romántica del siglo XIX y alcanzó una eclosión extraordinaria en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, a pesar de compartir con la novela lacrimosa una serie de clichés fácilmente reconocibles, el relato de Ortega no encaja en el lecho de este género, totalmente anquilosado en vísperas de la guerra. Nuestro análisis se dedicará, en gran parte, a averiguar en qué consiste la novedad de “Siete cartas” con respecto a la novela lacrimosa.

Antes de analizar “Siete cartas”, es necesario que repasemos brevemente la historia y los rasgos generales de este género novelesco en los países de habla hispana. Aunque sus temas principales hunden sus raíces en la tradición popular (basta con recordar, por ejemplo, las cantigas de amigo, que suenan casi al unísono con las cartas de nuestro cuento), la novela lacrimosa, en el sentido más amplio de esta palabra, no se consolidó como género autónomo hasta mediados del siglo XVIII, cuando aparecieron las primeras novelas sentimentales.

No es nuestro propósito hacer aquí un estudio pormenorizado del sentimentalismo europeo, ni de la ideología sensualista en la que se basa dicha corriente literaria. Todo ello está muy bien resumido en *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, de Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador, a quienes seguimos muy de cerca¹⁸⁴. Nosotros nos centraremos casi exclusivamente en la novela *María*, del escritor colombiano Jorge Isaacs, que marcó el verdadero comienzo del relato melodramático en las literaturas hispánicas y resultó ser el arquetipo, no superado hasta ahora, de este género. No vamos a abordar todos

¹⁸³ Jesús Mella, *Antonio Ortega: en la trinchera de las ideas*, Gijón, Ateneo Obrero de Gijón, 2004.

¹⁸⁴ Juan Carlos Rodríguez, Álvaro Salvador, *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal, 1987, pp. 128-148. Véase también José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, V. II, Madrid, Alianza, 1995, pp. 102-107.

los aspectos de esta obra: lo único que nos interesa son los recursos de la novela sentimental que emplea Antonio Ortega. Pero antes vamos a resumir lo más brevemente posible las premisas filosóficas a partir de las cuales se desarrolló la literatura sentimental.

En el siglo XVIII surge una corriente filosófica conocida como sensualismo, según la cual el proceso sensorial se limita a recibir físicamente los influjos del mundo exterior. Lo sensible, por tanto, no tiene ningún contenido moral. Sin embargo, las teorías de Rousseau, Kant y Hegel sientan las bases del espiritualismo sensible, que afirma justo lo contrario: el proceso sensorial siempre está lleno de espíritu y, en consecuencia, de un contenido moral. A este proceso se le llamó sensibilidad, y su expresión extrema era el llanto. Bajo el influjo del espiritualismo sensible, en la literatura surgieron dos géneros cuyo valor arquetípico son precisamente las lágrimas: la comedia lacrimógena, o melodrama, y la novela sentimental, cuya esencia se puede resumir de la siguiente manera:

La llamada “novela sentimental” exige del lector la puesta en marcha del nivel extremo de la sensibilidad; se supone que la lectura es siempre sensible y, por tanto, las lágrimas son el momento extremo, el momento del clímax de esa lectura y, por tanto, forman parte del decurso natural de esa lectura, no son un elemento extraño a la misma, sino algo consustancial con el hecho de leer¹⁸⁵.

No es de extrañar, por tanto, que la estructura de una novela lacrimosa esté basada con frecuencia en los escritos privados de los personajes, esto es, en sus diarios y en sus cartas:

se supone que allí, en las páginas del diario, es en donde se expresa mejor la “verdad íntima”, la verdad natural, el alma del individuo que se desnuda limpiamente ante estas páginas en un acto de íntima comunión consigo mismo. Lo que hay en un diario se supone que es la verdad íntima, desnuda, la sinceridad máxima, la máxima expresión de la sensibilidad de un individuo¹⁸⁶.

La eficacia que adquiere la carta como procedimiento narrativo favorece el nacimiento de un nuevo género: la novela epistolar (*Pepita Jiménez*, de Juan Valera, o *La estafeta romántica*, de Galdós), con la que “Siete cartas”, según dice su título, guarda una estrecha relación¹⁸⁷.

El llanto viene a ser el principal protagonista, la fuerza motriz, el objetivo final y la verdadera esencia de la novela sentimental. En la práctica, las novelas sentimentales se centran en un personaje femenino e iban dirigidas, en última instancia, al público femenino. Su larga lista comienza en Inglaterra con *Pamela* (1740), de Samuel Richardson, y continúa

¹⁸⁵ Juan Carlos Rodríguez, Álvaro Salvador, *Ob. cit.*, p. 134.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹⁸⁷ Véase la tesis doctoral de Ana María Navales Viruete *Estudio sobre la novela epistolar española* (<http://zaguan.unizar.es/record/13488/files/TESIS-2014-016.pdf>).

en Francia con obras como *La nueva Eloísa* (1761), de Rousseau, o *Pablo y Virginia* (1787), de Bernardino de Saint Pierre, hasta culminar en plena época romántica con *Los misterios de París* (1843), de Eugène Sue, o *La dama de las camelias* (1848), de Alejandro Dumas. Todas estas novelas, junto con muchas otras que no mencionamos, alcanzaron un éxito asombroso que no habían conocido otras obras literarias en sus respectivos países.

Centrémonos ahora en *María*, que fue, como ya dijimos, la mejor novela sentimental que se escribió en castellano. En su argumento, forma y estructura, esta obra sigue las líneas generales de la novela sentimental francesa, sobre todo de *Pablo y Virginia*. Su argumento básico es muy fácil de resumir: Efraín y María, dos primos, se aman profunda, casta e idílicamente en el seno de un paisaje paradisíaco (el valle del Cauca) hasta que el joven tenga que marcharse a Europa para continuar sus estudios. Durante su ausencia, la muchacha enferma de epilepsia hereditaria y muere pocos días antes de su regreso. Al no poder sufrir el dolor de la tragedia, el joven se suicida. Antes de morir, le confía al narrador su diario íntimo, en el que se cuenta la historia.

La novela se abre con una breve dedicatoria del narrador, dirigida a los hermanos de Efraín. Esta dedicatoria resulta muy importante para comprender cómo funciona la obra, por lo que la reproducimos entera:

He aquí, caros amigos míos, la historia de la adolescencia de *aquel a quien tanto amasteis y que ya no existe*. Mucho tiempo os he hecho esperar estas páginas. Después de escritas me han parecido pálidas e indignas de ser ofrecidas como un testimonio de mi gratitud y de mi afecto. Vosotros no ignoráis las palabras que pronunció *aquella noche terrible*, al poner en mis manos el libro de sus recuerdos, “Lo que ahí falta tú lo sabes; podrás leer *hasta lo que mis lágrimas han borrado*.” ¡Dulce y triste misión! *Leedlas, pues, y si suspendéis la lectura para llorar, ese llanto me probará que la he cumplido fielmente*¹⁸⁸.

Las palabras que hemos destacado en cursiva ponen al descubierto las estrategias de las que se vale el autor, sin tratar de ocultarlas. El primero de estos recursos es el llanto: el protagonista había llorado cuando escribía su diario y sus hermanos llorarán cuando lo lean; el narrador que escribió la dedicatoria, con toda seguridad, había llorado también cuando lo leía. La emoción de los lectores se hace mucho más intensa si saben que lo que tienen en sus manos son unos escritos íntimos cuyo difunto autor había intentado, en vano, desahogar su dolor; en otras palabras, si saben que el llanto acompañó también el proceso de la escritura. De este modo, las lágrimas entran en juego antes que comience la narración propiamente dicha y se convierten en un elemento capaz de disputar el protagonismo de Efraín y María.

¹⁸⁸ Jorge Isaacs, *María*, ed. de Donald McGrady, Madrid, Cátedra, 1993, p. 51. El subrayado es nuestro.

El otro recurso consiste en anunciar desde el principio que el final no va a ser feliz: el protagonista se suicidará *aquella noche terrible* (cuando ya se acabe la historia propiamente dicha), al no poder sufrir su dolor. Lo único que le queda al lector es descubrir cuál fue la causa de este dolor, dejando llevar su sensibilidad a su manifestación extrema: al llanto. Por tanto, la novela no produce un efecto catártico, sino tan solo una fuerte descarga de tensión emocional.

Finalmente, hay que señalar los aspectos estructurales de *María* que la emparentan con otras novelas sentimentales: la forma de diario, que hemos mencionado más arriba, y una acción exterior muy limitada, puesto que lo importante es lo que pasa en el alma de Efraín, en el mundo de sus sueños, esperanzas y emociones despertadas por el amor y por la tragedia.

Así pues, la finalidad de *María* consiste en hacer que el lector desvele su sensibilidad al máximo debido a una fuerte emoción causada por la lectura. Leer y llorar tiene que ser lo mismo: de otro modo, la obra no consigue su objetivo y fracasa. No es de extrañar, por tanto, que *María* tuviera un éxito arrollador: sólo en vida del autor tuvo más de cincuenta ediciones, que no dejaron de multiplicarse con el tiempo, y también infinitas imitaciones y representaciones teatrales y cinematográficas.

Para terminar nuestro repaso, citemos las certeras palabras de José Miguel Oviedo, escritas en el capítulo dedicado a *María*:

La permanente popularidad del melodrama lacrimoso quizá se explique porque es una fórmula cuyos ingredientes son perfectamente reconocibles, pero que admiten infinitas variantes que le han permitido seguir viva en nuestra época¹⁸⁹.

A estas infinitas variantes se debe el florecimiento de la novela melodramática en España durante las primeras décadas del siglo XX, cuando Antonio Ortega había madurado como escritor. Sin embargo, al igual que había pasado con la novela amorosa, estas novelas eran fácilmente predecibles por sus principales “ingredientes”, por lo que el género necesitaba una profunda renovación. Veamos qué es lo que el cuento de Ortega tiene en común con el melodrama clásico y cuál es la novedad que aporta.

Igual que en las novelas sentimentales, la acción exterior de “Siete cartas” no es muy rica en acontecimientos. Una mujer recibe durante un tiempo cartas de la muchacha a la que su hijo había querido mientras estudiaba en Madrid. Pero está muerto: cogió frío y murió poco después de volver a casa. El tono de las cartas es cada vez más angustiado. La madre empieza a contestar, primero mentalmente y luego por escrito, con la firme esperanza de que la

¹⁸⁹ José Miguel Oviedo, *Ob. cit.*, p. 107

muchacha la visite algún día. Sus desahogos, en los que su hijo parece estar vivo, se convierten en la razón más íntima de su ser. Sin embargo, las cartas que llegan de Madrid no contienen ningún dato que permita identificar a la muchacha para poder enviarle las respuestas. Maruja –es lo único que se sabe de ella– cree que Juan la ha olvidado y deja de escribirle; la idea de que pudiera sucederle algo grave no se le ocurre en ningún momento. Tampoco se le ocurre hacerle una visita para saber qué es lo que pasa. La madre se queda esperándola en vano, sin perder la esperanza de que algún día se conozcan.

La escasez de acontecimientos se compensa con la introspección psicológica de las protagonistas, lo que emparenta “Siete cartas” con *María* y otras novelas lacrimosas. Para ambas mujeres, la pérdida de Juan es una *herida*: “Mi herida ya casi no me hacía daño” (p. 71), dice la madre, refiriéndose a la muerte de su hijo; “Bien sabes tú que todas las cosas cicatrizan: las penas, las heridas...” (p. 69), escribe la muchacha a Juan, creyendo que la dejó porque nunca la había querido de verdad. Por tanto, la introspección psicológica de “Siete cartas” se basa en los sentimientos que causa esta herida: la inquietud, la angustia, el dolor, la pena, el sufrimiento. De la misma forma que en *María* y otras novelas lacrimosas, lo que colma todos estos sentimientos es el llanto, que se convierte en uno de los principales protagonistas del cuento.

Este procedimiento ya había sido anunciado en “Yemas de coco”, en el capítulo que trata sobre la madre de Carballido. En un pasaje breve pero intenso, el sufrimiento se concentra hasta el punto de hiperbolizarse:

¡Si no fuera por su madre, por aquella viejecita desolada y temblona que no cesó un solo día de llorar hasta que consiguió morirse! Jamás vi a una mujer llorar tanto. Ningún ser humano podrá llorar lo que lloró la madre de Carballido. Murió deshidratada. [...] Lloraba silenciosamente, sin gritos ni aspavientos, como si abriera un grifo. Había en su dolor ese silencioso patetismo que hay en el dolor de las bestias. Ni un solo chillido, ni un solo gemido se escaparon de sus labios durante aquellos cinco largos meses que duró su agonía. Lloraba tan sólo; echaba agua salada por los ojos. Se mojaba la toquilla, la falda, los pies... Seguía llorando... (p. 20).

En “Siete cartas”, por el contrario, el llanto no se hiperboliza. Las lágrimas de la madre de Juan tienen toda una gama de matices: pueden ser ardientes, tibias, densas, rápidas, muertas y sin consuelo, pueden resbalar o caminar despacio... La madre llora cuando lee las cartas de Maruja y cuando le responde; se pone ronca de llorar, ve lágrimas incluso en las gotas de lluvia. Las lágrimas brotan de sus ojos cansados de llorar, le queman las mejillas, conocen los más rápidos cauces de su rostro, le mojan la toquilla, emborronan las letras de las

cartas... Hasta la alegría, *una alegría pequeñita y rubia como un niño* (p. 69), le pone lágrimas en los ojos.

Tanto es así que la madre es capaz de distinguir el llanto de cada situación particular. Lo expone en una confesión imaginaria ante Maruja que, en realidad, se dirige a sí misma:

Pues bien, yo me había acostado, resignada, a ese dolor. Y lloraba, sí; lloraba y sufría. Pero lloraba por algo que no tiene remedio; lloraba sin consuelo lágrimas muertas que no me hacían bien, como si suspirara fuerte. Pero cuando tú me escribes, cuando leo las cartas que tú le escribes a él, lloro de otra forma. Parece como si aquello tuviera aún remedio, como si pudiéramos dar marcha atrás a la vida, como si la voz buena de Juan anduviera todavía por la huerta buscándome. Y entonces mis lágrimas son otras. No resbalan tibias y rápidas por la cara; estas son lágrimas que queman la piel, gotas vivas que caminan despacio. ¡No caen, andan! (p. 71)

En sus recuerdos, llora por su matrimonio infeliz (“Sola, en casa, lloraba por él y por mí, por todo lo que pudo existir entre los dos”, p. 65) y cuando su marido está a punto de morir, recordando una escena típica de las novelas rosas y las interminables series de televisión: “Un día cayó enfermo. Me llamó y me dijo, cogiéndome una mano entre las tuyas: –“No te separes de mí”. Y yo lloré de alegría besando aquella mano que apenas si oprimía mis dedos, pero que entonces necesitaba de mí” (p. 65).

Las cartas de Maruja están transidas de inquietud, de angustia, de desesperanza, de pena, de dolor. Maruja, igual que la madre, no hace más que llorar, se siente *erizada de angustia* (p. 58); *llena de angustia* (p. 63); *enferma, horripilada de angustia* (p. 63); la incertidumbre *le come por dentro* (p. 63). Sin embargo, el motivo de su desdicha es muy distinto:

–“¿Qué te pasa?”, me preguntan. Y lloro, lloro sin saber ciertamente por qué. Empiezo a llorar por ti, por tu culpa, y después continúo llorando por todo; porque me da lástima de mí misma, porque no me quieres, porque voy a ser desdichada toda la vida, porque me voy a morir de pena... (p. 63)

La primera diferencia con la novela sentimental consiste en que el cuento de Ortega sí produce el efecto catártico. La muerte de Juan no se anuncia desde el mismísimo comienzo de la narración, sino en el tercer capítulo, cuando la madre ha recibido ya tres cartas de Maruja. Pero este recurso también es muy extendido y no supone, por sí mismo, un gran avance. La verdadera innovación consiste en que la catarsis se acentúa con la incomunicación, que supone el eje en torno al que está organizada la historia: Maruja le escribe a Juan, sin sospechar que está muerto y que el verdadero destinatario resulta ser su madre; esta, a su vez, le contesta ampliamente a Maruja, pero no puede enviarle sus respuestas. Ambas mujeres

sufren por la misma causa, pero no pueden entrar en contacto: todas las cartas se dirigen, finalmente, a un destinatario imposible, y esta es la verdadera tragedia que encierra el relato:

Aquella carta le decía que allá en Madrid había una mujer a la que no conocía, a la que tal vez no llegaría a conocer nunca, llena de pena, de la misma pena que ella. Aquella carta le decía que allá en Madrid había carne herida por el mismo dolor que le llenaba a ella el pecho de suspiros y le mojaba la toquilla de lágrimas (p. 73).

La incomunicación supone, por tanto, el elemento compositivo más importante. Analicemos los principales elementos morfológicos que giran en torno suyo: la estructura externa, el lugar, el tiempo y el sistema de narradores.

El lugar de la acción en “Siete cartas” es más difícil de identificar que en cualquier otro cuento de Ortega, más difícil incluso que en “Lauri”, donde Asturias se deja adivinar por unas pocas palabras que pronuncia el personaje. En “Siete cartas”, en cambio, lo único que tenemos es un pueblo del norte de España, situado a las orillas del Cantábrico. Toda la acción externa transcurre en la casa familiar de Juan, de donde su madre no sale en ningún momento. La casa se encuentra alejada del pueblo, lo que aumenta más todavía la soledad de la mujer, recluida en la casona a solas con su pena. Todo lo que está pasando fuera –por ejemplo, el paisaje en distintas épocas del año–, lo vemos desde esta casa con los ojos de la madre. En cambio, no encontramos ni un solo detalle que se refiera al interior de la casa, puesto que la madre es totalmente indiferente hacia su propia existencia. Resulta evidente, por tanto, que el relato tiene una perspectiva espacial concreta que limita el campo visual del narrador omnisciente. Este mismo campo visual lo veremos en “Lauri”, donde la mirada del narrador abarca únicamente lo que puede ver desde su casa.

La época, en cambio, sí se determina con facilidad. La madre de Juan dice que su hijo murió el martes 17 de julio. Según el calendario, esta combinación se da en los años 1902, 1913, 1919, 1924, 1930. Al final del cuento, escribe que fue hace seis años. Puesto que el cuento se publicó en 1936, lo más lógico sería situar el comienzo de la historia en 1930, seis años antes. De ser así, y teniendo en cuenta las inquietudes políticas de nuestro autor, resulta sorprendente que el cuento no contenga ni la menor alusión, por muy indirecta que fuese, a las circunstancias históricas que marcaron estos años. La única explicación que podemos dar es la perspectiva que escogió el autor: la vida de la madre –igual que la historia que se cuenta– se convierte en algo atemporal, algo que puede darse en cualquier época y en cualquier lugar. Inmersa en su dolor, la mujer no solo es indiferente a su propia existencia, sino también a la existencia de todo lo demás, lo que reconoce ella misma: “Ando sonámbula por esta casona, como buscando algo. Parece que estoy dormida o que he perdido cualquier cosa que no sé

dónde la puse” (p. 68). Además, la historia propiamente dicha no tiene nada que ver con la política ni con las circunstancias históricas: se trata de una situación que puede darse en cualquier país y en cualquier época.

La estructura externa, como ya hemos tenido la ocasión de constatar, gira en torno a las cartas que llegan desde Madrid. El cuento está dividido en diez capítulos de distinta extensión. La distribución de las cartas tampoco es uniforme: los cuatro primeros capítulos contienen las cinco primeras cartas, el sexto y el octavo, respectivamente, las dos últimas. La narración es lineal; por lo menos, las cartas se suceden en este orden. El tiempo de la acción, que va desde la primera carta hasta el final, dura seis años. Si acudimos a los recuerdos de la madre, veremos que el cuento tiene también un pasaje “histórico”, que remite a ocho años de un pasado ya lejano con respecto al “presente” narrativo: los ocho primeros años de la vida matrimonial. Puesto que Juan murió a los veintitrés años y a su muerte pasaron otros seis, el tiempo total de la historia, o tiempo de ficción, dura veintinueve años.

Volvamos al tiempo real de la narración. De acuerdo con el título, los únicos hitos que marcan estos seis años son las cartas. La llegada de las cartas supone la única acción externa pura del cuento; el resto son los sentimientos, los recuerdos, las contemplaciones de ambas mujeres. El tiempo que tardan en llegar las cinco primeras cartas queda jalonado con el rigor científico que le caracteriza a nuestro autor: quince días – tres días – ocho días – ocho días justos – exactamente cuarenta y ocho horas. La frecuencia con la que se suceden estas cartas coincide con su distribución en el cuento: todas ellas están en los cuatro primeros capítulos, que, de este modo, resultan ser los más dinámicos. La sexta carta, sin embargo, llega simplemente *un día*, y la última, en noviembre, cuatro meses después de la primera. A partir de entonces, los años se van sucediendo sin ningún acontecimiento digno de ser fijado; después de la penúltima carta, sale al primer plano el paisaje, que es lo único que indica el paso del tiempo. Que han pasado seis años, lo leemos ya al final del cuento, en la una de las infinitas cartas que la madre seguirá escribiendo.

La exactitud con la que se mide el paso del tiempo refleja, en realidad, los sentimientos de ambas mujeres: la angustia de Maruja y el ansia de la madre. Por otro lado, las cartas son el único vínculo que guarda la madre con la gente, con la realidad exterior, y que suponen, por tanto, lo único que permite medir el tiempo en su existencia. Cuando Maruja deja de escribir, lo que marcará para ella el paso del tiempo será el cambio de las estaciones del año.

El sistema de narradores es mucho más complejo que en una novela lacrimosa, y esta es una de las principales innovaciones que aporta el cuento de Ortega. Podemos distinguir

hasta seis tipos de narrador, situados en distintos niveles. En el primer nivel se encuentra el narrador omnisciente, que, en comparación con otros narradores, interviene relativamente poco en la narración. Además, la omnisciencia está estrechamente limitada por el campo visual de la protagonista, lo que ya hemos comentado. Sin embargo, el narrador omnisciente se distancia de los personajes. Esta distancia se ve con más claridad en la siguiente frase: “Toda su vida, todo el porqué de su existencia estaba condensado en aquella carta, en aquellas líneas impregnadas de un *vulgarísimo* dolor humano” (p. 59), donde las más sinceras cuitas de la muchacha se califican, inesperadamente, como vulgarísimas. La distancia entre el narrador y los personajes se observa también cuando el narrador reproduce exactamente las mismas palabras que acaba de pronunciar la madre:

–Juan, toda la casa huele a como tú olías. *No olvidaré nunca tus dientecillos de lobo* y tu sonrisa de niño.

Maruja *tampoco había olvidado aquellos dientecillos de lobo*. Un día, inesperadamente, como todos ellos, la madre recibió otra carta de Maruja (p. 69);

o al comienzo del paisaje de otoño, donde el pueblo se muestra como algo lejano: “A la vuelta del verano estaba el otoño. *Allá, en el pueblo, llueve mucho*” (p. 75). Finalmente, el narrador omnisciente se revela en el sentido literal de este término al final del cuento, cuando anuncia que Maruja ya no volverá a escribir nunca más: “Pero la madre seguía esperando esa carta que *no había de llegar nunca*” (p. 75).

En el segundo nivel está el estilo indirecto libre, que tiene una gran importancia, tanto por el papel que desempeña en la narración, como por el espacio que ocupa en el texto. Si recordamos la definición de Graciela Reyes¹⁹⁰, la inserción de las palabras del personaje en la voz del narrador resulta muy acertada en una obra donde lo que se pone en el primer plano no es la acción externa (prácticamente nula), sino el sufrimiento del protagonista. Lo que permite diferenciar el estilo indirecto libre de la narración omnisciente es, antes que nada, su enorme carga emotiva, expresada mediante diversos recursos, como la puntuación (“¡Maruja, Maruja...! ¡Hay tantas Marujas en la vida! ¡Si ella pudiera saber dónde vivía Maruja, aquella Maruja! (¡Dios mío, cómo no se le habría ocurrido poner sus señas!) Ella le escribiría una larga carta para explicarle ciertas cosas”, p. 59); la variación de los tiempos verbales (“Ocho días después recibió otra carta. No quería abrirla. Pasaría toda la tarde llorando y se pondría ronca... Todo aquello ya no tenía remedio, pero... ¿y si traía las señas de Maruja?”, p. 60); el cambio de registro y de tono (“¡Fue tan estúpido! cogió frío y se murió. ¡Como si el coger frío

¹⁹⁰ Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984, p. 242. La definición del estilo indirecto libre se cita en el capítulo dedicado al cuento “Apolinar González”.

fuera razón suficiente para morirse! ¡Dios mío, y aquella Maruja que no se hacía cargo de nada, que no comprendía que se había muerto...!", p. 61) o el empleo de ciertos procedimientos tipográficos para poner de manifiesto la emoción que invade al personaje, como las mayúsculas: "¡Alegría...! ¡ALEGRÍA..." (p. 69), o la cursiva: "La carta. *¡Una carta! ¡Carta!*"¹⁹¹ (p. 74).

El estilo indirecto libre también puede combinarse con la narración omnisciente ("Lloraba, se ponía ronca de llorar. Aquello sí que no era vida. ¡Y Maruja se creía con derecho a insultarle! Y ¿habían sido novios durante mucho tiempo? ¡Qué poco le conocía!", pp. 61-62) o dar paso a los pensamientos expresados en estilo directo:

¡Por Dios, que no le escribiera más! No, Juan no le habría olvidado. ¡Era tan bueno...! Pero que no le escribiera más. Debía de ser más comprensiva; aquellas cartas se le clavaban en el corazón. (—"No, no le escribas más, Maruja. El no te olvidó nunca. Era bueno y sencillo, como tú le creías; pero... ya ves...") (p. 60)

Finalmente, el estilo indirecto libre se manifiesta en algunos pasajes que a primera vista parecen pertenecer al narrador omnisciente y, sin embargo, contienen expresiones que sólo podría haber dicho la madre: "Cuando se es joven el corazón anda a brincos y se quiere y se odia de pronto, sin razones, instintivamente, *como pobres animalitos del Señor que somos*. Pero se olvida pronto también. Y Maruja olvidó pronto" (p. 74).

En el tercer nivel se encuentran los pasajes escritos en estilo directo: las cartas de Maruja y las palabras de la madre, que se manifiestan en forma de cartas no enviadas (puestas siempre entre comillas o entre paréntesis) o de largos monólogos que pueden ocupar capítulos enteros, como el quinto, en el que la madre recuerda su vida de matrimonio. Es difícil de determinar si se trata de una carta o de un auténtico monólogo, pensado para sus adentros o pronunciado en voz alta, pero siempre motivado por la carta de Maruja.

Tres son tan solo los personajes que protagonizan el cuento: Juan, su madre y Maruja. Igual que en "Yemas de coco", estamos ante un triángulo, entre cuyos miembros hay uno que está muerto. La diferencia con este relato está en que la imagen del personaje difunto no la completan sendas historias de su marido y de su amante dirigidas a un receptor neutral, sino la voz de su madre, reproducida de muy diversas formas, y la voz de su amiga, que llega directamente a través de las cartas. Si en "Yemas de coco" el lector reconstruye la imagen de una mujer vista por dos hombres, en "Siete cartas" ocurre todo lo contrario: se trata de un hombre visto por dos mujeres, una de las cuales le trata como si estuviera vivo, mientras que la otra sabe que está muerto.

¹⁹¹ En todas las demás citas que incorporamos al presente capítulo, la cursiva es nuestra.

Muy distinto es el grado de participación de cada personaje en la historia, así como su percepción por el lector. Juan está muerto, y su imagen se reconstruye a partir de los recuerdos de la madre, expresados, como acabamos de ver, mediante distintos tipos de narración, y de las cartas de Maruja. La muchacha está viva pero se encuentra ausente, y no aparecerá en ningún momento; su personalidad sólo se vislumbra a través de sus cartas. El personaje más próximo al lector, en todos los sentidos, es la madre. En primer lugar, está “aquí”, en la casa donde nos sitúa el narrador y de la que no saldremos hasta el final, acompañándola a todas horas. En segundo lugar, su personalidad se presenta mediante toda una gama de narradores, que se diferencian por su distancia respecto al lector. Finalmente, es el personaje al que más atención se le presta, y su voz suena en la mayor parte del cuento, sobreponiéndose incluso a la voz del narrador. La voz de la madre llega directamente en sus monólogos, se lee en las cartas, se adivina en el estilo indirecto libre y, finalmente, se transmite mediante un narrador omnisciente.

Juan, considerado por Guillermo Cabrera Infante como antagonista¹⁹², tiene algunos rasgos autobiográficos que lo aproximan hacia el autor: es del norte y estudió Ciencias en Madrid. Se trata del personaje más difuso, que sólo existe en los recuerdos de la madre y en las cuitas de la muchacha. Sin embargo, esto hace, paradójicamente, que esté presente en todo momento, en los recuerdos de la madre y en las cartas de Maruja. Ambas lo idealizan, cada una a su modo.

La madre recuerda a Juan como a un hombre ágil y fuerte, dotado de unas facultades físicas extraordinarias: “¡Era más fuerte! Era capaz de estar nadando durante tres horas. Hasta se bañaba por el invierno en el mar. Corría que daba gusto verle correr” (p. 62). Es de notar cómo se parece a Dionisio, personaje que saldrá de la pluma de nuestro autor once años más tarde: “Más de tres horas le estuvimos viendo forcejear con la rompiente. [...] Todos los días, después de salir de la fábrica, iba a la playa a nadar. En verano y en invierno; en toda época” (pp. 129 y 131). Al parecer, se trata de una reminiscencia autobiográfica: según nos ha contado Armando García-Mendoza en una entrevista, el propio Ortega, en Gijón, nadaba diariamente a lo largo de toda la playa de San Lorenzo, lo que le ayudó a huir a nado del campo de concentración francés.

Como persona, Juan era, antes que nada, un hombre “bueno, bueno y sencillo” (p. 62), risueño y optimista, lleno de vida, siempre de buen humor: “Estaba siempre riéndose, silbando...” (p. 62). Y lo más importante es que, en el fondo, seguía siendo un niño: “Tenía

¹⁹² Guillermo Cabrera Infante, “Antonio Ortega vuelve a Asturias”, en *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza y Janés, 1992, p. 393.

veintitrés años, pero era como un niño. [...] Jugaba con los chiquillos de los caseros como si fuera otro chiquillo” (p. 62). Esta cualidad humana, como se ve en otros cuentos, tiene para Ortega un valor especial: alma de niño tiene Corsino en “El evadido” (“Por dentro era tierno, mollar, confiado, irreverente y espontáneo como un niño”, p. 57), “Covadonga” (“Es bueno, elemental, indolente, caballeroso, optimista, servicial y niño, p. 128”), Dionisio (“era un hombre de imaginación –como un niño..., p. 132”), el hombre misterioso de “La pluma blanca” (“de rostro inocente y alma candorosa, como un niño, p. 174”)... Por último, Juan era discreto con su amor, pues no habló con nadie de su relación con Maruja.

La personalidad de Maruja sólo se deduce de sus cartas. Estas cartas no nos muestran a un personaje estereotipado, sino a una persona compleja que evoluciona a lo largo de la obra. En la personalidad de Maruja, igual que en otros personajes femeninos de Ortega, predomina siempre la emoción, el sentimiento, el principio irracional: la protagonista salta, sin apenas transición, de la preocupación al reproche; del reproche, al arrepentimiento; del arrepentimiento, al perdón y, finalmente, al olvido; todos estos sentimientos son siempre sinceros. Sin embargo, por muy emocionada que se muestre, Maruja es una persona mucho más equilibrada y sensata que Palmira en “Yemas de coco” o Lucila en “Silicato”. No en vano su nombre, a diferencia de los que llevan estas dos protagonistas, es de lo más común y corriente: tanto es así que se menciona siempre en forma de diminutivo familiar.

Las tres primeras cartas de Maruja están literalmente transidas de angustia ante el silencio de Juan, que le muchacha no puede explicarse a sí misma: “Paso todo el día asomada a tu silencio, pretendiendo explicármelo, tranquilizándome con razonamientos infantiles...” (p. 58). La explicación más fácil que encuentra es que su carta se ha perdido. Sin embargo, tiene una sospecha que, al principio, no quiere ni confesar por escrito: “Yo quisiera creer cualquier cosa, cualquier cosa menos ésta que me duele por dentro y que no me deja dormir ni hacer nada. ¡Todas las horas dándole vueltas a ese presentimiento!” (p. 57)

¿Qué es lo que le duele por dentro? La idea de que Juan pudiera ponerse enfermo, la espanta resueltamente: “Explicame ese silencio que yo no puedo explicarme. Porque no quiero pensar que hayas podido estar enfermo...” (p. 58). La verdadera causa de su angustia es la sospecha de que Juan la haya olvidado, y esta sospecha, que luego se convierte en una firme convicción, traspasa las siete cartas. Lo que sale siempre al primer plano no es tanto la preocupación por Juan, como la contemplación de su propio sufrimiento: “Me moriría de dolor” (p. 58); “Esto no es vida” (p. 59); “¿No te da lástima mi dolor?” (p. 59); “No hago más que llorar” (p. 60); “Me moriré de pena” (p. 60); “¡He sido tan desgraciada estos días!” (p. 60); “Estoy enferma, horripilada de angustia...” (p. 63); o las palabras reveladoras que ya

hemos citado en una ocasión: “Empiezo a llorar por ti, por tu culpa, y después continúo llorando por todo; porque me da lástima de mí misma, porque no me quieres, porque voy a ser desdichada toda la vida, porque me voy a morir de pena...” (p. 63).

Veamos cómo va evolucionando la visión de Maruja. Lo que la hace sufrir no es tanto el mero hecho de que Juan pudiera olvidarla, sino, en general, la incertidumbre de la situación: “Tranquilízame. Dime la verdad. Sabré sufrirla. Lo que tú me digas lo creeré” (p. 58). Más adelante, en la quinta carta dice:

¿No es cierto que me has querido un poco?... Pues bien, por ese amor, por ese pedacito de amor de entonces yo te pido una sola cosa: la verdad, tu verdad: la razón de tu silencio (p. 64),

añadiendo al final:

Yo te ruego, de rodillas, que me pongas dos letras, que me digas algo, nada más que algo... cualquier cosa. Dime, si es así, que no me quieras. Que yo sepa de ti. Esta incertidumbre es peor que la más espantosa certeza (p. 64).

Al principio, se niega a creer que Juan pudiera haberla olvidado, porque está convencida de que es incapaz de hacerlo:

No, tú no eres un hombre de tantos: tú no podrás olvidarme pobre, estúpidamente... [...] Pero eso que pienso yo a veces no puede ser cierto, ¿no es verdad?; eso que me dicen ciertas personas yo sé que no es cierto: lo sé yo. [...] ...y soy tan tonta que me angustio pensando en cosas bobas y faltas de fundamento... (pp. 57-58)

En la tercera carta, sigue preguntándose por lo que pudiera haber pasado: “¿Es que mis cartas no llegan a tu poder? ¿O es que has sido capaz de olvidarme en unos días? ¿Fue todo mentira? ¿Todo, Juan?” (p. 60). Sin embargo, en la siguiente carta leemos la firme convicción de que Juan ha olvidado a Maruja. El tono de esta carta, carente de toda emoción, no se parece nada al tono de las cartas anteriores: lo que se escucha es la voz de una persona seria, tranquila, implacable, inclemente y, sin embargo, incapaz de guardar rencor. La quinta carta es la más cargada con las dudas que atormentan a la protagonista:

Dudaba y no dudaba de ti. En un momento dado estaba tan segura de tu amor que me dejaría morir sólo por el gusto de oír mi nombre en tu boca. Pero a la vuelta de este momento estaba la incertidumbre que me come por dentro. Luego la certeza, la nítida certeza de ser cierto todo lo que me dicen (p. 63).

En esta misma carta, Maruja se revela como una persona noble, valiente, comprensiva y capaz de seguir queriendo a Juan:

Todo lo que tú hayas decidido lo aceptaré sonriendo: amándote. Yo me resigno ante esa decisión tuya que no conozco. Lo que tú me digas lo haré. Me dices que no te escriba más, que todo termine entre nosotros, y yo te juro que no saldrá de mis labios una sola palabra de censura a tu proceder. Yo me humillo ante ti para rogar esa verdad (p. 63).

Como podemos ver, a Maruja no se le ocurre en ningún momento que a Juan le pudiera suceder algo grave, y no digamos ya que pudiera haber muerto. La única explicación que encuentra al silencio de Juan, y que va asentándose cada vez más firme, es que el muchacho la ha olvidado. Esto se revela sin ambages en la sexta carta: “¿Hay algo más elocuente que tu silencio? ¿Es que acaso preciso de alguna otra prueba? No, ya sé que nada puedo esperar de ti. Lo nuestro terminó, ¡qué se le va a hacer!” (p. 69).

De nuevo oímos a una persona tranquila, valiente, implacable, inquebrantable en su decisión y, sin embargo, muy bondadosa: “Pero en fin no quiero reprocharte nada; al contrario. No quiero hacerte mal sino bien. Te escribo para tranquilizar a tu conciencia” (p. 70). Lo que llama la atención en esta carta son unas frases en las que Maruja, sin darse cuenta, acierta que Juan, efectivamente, está muerto: “Durante tres largos años me desesperé arrastrándome detrás de tu recuerdo. Me he cansado de chillarle a tu sombra. Como si te hubieras muerto...” (pp. 69-70). Este presentimiento también la había asaltado antes: “Tengo miedo no sé a qué” (p. 59), le dice en la segunda carta. Y, sin embargo, por muy decidida que estuviera en su ánimo de olvidar a Juan, no pudo menos que escribirle otra carta, la séptima, sólo porque vio en la calle a alguien que se le parecía mucho. Lo que triunfa en esta carta sobre todos los rencores, agravios y desesperanzas es la bondad de Maruja, que resulta ser su rasgo principal: “Lo único que lamento ahora es que estas líneas mías puedan hacerte daño. Yo no quiero hacerte daño” (p. 74). Y también el valor de prometer que esta sí que será la última carta y de cumplir esta promesa. Igual que Lucila en “Silicato”, Maruja es la primera en decir que la relación ha terminado, sin imaginarse jamás que Juan pudiera estar muerto.

Si el carácter de Maruja sólo se vislumbra a través de sus cartas, la personalidad de la madre se perfila mediante distintas voces narrativas. Su principal rasgo es el espíritu de sacrificio, que se manifiesta tanto en su vida familiar como en el amor que sintió por su hijo. Del monólogo en el que habla de su marido se desprende un firme complejo de inferioridad que, probablemente, había determinado su suerte infeliz: “Yo era una mujercita tímida y callada. Tal vez no valiera gran cosa. La verdad es que él valía más que yo. Él lo sabía. [...] No sabía de qué hablar con él, valía más que yo. [...] Le tenía miedo y respeto” (p. 65).

¿Cómo era su marido, por quien tanta devoción sentía? Antes que nada, era un hombre que no la quiso nunca y que nunca deseó comprenderla; un hombre de mentalidad totalitaria,

incapaz de consentir que alguien no satisfaga sus esperanzas, que tenga personalidad propia o que sea, simplemente, distinto:

Nunca me perdonó que fuera tan sencilla. Le extrañó que yo pensara por mi cuenta; le molestó que yo tuviera un concepto –cualquiera– de la vida, y porque ese concepto mío difería en parte del suyo le consideró inferior – tal vez lo fuera – y desde entonces dejó de interesarse por mí y se sonreía siempre de mis cosas – como él las llamaba – dándome cariñosos golpecitos en la espalda o despeinándome con una fría ternura inaguantable (p. 66).

Además, su marido, más que un egoísta, es un consumidor: “Era de esos hombres que creen merecerlo todo en la vida y no se contentan con lo poquito que la vida suele darnos. Era de esos hombres que creen que todo lo que les rodea ha sido especialmente creado para figurar a su alrededor” (p. 65).

Y sin embargo, la madre le quiere hasta el punto de disolverse en su vida: “Yo le quería. Sola, en casa, lloraba por él y por mí, por todo lo que pudo existir entre los dos. Porque para mí, él lo era todo” (p. 65), aunque no puede olvidar el desdén, la frialdad y la indiferencia con que la había tratado: “Me trataba con una amable dulzura indiferente que yo nunca le pude perdonar. A ciertas personas nunca podremos perdonarles que nos toleren” (p. 65).

Estando así las cosas, y, sobre todo, una vez que muere el marido, Juan llena toda su existencia: “Juan fue el único motivo de su vida, la única razón de sus alegrías y de sus penas. [...] La única razón de su vida, la sola justificación de su existencia: Juan” (p. 68).

Puesto que toda su vida había girado en torno a Juan, la madre cree que su muerte debe ser un hecho evidente para todo el mundo. Por eso, reacciona violentamente ante las primeras cartas de Maruja, sobre todo cuando le reprocha a Juan su silencio: “¡Por Dios, que no le escribiera más! [...] Debía de ser más comprensiva; aquellas cartas se le clavaban en el corazón” (p. 60); “¡Otra vez Maruja! Pero ¿cómo no lo comprendía aquella muchacha?: Juan había muerto” (p. 61); “¡Dios mío, y aquella Maruja que no se hacía cargo de nada, que no comprendía que se había muerto...!” (p. 61); “Lloraba, se ponía ronca de llorar. Aquello sí que no era vida. ¡Y Maruja se creía con derecho a insultarle!” (pp. 61-62). Tampoco entiende cómo podía Maruja sospechar el desamor de Juan, si para ella su hijo era una persona ideal: “¡Qué poco le conocía!” (p. 62), ni cómo no se le ocurre poner sus señas en las cartas.

Es precisamente esta indignación lo que le hace escribir la primera carta a Maruja. Sin embargo, ya en esta primera carta la madre confiesa que, puesto que Juan la quería, ella también la quiere. A partir de entonces, comienza una serie de desahogos íntimos que poco a poco se convierten en una necesidad crónica, hasta el punto de convertirse en una nueva

realidad. Sus ilusiones son tan firmes que empieza a considerar a Maruja como a un nuevo miembro de la familia: “Es casi seguro que para la próxima carta de la señorita Maruja sabremos sus señas. Se le ocurrirá ponérmelas [...] *Vendrá todos los veranos a pasar dos meses conmigo*” (p. 66).

De esto está tan segura porque no le cabe la menor duda: es imposible que Maruja olvide a su hijo, si fue tan bueno. Por eso la madre sigue esperando la carta fielmente (esto se subraya constantemente en el texto), a pesar de que Maruja ha puesto fin a su relación con Juan y a pesar de que el paso inexorable del tiempo confirma su decisión. Pero la madre seguirá esperando siempre. De hecho, lo que le da fuerzas para vivir es la esperanza, cada vez más vaga, de que Maruja vuelva a escribir.

Además de la combinación de distintas voces narrativas, lo que acentúa el sufrimiento de ambas protagonistas son los procedimientos estilísticos: el ritmo y las descripciones de paisaje.

El ritmo sintáctico está muy marcado, tanto en las cartas de Maruja como en la parte narrativa propiamente dicha, sobre todo en los pasajes escritos en estilo indirecto libre. Veamos brevemente cuáles son los recursos rítmicos que emplea el autor.

Lo primero que nos llama la atención es el uso del epíteto, que casi siempre está antepuesto al sustantivo, subrayando sus cualidades intrínsecas: “veintitrés *largos* años” (p. 68); “el *afanoso* amor y *angustiada* ternura” (p. 69); “una *tenue* neblina” (p. 72); “*despectivo* silencio” (p. 74). Muy pocos son los adjetivos que se refieren a una cualidad determinada: “maíces *rubios*” (p. 72); “las tierras *mondas*” (p. 72); “el viento *grande* del mar” (p. 769).

La adjetivación bimembre es muy extendida en todo el texto. En este caso, los adjetivos acompañan el nombre a ambos lados (“una *dulce* vejez *tranquila*”, p. 69; “los *silenciosos* prados *verdes*”, p. 72; “el *frío* viento *norte*”, p. 72), pero lo más frecuente es que vayan pospuestos al nombre, en consonancia con el ritmo sintáctico, basado casi siempre en estructuras dobles: “lágrimas *tibias* y *densas*” (p. 57); “aquella casona *grande* y *helada*” (p. 61); “unos cipreses *graves* y *rígidos*” (p. 62); “palabras *ácidas* y *tristes*” (p. 64); “Una alegría *pequeñita* y *rubia* como un niño” (p. 69); “trazos *flacos* y *largos*” (p. 71); “insectos *fofos* y *pálidos*” (p. 72); “la nada *espesa* y *oscura*” (p. 73); “su andar *presuroso* y *titubeante*” (p. 76).

También encontramos ejemplos de adjetivación triple, pero son bastante escasos: “Corrían los días *azules*, *limpios* y *fríos*” (p. 76).

Los epítetos pueden destacarse mediante la puntuación, unas veces suave (“Las vacas, *pequeñitas* y *tristes*, mascaban resignadamente su “chiclet” en el prado de detrás de la

casona”, p. 72) y otras, más abrupta: “Un cerdo *—desnudo—*, todo conformismo y resignación, gruñía de vez en cuando en la cochiguera” (p. 72).

La gama de recursos mediante los cuales se crea el ritmo sintáctico es muy variada. En primer lugar, hay que mencionar el uso de miembros análogos con la misma o similar estructura sintáctica. Los miembros análogos pueden ser sintagmas (“Yo te juro por todo lo que tú quieras que te lo jure, que cuando reciba esa carta, esas dos líneas tuyas, callaré para siempre: callaré sin hacerte reproche alguno, sin exigirte que me expliques nada más”, p. 64) u oraciones subordinadas: “¡Dios mío, y aquella Maruja que no se hacía cargo de nada, que no comprendía que se había muerto!” (p. 61).

Con frecuencia, este procedimiento se refuerza con otros recursos, como la catáfora (en negrita), la anáfora (en cursiva negrita) y el asíndeton (en cursiva): “Empiezo a llorar por ti, por tu culpa, y después continúo llorando **por todo; porque me da lástima de mí misma, porque no me quieres, porque voy a ser desdichada toda la vida, porque me voy a morir de pena**” p. 63); “Pero **cuando** tú me escribes, **cuando** leo las cartas que tú le escribes a él, lloro de otra forma. Parece **como si** aquello tuviera aún remedio, **como si** pudiéramos dar marcha atrás a la vida, **como si** la voz de Juan anduviera todavía por la huerta buscándome” (p. 71).

Frecuente es también la repetición de una misma palabra en dos miembros análogos con idéntica estructura: “Ahora estaba allí *en el cementerio, en aquel cementerio pequeñín en el que casi no cabían los muertos*” (p. 62); “Pues bien, *por ese amor, por ese pedacito de amor de entonces* yo te pido una sola cosa: la verdad, tu verdad: la razón de tu silencio” (p. 64).

Ambos procedimientos, los miembros análogos (en cursiva) y la repetición de una misma palabra (subrayada), pueden combinarse en el mismo enunciado: “Yo te ruego, de rodillas, *que me pongas dos letras, que me digas algo, nada más que algo...* cualquier cosa” (p. 64).

Otros recursos que refuerzan el ritmo sintáctico son la anadiplosis (“Detrás de ese puñadito de aire de su suspiro corrieron las *lágrimas; lágrimas* tibias y densas que conocían los más rápidos cauces de su rostro”, p. 57; “Y *lloro, lloro* sin saber ciertamente por qué”, p. 63; “*Le olvidó; le olvidó* ¡quién sabe por quién!”), p. 74); la enumeración, matizada por la puntuación y los epítetos:

Septiembre. Octubre. Noviembre. Sus ojos se cansaron de llorar.

Miércoles, jueves, viernes. ¡Ay, señor; la carta no llegaba!

—¡Nadie os quiere como vuestra madre, hijos!

Cuatro, cinco, seis. Los días pasaban lisos, oscuros y presurosos como cucarachas.

Una hora, dos horas, tres horas. Redondas, vacías e iguales como ceros (p. 73),

y, sobre todo, la reiteración de los pensamientos, que giran día y noche en la cabeza de la madre:

¡Si ella pudiera saber dónde vivía *Maruja, aquella Maruja!* (p. 59) / “Encontró varias cartas *de Maruja, de aquella Maruja*” (p. 59)

La madre, ahora, estaba sola en aquella casona grande y helada (p. 61) / ...y yo estoy ahora sola en esta casona grande y helada... (p. 67)

Murió sin sentirlo, como si le hubieran pegado una puñalada en el corazón (p. 61) / Toda su vida fue aquel rapaz que se *murió* de pronto *como si le hubieran dado una puñalada en la garganta* (p. 68)

Pero ¿cómo no lo comprendía aquella muchacha?: Juan había muerto (p. 61) / “¡Pero cómo no comprendes, muchacha, que Juan ha muerto!

Cogió frío, empezó a delirar (p. 61) / *Cogió frío y se murió* (p. 61) / *Cogió frío* y él, que era tan fuerte, *se murió* (p. 64) / *Cogió frío y se murió* de pronto (p. 76)

“Juan no pudo escribirte porque *murió el 17 de junio a las seis de la tarde* (p. 62) / *Se murió el 17 de junio a las seis de la tarde* (p. 64) / Juan *murió* hace seis años, *el 17 de junio a las seis de la tarde* (p. 76)

“*Deberías venir a pasar conmigo unos días*” (p. 62) / “*Vendrá todos los veranos a pasar dos meses conmigo*” (p. 66) / “Cuando llegue el verano *vendrás a pasar unos días conmigo*” (p. 76)

“*Yo no fui feliz* en el matrimonio y solamente él...” (p. 62) / “*Yo no he sido feliz*” (p. 65)

“Mira, Hortensia, es casi seguro que para la próxima carta de la señorita Maruja sabremos sus señas. Se le ocurrirá ponérmelas” (p. 66) / “Pero tienes que enviarme tus señas para que yo pueda contarte todo esto” (p. 77)

“Pasearemos por *la huerta*, por entre *las celindas que él plantó*” (pp. 66-67) / “Te enseñaré *el jardín con las celindas que él plantó*” (p. 77)

“Debía de ser más comprensiva; *aquellas cartas se le clavaban en el corazón*” (p. 60) / Entonces recibió la primera carta de Maruja: *la primera carta que se le clavó muy hondo* (p. 73) / Ella sabía que Maruja le escribiría de vez en cuando *cartas de aquéllas que se le clavaban hondo* (p. 75)

Todos estos procedimientos se combinan en pasajes extensos, formando unos textos muy melódicos, próximos a la poesía. A medida que crece la tensión emocional, el ritmo se hace más marcado. A modo de ejemplo, consideremos unos cuantos. En el primero, vemos cuatro pares de miembros análogos (en cursiva) basados en distintos recursos sintácticos: la repetición del núcleo (en cursiva), el paralelismo (subrayado doble) y la anáfora (en cursiva negrita):

Encontró varias cartas de *Maruja*, de aquella *Maruja*. Pero sin señas. Le entró una extraña inquietud. *No podía hacer nada, no podía preocuparse de nada...* **Toda su vida, todo el porqué de su existencia** estaba condensado **en aquella carta, en aquellas líneas impregnadas de un vulgarísimo dolor humano** (p. 59).

En el segundo fragmento, el ritmo bimembre organiza cada oración (miembros análogos con estructura similar, puestos en cursiva; la repetición del núcleo, subrayado con línea doble) y se extiende a nivel interoracional (paralelismo, puesto en negrita):

Aquella carta decía que allá en Madrid había una mujer a la que *no conocía*, a la que tal vez *no llegaría a conocer nunca*, llena de *pena*, de la misma *pena* que ella. **Aquella carta le decía que allá en Madrid había** carne herida por el mismo dolor que *le llenaba a ella el pecho de suspiros y le mojaba la toquilla de lágrimas* (p. 70).

Y en el párrafo que reproducimos a continuación están presentes la mayoría de los recursos que acabamos de ver, como la catáfora (en negrita), la enumeración (subrayada), la anáfora (en cursiva negrita), los miembros análogos con estructura idéntica o similar (puestos en cursiva y subrayados con línea doble):

Juan: *sarampión, escarlatina, difteria...* **Después, el bachiller:** *latín, historia de España, química...* **Luego Madrid:** *la carrera*. Y *durante todo este tiempo, durante veintitrés largos años*, Juan fue **el único motivo de su vida, la única razón de sus alegrías y de sus penas**. **Por él** se metió, joven aun, en aquella casona. **Por él** dejó correr bobamente los largos años que hubieran podido darle algo más que canas y arrugas. **Solamente por él** había latido apresuradamente aquel corazón al que nunca habían comprendido. *La única razón de su vida, la sola justificación de su existencia:* **Juan** (p. 68).

Cuando la espera de la madre se hace especialmente intensa, su angustia no sólo se expresa con los más variados recursos del ritmo sintáctico (la repetición del mismo orden de palabras en cada oración; la anáfora, puesta en negrita; la concatenación, subrayada con línea gruesa; la anadiplosis, subrayada con línea doble; la reiteración, puesta en cursiva negrita; la adjetivación bimembre, subrayada con línea simple), sino también con la personificación (en cursiva) de su propio sentimiento:

Dentro de ese temor, *pronta a saltar, estaba agazapada* **la pena**. **Dentro de la pena** se hallaba escondida *una esperanza estúpida*. **Dentro de la esperanza estúpida** estaba otra vez **el miedo**. **Y dentro del miedo** estaba **la alegría; una alegría pequeña y rubia como un niño; una alegría** que ponía lágrimas en los ojos... ¡**Alegría**...! ¡**ALEGRÍA**...! (p. 69)

En comparación con los recursos rítmicos, las figuras retóricas no son muy numerosas. La mayor parte de ellas están en la parte narrativa propiamente dicha. En el registro del narrador, encontramos hipérbolos (“A través de las lágrimas *que le quemaban las mejillas* acabó de leer la carta”, p. 59); símiles (“unos cipreses graves y rígidos *que parecían paraguas*

cerrados”, p. 62; “Y la madre llenaba cuartillas y cuartillas con aquella su letra temblona, de trazos flacos y largos *como patitas de mosquito*”, pp. 71-72; “Los días pasaban lisos, oscuros y presurosos, *como cucarachas*”, p. 73; “Una hora, dos horas, tres horas. Redondas, vacías e iguales *como ceros*”, p. 73); y, sobre todo, metáforas (“Pasó la mano por la frente *desarañándola de un pensamiento doloroso*”, p. 57; “Detrás de ese *puñadito de aire* de su suspiro corrieron las lágrimas”, p. 57; “ponía la pluma nueva en el mango, la chupaba concienzudamente antes de hacerla *picotear en el tintero*”, p. 67), combinadas a veces con otros recursos, como el símil: “Y dentro de ellas *la granalla de los minutos, como gotas de lluvia sobre el cinc*” (p. 74). Es de notar que todas estas imágenes, pese a su originalidad, son unas imágenes sencillas, carentes de la complejidad vanguardista, que en aquellos años ya se relegaba a un segundo plano.

Más sencillas todavía son las imágenes de la madre y de la muchacha. Las expresiones figuradas que usa Maruja, probablemente, pertenecen al registro de las novelas de folletín, similares a las que imitó Ortega en “Yemas e coco” y “Siete cartas”: “Durante tres largos meses me desesperé *arrastrándome detrás de tu recuerdo*” (p. 70); “*Estás bien enterrado en mi corazón*” (p. 70). Y las figuras que emplea la madre son del registro popular: “El corazón me pesa *como si fuera de azogue*” (p. 70). Sin embargo, es ella la que pronuncia, tal vez, la expresión más afortunada de toda la obra de Ortega: al recordar su vida matrimonial, confiesa que vivió *en los alrededores* de su marido: “Yo vivía *en sus alrededores* y fui para él uno de tantos seres creados para su satisfacción: una manzana, un clavel, un ternerillo, el sol y... yo” (p. 66).

El análisis de “Siete cartas” sería incompleto si no escribiéramos unas líneas sobre el paisaje, que llega a convertirse casi en un protagonista. A diferencia de la novela sentimental, no tiene la función decorativa, como en *María*, sino que representa el paso del tiempo. Sobre este fondo, la constancia de la madre en su espera infinita destaca con una eficacia mucho más grande. Hay que señalar que el narrador que predomina en esta parte es el omnisciente, como si el autor tratara de mostrarlo todo desde una cierta distancia.

A diferencia de otros cuentos de Ortega, donde las descripciones de paisaje destacan por la brevedad y la cuidadosa selección de los detalles, en “Siete cartas” se contemplan unos cuadros muy amplios, profusamente detallados, mucho más próximos a la novela de los siglos anteriores que a la prosa moderna que nació con las primeras obras de la Generación del 98.

En el cuento hay cinco descripciones del mismo paisaje, visto desde la ventana, en distintas estaciones del año: otoño – primavera – verano – otoño – primavera. En estas descripciones, Ortega se nos descubre no como un maestro del arte impresionista, sino como

un riguroso observador de la naturaleza al que no se le escapa ni el menor detalle y al mismo tiempo como un fino artista capaz de inspirar el aliento poético a todo lo que describe. Sin embargo, no se trata de lienzos inmóviles descritos con un lenguaje académico, como, por ejemplo, en la obra de José María de Pereda, ni mucho menos de estudios documentales sobre el medio ambiente, sino de cuadros muy dinámicos, llenos de vida.

El dinamismo, junto con la abundancia de todo tipo de detalles, es el rasgo que más destaca en estas descripciones. Todos los paisajes describen una evolución, un movimiento, un proceso continuo. Sin embargo, su dinamismo depende de la estación del año: los cuadros de verano y, sobre todo, de otoño son más sosegados, mientras que el paisaje de primavera literalmente bulle de energía. Este efecto se consigue mediante la organización sintáctica del texto: los once enunciados que lo forman son oraciones breves (entre dos y ocho palabras) y simples, con el verbo expresando siempre algún cambio o movimiento: *se acababa – encendieron – corrió – engordaron – florecieron – se llenaba – apuntaron – anunciaba – amanecieron – se limpiaba – se estrenaba*. De este modo, cada oración expresa un cambio concreto, todos los cuales, vistos en conjunto, forman una visión cabal.

Otro ritmo distinto poseen los paisajes de otoño. La nota dominante del primer paisaje es la monotonía; del segundo, la melancolía. Si en la descripción de la primavera, como acabamos de ver, todas las oraciones son simples y cortas, aquí, en cambio, predominan enunciados extensos, algunos de los cuales contienen oraciones subordinadas. La melancolía está en los propios elementos del paisaje: la lluvia, el viento, la niebla, el cielo gris, las celindas desnudas, las tierras mondas, el grito de las aves.... Pero sobre todo en la lluvia. La monotonía se siente en todo lo que rodea a la madre (el cielo gris se refleja *siempre idéntico*, p. 72; llueve *tercamente*, p. 72; las vacas mascan resignadamente, p. 72, el cerdo es todo conformismo y *resignación*, p. 72) y se acentúa mediante una serie de construcciones paralelas que se suceden con intervalos más o menos uniformes: “un cielo gris, siempre idéntico” (p. 72); “en los atardeceres, de los silenciosos prados verdes, se elevaba una tenue neblina” (p. 72); “oeste, terco y tibio” (p. 72); “las vacas, pequeñas y tristes” (p. 72); “un cerdo –desnudo–, todo conformismo y resignación” (p. 72); “las celindas, sin hojas” (p. 72).

Es de notar también que el segundo paisaje otoñal, a diferencia de los otros cuatro, está escrito en presente y no en pasado, lo que aumenta mucho el grado de omnisciencia del narrador. El narrador omnisciente se revela también en que el paisaje ya no se refiere tanto a un lugar concreto, como al sentimiento de la angustia en general, así como en el empleo de metáforas insólitas: “las penas chiquitas se esponjan en lágrimas” (p. 76); “la angustia abre sus alas de murciélago en la garganta” (p. 76). Las metáforas aparecen también en otros

paisajes: “*Encendieron las mimosas sus bolitas amarillas*”, p. 75; “*Engordaron de luz los días*” (p. 75); “En las sombras, los perros *ponían esquinas* a la noche” (p. 75); “Las estrellas *estrenaban picos*” (p. 75).

Entre otros recursos estilísticos llama la atención el empleo de la palabra *chiclet* (p. 72), flamante neologismo en los años treinta, puesto entre comillas y en su antigua ortografía, con *t* al final, como se escribía entonces. Hay ejemplos afortunados de aliteración: “Las *estrellas estrenaban picos*” (p. 75); “Caía el norte para dejar paso al oeste, *terco* y *tibio*, que suspiraba entre los *manzanos enanos*” (p. 72). La rima interna con la que termina esta última frase aparecerá más tarde en “El evadido” (“todo el paisaje circunvecino: los *manzanos enanos*, sin hojas; los esqueletos de las casas quemadas; las nubes que volaban altas...”, p. 58) y en “El amigo de Cornelio”: “se veían, a orillas de la vía, robles robustos, *manzanos enanos*” (p. 89).

También se repetirán en otros cuentos muchos tropos: además de las *bolitas amarillas* de las mimosas, hay que mencionar las estrellas *ateridas* por el viento (p. 75), que saldrán más tarde en “Marcelo ve vacas” (“en el cielo temblaban *ateridas las constelaciones*”, p. 83) y en “Dionisio” (“brillaban *las estrellas ateridas* en el cielo”, p. 134); el sol *atizado por el noroeste* (p. 75), que aparecerá en “El amigo de Cornelio” (“el sol de julio ardía furioso en el cielo, *atizado por el azul nordeste*”, p. 85); y la comparación que hace la madre de Juan (“El corazón me pesa *como si fuera de azogue*”; p. 70), que repetirá Corsino en “El evadido”: “Esto es terrible; *el corazón se te vuelve de azogue*” (p. 56).

4.2.4. CONCLUSIONES

Así pues, “Yemas de coco” y “Siete cartas a un hombre” comparten bastantes elementos formales y temáticos con dos corrientes dominantes en la narrativa anterior a la guerra: la novela amorosa en sus distintas vertientes (novela rosa, galante, erótica y sentimental) y la prosa de las vanguardias. Sin embargo, Antonio Ortega no se revela en estas obras como un epígono sino, por el contrario, como un artista maduro que supera las leyes de dichos géneros en los siguientes aspectos:

1. A diferencia de los autores de la novela amorosa, Ortega renuncia a la narración tradicional a favor de una estructura compleja, cuyos principales elementos son el contrapunto, la combinación de varias voces narrativas, la temporalidad discontinua, la abundancia de lagunas o el carácter fragmentario del texto. Sin embargo, todos estos procedimientos son muy moderados en comparación con la obra de los escritores vanguardistas.
2. Lo que más le interesa a Ortega no es la intriga, el sentimiento o la renovación formal, sino la profundización psicológica de los personajes. Si las novelas rosas, eróticas o sentimentales están pobladas por personajes tópicos, en las obras de Ortega nos encontramos con unas personas complejas que evolucionan continuamente. La introspección psicológica es profunda y compleja, puesto que cada personaje se enfoca desde varias perspectivas distintas.
3. Ambas obras producen el efecto catártico en el lector. Esto se logra mediante distintos procedimientos: en “Yemas de coco”, la trama está construida según las leyes de la tragedia clásica; en “Siete cartas”, los principales elementos catárticos son la muerte de Juan, anunciada en la mitad del relato, y la imposibilidad de comunicarse de ambas protagonistas.
4. El paisaje no desempeña un papel decorativo sino que sintoniza con el estado de ánimo de los personajes y representa el paso del tiempo.

4.3. EL PRIMER EXILIO: ÉPOCA DE PLENITUD

4.3.1. NOTA INTRODUCTORIA

Con el estallido de la Guerra Civil y la llegada de Franco al poder, la literatura española quedó escindida en dos ramas: la que se escribió en España y la que se creó en el exilio. Si en la primera rama se pueden destacar, por lo menos, tres corrientes nuevas que se van sucediendo de manera uniforme (el tremendismo de los años cuarenta, el realismo social de los cincuenta y el experimentalismo de los sesenta), la segunda se resiste a un intento de clasificación exhaustiva que abarque todos los detalles, aspectos y matices. Aun así, es posible marcar unas directrices generales que intentaremos resumir en la presente introducción. Los estudios fundamentales en los que nos apoyamos son *Narrativa española fuera de España*, de José Ramón Marra-López¹⁹³, y *La narrativa del exilio*, de Santos Sanz Villanueva¹⁹⁴.

Por su edad, la inmensa mayoría de los escritores exiliados habían nacido entre 1895 y 1915. Por lo que respecta a su creación literaria, para unos el exilio resultó ser una época francamente empobrecedora (Manuel Domínguez Benavides, César Muñoz Arconada, Alicia Gracitoral) o incluso estéril (José Díaz Fernández, Antonio Porras, Joaquín Arderíus). Otros, en cambio, crearon en la emigración sus obras más significativas (Ramón José Sender, Arturo Barea, Francisco Ayala, Max Aub, Rosa Chacel, Estéban Salazar Chapela, Paulino Masip, Pedro Salinas, Luis Amado Blanco o el propio Antonio Ortega) o incluso empezaron a escribir en tierras extrañas sin haber escrito nada en España (José Ramón Arana, Virgilio Botella Pastor, Simón Otaola, José Blanco Amor, Segundo Serrano Poncela, Eugenio Fernández Granell, Manuel Andújar, Clemente Airó, Diego de Mesa o Roberto Ruiz).

La imposibilidad de clasificar su obra se debe a muchos factores, de las cuales destacamos tres. El primer factor es la gran diversidad de escuelas, tendencias y corrientes que hubo antes de la guerra y que muchos autores siguieron cultivando en el exilio, al no poder entrar en contacto directo con la literatura creada en España. El segundo factor es la diversidad geográfica de los países de acogida, en virtud de la cual cada escritor se encontraba en ambiente distinto que, inevitablemente, influía en su manera de escribir. Finalmente, la guerra, la dispersión y el distanciamiento geográfico rompieron los círculos y grupos literarios existentes, por lo que cada autor tuvo la posibilidad de realizarse con una mayor libertad creadora, sin limitar su espíritu con los principios artísticos o estéticos de un grupo determinado.

¹⁹³ José Ramón Marra-López, *Narrativa española fuera de España*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963.

¹⁹⁴ Recogido en *El exilio español de 1939*, obra dirigida por José Luis Abellán, Madrid, Taurus, 1977.

Y sin embargo, se pueden establecer unos cuantos rasgos que son comunes a toda la literatura española del exilio. José Ramón Marra-López distingue los siguientes campos temáticos: a) la rememoración del pasado; b) el testimonio del presente; c) abstracción, intelectualismo y simbolismo; d) la España inventada.

Al no poder entrar en contacto directo con la realidad actual de la patria, lo más lógico es dirigir la mirada hacia el pasado, que para los escritores exiliados se divide en tres etapas bien diferenciadas: la infancia, la juventud y la guerra. Más de un escritor crea una voluminosa epopeya de su propio pasado, dividida en tres partes (tres novelas o tres series novelescas), cada una de las cuales corresponde a una de estas etapas. Uno de los mejores ejemplos es *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea, formada por *La forja*, *La ruta* y *La llama*.

Por supuesto, los libros más lúcidos y nostálgicos son aquellos que tratan sobre la infancia, llena de recuerdos más puros y entrañables: la casa natal, los padres, el primer amor, las travesuras y correrías de niño. Más serias se tornan las novelas ambientadas en un pasado relativamente próximo, que los autores habían conocido en una edad consciente que ya no deja lugar para la idealización y la ternura, sobre todo las páginas correspondientes a los años previos a la guerra, donde se intentan analizar las posibles causas del conflicto. Finalmente, la Guerra Civil, por razones obvias, se convierte en un verdadero *leit motiv* de la obra de los emigrantes: el tema de la contienda es tratado en *La llama*, de Arturo Barea; en *La venda*, de Segundo Serrano Poncela; en *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala; en *El laberinto mágico* y algunos cuentos de Max Aub; en *El rey y la reina*, *Los cinco libros de Ariadna* y algunas novelas del ciclo *Crónica del alba*, de Ramón José Sender; en la obra de José Ramón Arana, Manuel Lamana, Manuel Andújar, María Teresa León y muchos otros autores, cuya nómina completa no es posible citar en estas páginas.

Lo contrario de la rememoración de un mundo desaparecido es el testimonio del presente. En un primer momento –que puede durar un tiempo indefinido, incluso toda la vida– la única realidad del momento presente que el exiliado puede conocer por propia experiencia es su propio exilio. Por tanto, escribe sobre la vida en la emigración, partiendo de sus vivencias personales y de la existencia que llevan sus compañeros de desgracia. Como ejemplo, podemos mencionar *Perico en Londres*, de Estéban Salazar Chapela, o *El encuentro*, de Segundo Serrano Poncela.

Pero el presente no se limita a la vida de los exiliados, sino que se extiende también al mundo autóctono. Ante los escritores que en algún momento deciden traspasar su propia experiencia se abren dos caminos: o bien limitarse a observar el país de acogida sin participar

en su realidad, o bien integrarse en la nueva sociedad y describirla desde dentro. A causa de la Segunda Guerra Mundial, el horizonte del novelista se extiende hacia el resto del mundo, poblado por seres de la misma categoría que se encuentran en la misma situación: los trasterrados, los repatriados, los exiliados de las más diversas naciones. Las obras más logradas de este tema son *Unos pies desnudos*, de Serrano Poncela, y *San Juan*, de Max Aub.

Tanto el pasado en España como el presente en el exilio suponen una experiencia que los escritores emigrantes conocen de primera mano. Sin embargo, algunos autores escriben relatos ambientados en la España franquista, que no han visitado nunca. Surge así una corriente que se podría llamar “novela de la España inventada”. Puesto que en estas obras se intenta recrear una realidad desconocida, es lógico que esta corriente estuviera condenada al fracaso desde el principio. Pero como en toda regla hay una excepción que la corrobora, nos encontramos con una obra que, a pesar de ambientarse en una España desconocida para el autor, no pierde su verosimilitud en ningún momento. Se trata de *Requiem por un campesino español* (1953), de Ramón José Sender, una novela cuyo protagonista recuerda la historia que había sucedido antes de la guerra y en los primeros días del conflicto. De este modo, el “presente” desconocido se reduce al mínimo y lo que ocupa prácticamente todo el argumento es el pasado.

A la novela ambientada en el presente franquista se le vincula un tema trágico que encontró en más de una obra: el retorno imposible debido a los cambios que se produjeron en la sociedad española, con la que el protagonista ya no tiene conexión alguna. Los relatos en los que mejor se ha logrado plasmar esta tragedia son “El regreso”, de Francisco Ayala; “La raíz rota”, de Arturo Barea; “El retorno”, de Segundo Serrano Poncela.

Por último, el desasimio de su tierra le lleva al exiliado a la abstracción intelectual como vía de expresar los conflictos individuales y colectivos. Pero esta postura no suele ser duradera, puesto que el escritor deriva hacia un realismo enriquecido por una visión filosófica de lo que cuenta. En general, la tendencia predominante en todo el exilio español es el realismo renovado de la primera mitad del siglo XX, alejado de los moldes clásicos y enriquecido con los nuevos hallazgos artísticos. Como iremos viendo a lo largo de nuestro trabajo, la obra de Ortega creada en el exilio también pertenece de lleno a esta corriente.

4.3.2. “EL EVADIDO”

En comparación con “Yemas de coco” y “Siete cartas a un hombre”, “El evadido” posee una estructura mucho más sencilla. El cuento está formado por cuatro capítulos, de los cuales solamente el segundo supone una secuencia de resumen, que rompe la linealidad, casi continua, de la trama. Este capítulo está dedicado íntegramente a la figura de Corsino, y su función consiste en ofrecer al lector un retrato del protagonista. Los tres capítulos restantes son secuencias de escena.

El capítulo más dinámico es el cuarto. A diferencia del primero, que dura unos pocos minutos, y de los dos siguientes, que resumen la personalidad del protagonista, el cuarto capítulo abarca la mayor parte del tiempo narrativo y es el más rico en detalles que nos permiten determinar exactamente el lugar y el tiempo en el que se desarrolla la historia. Además, contiene el núcleo dramático de la historia, en el que la tensión narrativa llega hasta su punto más alto.

Además de la linealidad argumental, hay otro procedimiento que subordina todos los elementos de la narración. Se trata de la antítesis, que supone un recurso muy eficaz en un relato sobre la guerra. La antítesis viene a ser el eje que organiza la estructura del cuento en sus aspectos fundamentales: el espacio, el tiempo y las relaciones que mantienen los personajes. Veamos cada uno de estos aspectos por separado.

El comienzo cronológico de la acción se nos dice en la primera frase del cuento: “Se pasó a nuestras filas una noche de invierno” (p. 55). A continuación, se describe un paisaje que se refiere a algún sector del Frente Norte: “Soplaba el *norte*, grande y frío. [...] Y el viento limpio que olía a *mar*¹⁹⁵” (p. 55). Las dos palabras que hemos puesto en cursiva indican que el mar está muy cerca y que se encuentra justo al norte. Se trata, por tanto, del mar Cantábrico. Puesto que el último bastión del Frente Norte cayó el 21 de octubre de 1937, podemos situar el comienzo de la acción entre diciembre de 1936 y febrero de 1937.

Si la historia comienza en una noche cualquiera de invierno, su desenlace tiene lugar un día cualquiera de verano: “Y pasaron seis meses, y un día cualquiera –verano, los castaños habían encendido sus flores– el perro volvió” (p. 61). Puesto que los castaños en Asturias florecen en mayo y junio, la acción debe comenzar, aproximadamente, en diciembre de 1936. Su principio tiene lugar en una noche de invierno y su final, en un día de verano. El desarrollo total de la historia ocupa cerca de medio año. Si hacemos un repaso de los acontecimientos históricos producidos en el Frente Norte durante estos seis meses, veremos que fueron

¹⁹⁵ La cursiva es nuestra en todas las citas que se incluyen en el presente capítulo.

especialmente importantes en el sector de Oviedo: el 5 de enero de 1937 comenzaron los ataques republicanos sobre la ciudad¹⁹⁶, que sirvieron de preparativos para la gran ofensiva del 21 de febrero de este mismo año¹⁹⁷. Sin embargo, desde mediados de marzo, la ofensiva fue perdiendo intensidad, y los mandos republicanos ya no contaban con fuerzas de reserva para seguir atacando¹⁹⁸.

Juan Antonio Cabezas, que fue testigo directo de los hechos, cuenta que el día 28 de febrero ya estaba claro que *Oviedo era invulnerable*¹⁹⁹. Y así es como recuerda el ambiente que se respiraba en los días posteriores:

Con la primavera llegaron los largos días “sin novedad” en el frente de Oviedo. [...] La lucha entre sitiados y sitiadores permanecía en un compás de espera. El valor y el ímpetu de los mineros, convertidos en soldados de un Ejército regular, se había estrellado contra las rotas mamposterías del caserío de Oviedo. La ciudad combatiente, libre de una gran parte de la población civil y ya sin barrios periféricos, era más fortaleza castrense, encerrada en sus paredes defensivas²⁰⁰.

Todo esto explica, en buena medida, el estado de ánimo de Corsino y los demás personajes al final del cuento.

Mucho más interesante es la oposición espacial. Al principio del cuarto capítulo se indica el lugar exacto de la acción. Son las trincheras enfrentadas a la zona de la Tenderina, en la parte sureste de Oviedo. En el primer tercio del siglo veinte, la Tenderina tenía un carácter más bien rural, con la calle principal formando un paseo en medio de casitas diseminadas en el extrarradio de la ciudad, y en vísperas de la guerra acababa de empezar a integrarse en el casco urbano. Así es como la describe José Ramón Tolivar Faez en su obra clásica *Nombres y cosas de las calles de Oviedo*: “Efectivamente, la Tenderina apenas fue otra cosa que un paseo delicioso hasta bien entrado nuestro siglo, pues todavía hace setenta años (1887) en todo aquel lugar no había más que catorce casitas con ciento quince habitantes²⁰¹”.

El hecho de que la Tenderina se encontrara a medio camino entre los aledaños y la ciudad propiamente dicha hizo que, al estallar la guerra, esta zona se convirtiera en la primera línea de combate durante el sitio de Oviedo, por lo que la acera derecha de su calle principal quedó completamente destruida²⁰². Este detalle explica, además, por qué eran tan frecuentes

¹⁹⁶ Javier Rodríguez Muñoz, *La Guerra Civil en Asturias*, La Nueva España, 2006, p. 463.

¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 476-506.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 506.

¹⁹⁹ Juan Antonio Cabezas, *Morir en Oviedo*, Madrid, Editorial San Martín, p. 215.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 217.

²⁰¹ José Tolivar Faez, *Nombres y cosas de las calles de Oviedo*, Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo, 1992, p. 623.

²⁰² Como ejemplo, podemos citar los siguientes comunicados: “En Oviedo se ocuparon las posiciones del Mercadín, Tenderina Baja, y El Rayo”, del 22 de febrero de 1937, citado por Javier Rodríguez Muñoz en *La Guerra Civil en Asturias*, La Nueva España, 2006, p. 488; “Segunda jornada de la ofensiva: Toman nuestras

los evadidos, de los que se habla al principio del cuento, y los combates, de los que se hablará en varias ocasiones en el cuarto capítulo. Puesto que el bando contrario se encontraba a unos pocos metros, la Tenderina era el lugar más vulnerable en cuanto a las deserciones y a los ataques por ambos lados.

Un poco más adelante, el autor presenta una visión panorámica que lo abarca todo: el frente y la retaguardia, el campo y la ciudad, el cielo y la tierra, desde los objetos más próximos (árboles, casas, postes) hasta la Catedral mutilada o las baterías del Naranco, que se encontraban en el extremo opuesto de Oviedo:

Frente a nosotros el paisaje de siempre: árboles tronchados, casas quemadas, postes de teléfono desmelenados... Tiros y tedio. A nuestras espaldas los campos verdes y silenciosos. La Catedral mostraba su piquito tronchado y el alón roto, entablillado desde octubre. De vez en cuando ladraban las baterías del Naranco o sentíamos el pesado volar de los morteros de "La Casa negra". Llovía despacio, tercamente. Rubias vacas pequeñitas caminaban despacio, abstraídas en su enorme pena (p. 61).

Vamos a analizar este paisaje. Su estructura se basa en una oposición constante entre la guerra y la paz, que se describen, respectivamente, en los detalles relativos al frente (imágenes urbanas) y a la retaguardia (imágenes rurales). Estas imágenes se dividen en dos bloques bien diferenciados: uno estático, compuesto por varias frases sin verbo, y otro dinámico, formado por una serie de oraciones verbales. En cada uno de los bloques se describe primero la ciudad enemiga, vista de frente, y luego el campo, visto por detrás. Por tanto, las imágenes opuestas se van alternando: frente estático – retaguardia estática – frente dinámico – retaguardia dinámica.

Veámoslo con más detalle. Las tres primeras frases no contienen ningún verbo. La ausencia de aquella parte de la oración que crea el dinamismo nos obliga a detener la mirada en estas frases, como si estuviéramos contemplando el paisaje. La primera frase nos deja una impresión puramente visual: al dirigir nuestra mirada hacia delante, parece que estamos viendo una serie de objetos acostumbrados que marcan la línea del frente: los árboles, las casas, los postes. En la tercera frase, volvemos la mirada hacia atrás: si antes mirábamos hacia el frente, ahora contemplamos la retaguardia. El paisaje, que hasta ahora habíamos visto en

fuerzas el Mercadín, la Tenderina Baja y el Rayo", *Avance*, 23 de febrero de 1937, p. 1; "Se rechaza un fuerte contraataque enemigo a la Tenderina y el Rayo. [...] Una vez consolidadas las posiciones de la Tenderina Baja y el Rayo, el avance continuó imparable. La Tenderina Alta cae en nuestro poder", *Avance*, 24 de febrero de 1937, p. 2; "Al oscurecer el enemigo intentó un contraataque por la Tenderina Baja, siendo enérgicamente rechazado con bajas vistas", del 24 de febrero de 1937, citado por Javier Rodríguez Muñoz, *Ob. cit.*, p. 488; "El enemigo intenta contraatacar en la Tenderina y es enérgicamente rechazado", *Avance*, 25 de febrero de 1937, p. 1; "Tiroteos sin importancia en la Corredoria y la Tenderina. En los sectores de este frente, más adentrados en Oviedo, especialmente en las cuñas que se introducen ya en el casco urbano por la Corredoria y la Tenderina, hubo tiroteos sin consecuencias por nuestra parte", *Avance*, 6 de marzo de 1937, p. 1.

blanco y negro, lo vemos pintado: los campos son *verdes*, y su color, símbolo de la vida y de la paz, destaca por su viveza, amenidad y sosiego. Además del color, los campos se oponen a la línea del frente por otro rasgo pacífico: el silencio. Así pues, la oposición entre campo y ciudad se puede considerar también como una oposición entre guerra y paz.

El resto del paisaje está descrito con oraciones verbales, lo que le confiere agilidad, movimiento, dinamismo. Volvemos a dirigir nuestra mirada hacia la ciudad en guerra y lo primero que vemos es la Catedral, mutilada el 28 de febrero de 1937²⁰³, que destaca sobre los demás edificios. A pesar de una relativa lejanía, la vemos con todos los detalles: el piquito tronchado y el alón roto y entablillado, que no se restaurarán hasta 1942. En la siguiente frase nos enfrentamos a la imagen más concreta del enemigo: “De vez en cuando *ladraban* las baterías del Naranco o sentíamos *el pesado volar* de los morteros de “La Casa negra”. Las baterías del Naranco formaban uno de los eslabones más importantes de la línea defensiva del coronel Aranda y “La Casa negra”, también situada al pie del Naranco, era un baluarte de la Guardia Civil por el que se libraron enfrentamientos encarnizados.

El paisaje se vuelve atronador: si antes sólo se oían tiros, ahora resuenan los estampidos de la artillería pesada, cuya violencia se subraya con las palabras que hemos destacado. La guerra, que antes se había manifestado en sus estragos y en algún que otro tiroteo, se pone en movimiento: lo que se oye es “el pesado volar de los morteros”. Todo esto resulta ser terriblemente cotidiano, como la lluvia lenta y terca, que se convierte en un elemento más del paisaje.

Finalmente, la mirada vuelve a pasar del frente a la retaguardia: los campos, verdes y silenciosos, se pueblan con vacas, cobrando aun más vida. Más vida y más calma: las vacas son un símbolo de la paz, con toda una serie de matices y connotaciones que tiene este concepto: trabajo, familia, hogar, maternidad, sosiego... Además de tener vida, cobran un color apacible (son *rubias*), un movimiento sosegado (*caminaban despacio*) e incluso rasgos humanos (se encuentran *abstraídas en su enorme pena*). El epíteto diminutivo *pequeñitas*, que despierta lástima en el lector, se opone a las atrocidades de la guerra y trae a la memoria las palabras que pronuncia Corsino en defensa del perro:

Pues bien, ya veis, el otro día una granada hirió a una vaca; un enorme boquete en la barriga. Cayó al suelo como un árbol. Ni mugía ni nada. Estaba allí derrumbada, pesada, silenciosa...

²⁰³ Javier Rodríguez Muñoz, *La Guerra Civil en Asturias*, La Nueva España, 2006, p. 492. El autor citado dice que la torre de la Catedral se redujo de ochenta y dos a sesenta y cuatro metros de altura. Como documento histórico, podemos citar un artículo publicado en *Avance* el 21 de febrero de 1937: “Cañoneo en Oviedo. Aparte del destrozo que se logró hacer en las fortificaciones de los facciosos, se apreció con toda claridad cómo unas cuantas granadas se estrellaban contra la torre de la Catedral y hacían saltar grandes trozos de la misma”.

Movía las pestañas tan sólo. Ese sufrimiento de la vaca, ese dolor sin ruido de los animales... ¡No la olvidaré mientras viva! Murió con los ojos abiertos y mojados de lágrimas. Sin meter ruido (p. 56).

Por tanto, si la parte estática del paisaje se basa en la oposición entre guerra y paz, en la parte dinámica esta oposición se acentúa más todavía: la guerra, cobrando una imagen concreta en el bando enemigo, se hace más violenta, en tanto que la paz llega a humanizarse del todo.

De este modo, lo que primero fue una oposición meramente espacial (trincheras – casas, campo – ciudad, cerca – lejos, aquí – allí) va cobrando poco a poco el carácter de la lucha de clases (mineros – burgueses) hasta desembocar, finalmente, en el enfrentamiento de los dos bandos en la Guerra Civil: los aldeaños de Oviedo, con las trincheras de los milicianos, se encuentran en el territorio republicano, mientras que la ciudad entera está en las manos de los facciosos, encabezados por el coronel Aranda. Esta oposición queda resumida en toda su profundidad en las palabras de Corsino: “–Esos de ahí enfrente –le decía–, ¿los ves, guapo?, los de las casas..., esos canallas harán que el río Nalón no vuelva a bajar negro. Bajará rojo, rojo de sangre asturiana” (p. 60).

Al decir “los de enfrente”, Corsino abarca, sin darse cuenta, todos los matices que acabamos de ver: esta expresión podría referirse perfectamente tanto a los que se encuentran enfrente como a los que luchan en el bando contrario, con los que, efectivamente, hay un *enfrentamiento*. La oposición se hace mucho más aguda si tenemos en cuenta que la Tenderina es la primera línea de combate durante el sitio de la ciudad, y el enemigo se encuentra a unos pocos metros. Se trata, por tanto, de un enfrentamiento real, cara a cara y, en ocasiones, cuerpo a cuerpo, con el bando enemigo.

La ciudad de Oviedo se convierte así en un personaje que representa al enemigo en plan colectivo, como si fuera un sector del bando faccioso visto en conjunto, sin que se distingan los miembros que lo componen. De hecho, en todo el cuento no hay ni un solo personaje que pertenezca al bando rebelde, pero la ciudad, vista siempre por los personajes republicanos, viene a ser la encarnación del enemigo. Los “nuestros” se encuentran “aquí”, en las trincheras abiertas en el campo, mientras que “los de enfrente”, esto es, los enemigos, están “allí”, “lejos”, en las casas de la ciudad. El único vínculo entre ambos escenarios es el perro, que se desplaza de un lado a otro: primero viene de la ciudad a las trincheras, luego se escapa de las trincheras a la ciudad y al final vuelve de nuevo a las trincheras. Por lo demás, el cuento es muy estático: la acción se desarrolla exclusivamente en las trincheras y la ciudad sólo es vista desde allí con los ojos de los milicianos.

De este modo, la oposición espacial, inamovible e inmóvil, se convierte en una oposición entre personajes colectivos: los republicanos en las trincheras y los facciosos en la ciudad. Pero al mismo tiempo hay una oposición constante entre Corsino y los demás milicianos. Lo primero que hace Corsino es intervenir en defensa del perro, oponiéndose así a sus compañeros, entre los que se encuentra el propio narrador. Al final de la historia, se les opone con la misma decisión, y el narrador vuelve a solidarizarse con ellos una vez más: “*Todos habíamos callado y mirábamos a Corsino. Nos dolía a todos el dolor de aquel hombre*” (p. 62). En ambas situaciones, Corsino actúa con tanta voluntad que sale victorioso.

La narración, por tanto, no es omnisciente: la historia se cuenta en primera persona por alguien que se encuentra con Corsino en el mismo colectivo. Igual que el comienzo temporal de la acción, el narrador se anuncia en la primera frase del cuento: “Se pasó a *nuestras filas* una noche de invierno” (p. 55). El complemento circunstancial *nuestras filas* indica que la historia se cuenta en primera persona y que el narrador fue su testigo directo, esto es, que la presencié personalmente. Por tanto, la historia se cuenta desde una perspectiva determinada. Puesto que “El evadido” se publicó en diciembre de 1939, cuando la contienda ya había terminado, se trata de la perspectiva de un combatiente republicano que acaba de perder la guerra y, probablemente, se haya visto obligado a exiliarse.

No hay, por tanto, una mirada que abarque la situación “desde arriba”: el narrador lo ve todo desde la misma perspectiva que Corsino o cualquiera de sus compañeros, y su campo visual no se extiende más allá del minúsculo sector del frente que se ve desde su trinchera. Tampoco hay cuadros prolijos del interior de las trincheras, del panorama de Oviedo o del mundo interior de Corsino. El único paisaje que describe el narrador es el que ve desde la trinchera situada en las proximidades de la Tenderina; los únicos detalles de su existencia cotidiana son aquellos que guardan una relación directa con el desarrollo de la historia; lo único que puede decir de Corsino es lo que observa día tras día y, probablemente, lo que habrá oído contar sobre él.

No sabemos quién es el narrador, ni cómo se llama, ni qué grado militar tiene, porque se limita casi siempre a contar en primera persona lo que observa a su alrededor, sin participar directamente en los acontecimientos. Ni siquiera destaca como individuo entre sus compañeros: por el contrario, se confunde plenamente con ellos en todos los episodios relevantes, usando casi siempre la primera persona del plural. Por tanto, lo único que podemos deducir sobre él es que se trata de un ex combatiente de la Guerra Civil que luchó en el bando republicano y, probablemente, se haya visto obligado a abandonar su patria, tal y como le pasó al autor. Esto hace que su valoración de los hechos históricos no esté exenta de

una carga ideológica, aunque intenta ser lo más objetivo posible, procurando centrarse en la historia propiamente dicha y limitando al máximo su opinión personal. Así, no duda en llamar *traición* al motín del coronel Aranda: “Con una escopeta de dos cañones fue de los primeros en marchar sobre Oviedo cuando la *traición* de Aranda” (p. 57). Su discurso revela a un hombre culto: las frases son cortas y sencillas, sin ningún tipo de excesos o distorsiones sintácticas; los episodios, muy bien trabados entre sí, se van sucediendo de forma lógica, consecuente y espontánea, sin que el narrador se deje llevar por las digresiones superfluas o se desvíe del argumento principal. Veamos ahora cómo se suceden los episodios y cómo son los personajes que los protagonizan.

El cuento se abre con una frase que ya hemos citado varias veces: “Se pasó a nuestras filas una noche de invierno”. La primera palabra de esta oración suele atribuirse a los seres humanos y posee una carga semántica muy marcada desde el punto de vista ideológico. A juzgar por el título del cuento, la reacción inmediata del lector sería pensar que se trata de un efectivo del ejército enemigo. De este modo, el cuento se abre directamente, sin introducción ni preámbulo alguno, con una acción concreta que muestra la actitud del sujeto, aún desconocido, con respecto a lo que está pasando a su alrededor.

Es necesario señalar que la palabra *evadido* y la frase *se pasó a nuestras filas* se encuentran entre las expresiones más frecuentes que se usaron en la prensa republicana. Como ejemplo, citemos tan sólo unas cuantas pasajes, cuya fecha coincide, aproximadamente, con el comienzo de la acción del cuento: “*Se han pasado a nuestras líneas* dos soldados con bombas de mano” (*Avance*, 03 de enero de 1937, p. 6); “En la noche de ayer *se han pasado a nuestras filas* cinco soldados” (*Avance*, 04 de enero de 1937, p. 6); “*Se han pasado a nuestras filas* un cabo y un soldado, con armas” (*Avance*, 10 de enero de 1937, p. 6); “Por el frente de León *pasaron a nuestras filas* 29 paisanos” (*Avance*, 11 de enero de 1937, p. 6); “Ayer *se pasaron a nuestras filas* un sargento y dos soldados de una sección de ametralladoras” (*Avance*, 13 de enero de 1936, p. 6); “En Belchite *se pasó a nuestras filas* un soldado” (*Avance*, 14 de enero de 1936, p. 6).

Todas las evasiones del bando rebelde a las filas leales se contaban en los periódicos y se constataban rigurosamente en los partes oficiales de guerra. Unas veces, se trataba de notas meramente informativas; otras veces, en cambio, eran artículos extensos en los que se hacía hincapié en las dificultades que tenían que atravesar los evadidos para llegar a las posiciones republicanas, en las atrocidades cometidas en el territorio rebelde²⁰⁴, en el estado lamentable

²⁰⁴ “Siguen las evasiones de Oviedo. Los evadidos cuentan horrores de la espantosa situación de la población civil”, *El Comercio*, 26 de septiembre de 1936, p. 1; “Un nuevo fugado de León, nos refiere los grandes

del ejército faccioso²⁰⁵, en las bajas que sufrían los sublevados²⁰⁶, en la desmoralización en las filas enemigas²⁰⁷, en los abusos de la intervención extranjera y, sobre todo, en el tratamiento amistoso con el que eran recibidos los recién llegados en el territorio leal²⁰⁸.

Las evasiones se intensificaron mucho en el invierno de 1936-37, precisamente cuando comienza la acción del cuento, lo que también halló eco en la prensa: “Cada día es mayor el número de evadidos que llegan a nuestras filas” (*El Noroeste*, 15 de diciembre de 1936, p. 3); “Observarán los lectores que ahora es cosa ya indefectiblemente diaria el que lleguen a nuestras líneas evadidos de la zona facciosa” (*El Noroeste*, 18 de diciembre de 1936, p. 5); “Ya se producen en masa las evasiones de soldados del ejército faccioso” (*El Comercio*, 19 de diciembre de 1936, p. 2); “Esto ya es el pan de cada día. Las evasiones de soldados y personas de la población civil no cesan” (*El Noroeste*, 21 de diciembre de 1936, p. 4); “No cesan las evasiones” (*La Prensa*, 23 de diciembre de 1936, p. 3); “Comprendemos que es repetirse continuamente hablar de la llegada de evadidos procedentes del campo enemigo, pero si queremos seguir fielmente a la realidad no podemos prescindir de consignar esta nota diaria” (*La Prensa*, 23 de diciembre de 1936, p. 3); “No sólo continúan sin interrupción las deserciones de soldados en el campo faccioso, sino que su número aumenta de día en día en proporción considerable e importante” (*Avance*, 12 de enero de 1937, p. 6).

En el segundo párrafo, el verbo ya no contiene ninguna carga semántica determinada, sino que se limita a constatar la aparición del personaje. Además, ahora se describe por primera vez la realidad de la guerra: “Apareció de pronto ante nuestras líneas sin que le precediera, como a otros fugitivos, *el seco trallazo de los fusiles o el tartamudeo de las ametralladoras enemigas*” (p. 55).

Puesto que la aparición del personaje no provoca la situación habitual en este caso, aumenta la incertidumbre. Acto seguido, el autor nos lo describe: “Parvo, canelo, peludo,

crímenes que cometen diariamente los facciosos”, *El Noroeste*, 12 de noviembre de 1936, p. 3; “La población civil continúa pasando a nuestras filas en gran cantidad. En el día de ayer salieron de Oviedo doce personas. La situación en Oviedo es de verdadero terror”, *Avance*, 1 de febrero de 1937, p. 6.

²⁰⁵ “Entre otras cosas dicen que en las filas rebeldes existe una epidemia de sarna, que afecta a la casi totalidad de las tropas”, *Avance*, 13 de enero de 1937, p. 6;

²⁰⁶ “Uno de ellos, que ha logrado evadirse por el frente de Grado, da cuenta de las numerosísimas bajas que tuvo el enemigo, y dice que la moral está muy deprimida entre todos los que son obligados a combatir”, *La Prensa*, 26 de diciembre de 1936, p. 3.

²⁰⁷ “En el sector Guadalajara, se ha presentado un evadido de las líneas enemigas, dando cuenta de la desmoralización que impera entre los facciosos”, *El Noroeste*, 27 de diciembre de 1936, p. 1; “En este frente se desmoronan a nuestras líneas dos sargentos y dos cabos, quienes manifestaron que hay numerosos soldados que sólo esperan una mejor ocasión para poder pasarse a nosotros”, *Avance*, 12 de enero de 1937, p. 1.

²⁰⁸ “Dos cabos y tres soldados de infantería con sus fusiles y dotaciones de municiones vinieron a los brazos de los defensores de la causa del pueblo, que los recibieron con absoluta cordialidad y les colmaron de atenciones”, *El Noroeste*, 18 de diciembre de 1936, p. 1.

bucero y sucio, pingando agua de lluvia y barro, despreocupado y alegre, apenas si era un trémulo y tibio puñadito de pelos retortijados cuando llegó a nuestras líneas” (p. 55).

La primera parte de este retrato, lleno de ternura, es una descripción ligera y ágil, basada en una simple enumeración de los rasgos esenciales que se expresan casi todos con adjetivos calificativos. A juzgar por el léxico, rigurosamente seleccionado, se trata de un perro: según el DRAE, la palabra *canelo* se suele referir a los perros y el término *bucero* denota la raza de sabuesos con hocico negro. Otras dos palabras insólitas en la lengua literaria son *parvo* y *pingando*, sinónimas de “pequeño” y “rezumando”, respectivamente.

Una vez descrito el personaje, el lugar de la acción se detalla más todavía: si al principio del cuento no eran más que *nuestras filas* o *nuestras líneas*, ahora resulta que el narrador se encuentra en las trincheras, descritas con una metáfora muy sugestiva: “Se coló silenciosamente por entre *los rosales de las alambradas* y saltó a la trinchera” (p. 55). La primera reacción de sus habitantes es muy hostil: por el miedo a las pulgas, se exhorta nada menos que a dispararle: “—¡Echadlo de aquí! Nos llenará de pulgas. ¡Tírale!” (p. 55). Después de esta exclamación, por fin sabemos que el misterioso evadido no es más que un perrillo. Ahora su retrato es mucho más profundo y se concentra sobre todo en su mirada y su comportamiento. Igual que antes, predominan los adjetivos (en cursiva):

El perrillo nos miraba *receloso, presto* a escapar al menor ademán hostil, *cauto* y *expectante*. Pero *burlón* también; había un no sé qué *jocoso* en su *desmedrada* facha. En el remanso de sus pupilas *pacíficas* brincaba, como en los niveles, una *azorada* burbujita **de risa, de una alegre risa inconsciente; risa sana, inmediata, de niño** (p. 55).

Como podemos observar, el ritmo sintáctico de la última oración, basado en la anáfora (en negrita) y en el asíndeton (en cursiva y subrayado), es muy desigual, incluso discontinuo, y es precisamente esta falta de uniformidad la que nos hace ver cómo salta la risa en los ojos del perro. El retrato queda resumido y cerrado en la frase que le sigue a continuación: “El animal tenía unos hermosos ojos” (p. 56).

Una vez presentado el perro, sale a la escena Corsino, al que podemos considerar como el verdadero protagonista del relato. Antes de analizar su personalidad, vamos a esbozar un cuadro histórico de la vida que llevaban los mineros en las últimas décadas del siglo XIX y en el primer tercio del siglo XX.

Si la edad de Corsino ronda los cincuenta años, nuestro personaje debió de haber nacido, como mucho, en torno a 1885. Haciendo un breve repaso de las transformaciones que sufre la minería asturiana durante la Restauración, vemos que este periodo quedó marcado por dos procesos complementarios: el auge de la explotación minera y el progresivo movimiento

obrero. El clima social de estos años quedó muy bien resumido por el profesor Álvaro Ruiz de la Peña:

La consolidación y la pujanza de la clase trabajadora, que había empezado a organizarse a fines del siglo XIX, transforma radicalmente el marco social típico de la España tradicional; la relación entre las jóvenes clases y las viejas sufre un deterioro progresivo. Las organizaciones obreras se enfrentan con una patronal ensobrecida por el apoyo, sin limitaciones de los sucesivos gobiernos. A las huelgas (terrible arma de reciente utilización) de los trabajadores por un salario digno y una mejora en las condiciones laborales, siguen invariablemente las represalias de los patronos²⁰⁹.

¿En qué medida repercutió esta tensión en el entorno minero de Asturias? En palabras de Ruiz de la Peña, *el clima social en Asturias es un ejemplo acabado de lo que sucede en las áreas del país afectadas por el proceso industrializador*²¹⁰. Para ver el grado de industrialización que se había alcanzado en Asturias a principios del siglo veinte, fijémonos en las principales cifras que se refieren a la minería de esta época. En los años 1906-1914, la producción del carbón en Asturias era de 2.200.000 toneladas anuales. Durante la Primera Guerra Mundial, debido a una disminución drástica de la competencia con el carbón inglés (del 42% en 1913 al 8% en 1918), la minería asturiana alcanzó su máximo rendimiento: en 1918 la producción fue de 3.400.000 toneladas. Después de una breve caída al acabar la contienda, en los años veinte recuperó la hegemonía en el mercado nacional, puesto que la dictadura militar de Primo de Rivera obligaba a consumir el carbón español en todas las industrias. Así, en 1923 la producción era de 3.780.000 toneladas y en 1929, de 4.815.000 toneladas. Tres años más tarde, en 1932, el gobierno republicano-socialista ratificó esta obligatoriedad, y en 1935, un año antes de estallar la Guerra Civil, el gobierno de CEDA lo reforzó definitivamente²¹¹.

Durante todos estos años, la población minera de Asturias no dejó de aumentar en proporción directa al crecimiento de la extracción del carbón. Si en 1901 había unos 12.000 mineros (1.000 mujeres y 2.200 niños incluidos), de los que unos 2.500 estaban afiliados a la UGT²¹², en 1913 la cifra era ya de 17.800 y en 1920, de 34.000. Aunque la mayoría eran asturianos²¹³, el desarrollo de la minería fomentó mucho la emigración de otras provincias españolas: en los años 1914-1934, el 25% de los mineros procedían de Galicia y de

²⁰⁹ Álvaro Ruiz de la Peña, *Introducción a la literatura asturiana*, Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1981, p. 183.

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 183.

²¹¹ Véase VV. AA., *Asturias y la mina*, Gijón, Trea, 2000, pp. 226-227.

²¹² *Ibíd.*, p. 225.

²¹³ *Ibíd.*, p. 225.

Castilla²¹⁴. Pero a pesar de los enormes beneficios obtenidos de tal crecimiento (en 1918, por ejemplo, la ganancia fue de 17,6 millones de pesetas), las condiciones en las que se encontraban los trabajadores eran mucho más duras que en otros países. Así, en 1919 estaba mecanizado el 90% de la minería alemana y el 70% de la francesa, mientras que en Asturias todavía se usaba la mano de obra humana²¹⁵. La jornada duraba doce horas y salario era de once pesetas mensuales²¹⁶ (antes de la Primera Guerra Mundial, los picadores cobraban entre 4 y 5 pesetas y las mujeres y los niños del exterior, 1,5 pesetas²¹⁷). La ausencia total o casi total de programas sociales (servicios médicos decentes, ayuda a los discapacitados, posibilidad de obtener unos estudios básicos, etc.) causaba, a su vez, un alto nivel de alcoholismo y de criminalidad. En 1904, cuando nuestro personaje debió de tener unos veinte años, el escritor Isidoro Díez de la Torre describió así la situación:

El obrero langreano no es en general modelo de virtudes. Cinco cafés y cincuenta tabernas dentro de la villa, sin contar innumerables chigres establecidos por todo el concejo, no dan indicios de otra cosa. El consumo de bebidas espirituosas es verdaderamente asombroso y proporcionalmente no admite comparación con ningún otro pueblo de la provincia²¹⁸.

La taberna solía ser *un tabuco hediondo de renegridas paredes, de mugrienta anaquelaría, de sucio pavimento, que tiene dos mesas y unos cuantos taburetes llenos de grasa*²¹⁹. El ingente consumo de alcohol tuvo, como consecuencia, un crecimiento exacerbado del crimen, que obligó a las autoridades a requisar las armas a la población²²⁰. La vivienda de los mineros, sobre todo de los que venían de lejos, no se diferenciaba mucho de las tabernas²²¹.

Fueron precisamente las condiciones de vida en lo que se basaba la propaganda de izquierdas, cuyo objetivo era concienciar a los mineros de que pertenecían a una clase explotada por los patronos y que debían organizarse para sacudirse el yugo capitalista²²². Las primeras huelgas mineras se produjeron en las comarcas del Caudal y del Nalón en los años setenta y ochenta del siglo XIX. En mayo de 1890 se produjo la primera huelga general (duró dos semanas) para reclamar el aumento de los salarios y la reducción de la jornada de doce horas. En esta época, el movimiento obrero se escindió en dos tendencias políticas

²¹⁴ *Ibíd.*, p. 229.

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 226.

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 229.

²¹⁷ *Ibíd.*, pp. 227 y 229.

²¹⁸ Cita recogida en *Asturias y la mina*, ed. cit., p. 175.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 175.

²²⁰ *Ibíd.*, pp. 176-177.

²²¹ *Ibíd.*, p. 175.

²²² *Ibíd.*, pp. 175-177 y 227-228.

enfrentadas: la socialista, que triunfó en Oviedo y en las cuencas mineras, y la anarquista, que predominó en Gijón y en La Felguera. En 1892 se fundó en Oviedo la primera agrupación socialista de Asturias. En 1897 se crearon agrupaciones análogas en Mieres, Sama de Langreo y Turón²²³.

La huelga mierense de 1906, que duró dos meses y en la que los mineros sufrieron una gran derrota, abrió una nueva etapa en la lucha social. Desde entonces, el movimiento obrero en Asturias se organizó en torno a tres sindicatos diferentes, tanto por la táctica como por la ideología: el SOMA, la CNT y el sindicalismo católico. El SOMA (Sindicato de Obreros Mineros de Asturias) se creó en 1910 y en menos de una década logró atraer el 84,5% de los mineros (unos 28.883 de los 34.177). La CNT (Confederación Nacional del Trabajo), bien arraigada en el sector metalúrgico, no tuvo éxito en la minería, y los sindicatos católicos, apoyados por el clero, sólo tuvieron influencia en la zona de Aller²²⁴. En las décadas posteriores, es necesario destacar la huelga general revolucionaria de 1917, disuelta por el ejército, en la que los sindicatos, a pesar del fracaso, demostraron que suponían una fuerza real con la que era necesario contar; la huelga de octubre de 1919, en la que participaron casi 30.000 mineros, consiguiendo por primera vez una jornada laboral de ocho horas para el exterior y de siete horas para el interior de las minas; y, finalmente, los movimientos que se desencadenaron en verano de 1922 y en 1928²²⁵.

Los años de la República fueron marcados por una gran conflictividad social, por lo que el número de huelgas aumentó considerablemente. En marzo de 1934, como respuesta a la victoria de los partidos conservadores, el UGT y la CNT firmaron el pacto de Alianza Obrera. Entre febrero y septiembre de este mismo año, tuvieron lugar en Asturias seis huelgas generales y treinta locales. El 4 de octubre, el Comité Ejecutivo Federal del PSOE decretó en toda España una huelga general que en Asturias se convirtió en una insurrección armada, dirigida por el Comité Ejecutivo de la Alianza Obrera. Tras dos semanas de duros combates, fueron encarcelados 10.000 mineros, de los cuales varios cientos se sometieron a torturas y numerosos acabaron ejecutados. Esta represión fue uno de los factores más decisivos para la creación del Frente Popular, que ganaría las elecciones en febrero de 1936. En cuanto estalló la guerra, los mineros asturianos salieron en tren hacia Madrid, pero dos días después, al

²²³ *Ibíd.*, p. 225.

²²⁴ *Ibíd.*, p. 228.

²²⁵ *Ibíd.*, pp. 229-230.

enterarse de que el coronel Aranda se había unido a la sublevación, decidieron regresar y sitiar Oviedo. Esta decisión fue unánime²²⁶.

El retrato de Corsino cabe en un fragmento formado por una sola oración y supone un buen ejemplo de párrafo-frase, tan difundido en la literatura española a principios del siglo veinte, empezando por la novela barojiana:

Poco sabíamos de él: Minero, de Sotrondio; cuarenta y cinco, cincuenta años; feo, picoteado por la viruela; la boca era una arruga más de su rostro; bigote profuso y enmarañado, tan profuso que más parecía una prenda de abrigo que un adminículo de adorno; estevado de piernas; fuerte, magro, pequeño y velludo (p. 57).

El autor se limita a constatar lo más sobresaliente de su figura, dejando lo demás a merced de nuestra imaginación. Se centra especialmente en el rostro, fijándose en tres rasgos tan solo: las marcas de la viruela, la boca y el bigote, haciendo que el resto nos lo imaginemos nosotros. Todo el aspecto de Corsino es marcadamente antiépico e incluso caricaturesco: basta con mencionar la comparación hiperbólica y graciosa (la palabra *adminículo* causa en este contexto un efecto hilarante) que hace el autor para describir el bigote. También es hiperbólica la frase de que “la boca era una arruga más en su rostro”. Esta imagen negativa se acentúa mucho con el léxico seleccionado, pues *feo*, *picoteado*, *estevado*, *magro* y *velludo* son palabras que no pertenecen al registro neutral y poseen siempre o casi siempre unos matices despectivos. Nada hay, por tanto, en la imagen de Corsino que lo aproxime a un paladín de la época heroica: si los grandes héroes épicos o mitológicos (exceptuando, por supuesto, a don Quijote) suelen ser jóvenes, altos, esbeltos, musculosos, de buena presencia y de origen noble o incluso divino, nuestro personaje es feo, viejo, magro, pequeño, velludo, de piernas curvadas, de cara desagradable y de origen humilde. El único rasgo positivo que se menciona es su fuerza física.

El primer rasgo que manifiesta Corsino es su sensibilidad ante el sufrimiento ajeno. Tanto es así que ni siquiera es capaz de hacer distinción entre un hombre y un perro, atribuyéndole a éste unos rasgos propios de aquél. Es precisamente el hecho de que el perro haya abandonado la zona rebelde lo que obliga a Corsino a alzar la voz en su defensa, atribuyéndole al perro unas cualidades humanas. Es precisamente Corsino quien lo llama *evadido*, calificativo éste que pone título al cuento.

Sin embargo, Corsino no se interesa por los que se encuentran a su alrededor: no comparte sus sentimientos con nadie, ni tampoco desea escuchar a sus compañeros, aun sabiendo que cualquiera de ellos puede recibir en cualquier momento una noticia trágica:

²²⁶ *Ibíd.*, pp. 230-232.

“Huraño, hosco, feo y viejo, Corsino **apenas si** se relacionaba con sus *compañeros*. **Jamás** compartió sus sentimientos con *nosotros*. **Nunca nos** pidió una confidencia” (p. 57).

Llama la atención que la palabra “compañeros” se sustituya después por “nosotros”, lo que acentúa de nuevo la oposición entre Corsino y los demás. De este modo, Corsino se opone en su lobreguez a todo el mundo, incluyendo al propio narrador, que se solidariza con el resto de sus compañeros. Todo esto se resume en las palabras que siguen a continuación: “Vivía solitario, al borde de su propia vida, viendo correr ésta, y ajeno e indiferente a las prisas e inquietudes de los demás” (p. 57).

Sus recursos lingüísticos son muy exiguos y pertenecen básicamente al acervo popular, lo que se aprecia, sobre todo, en las comparaciones. Su modo de hablar nos da a entender que no ha recibido en su día una educación adecuada que le permita guiarse por el sentido común, argumentando sus actos con razones convincentes desde una perspectiva lógica: “Era un hombre de sentimientos más que de razones: intuía las cosas, nunca acababa de comprenderlas del todo” (p. 57). Al no encontrar las palabras exactas para poder transmitir estas razones, se deja llevar por la emoción y se vuelve muy agresivo, incluso estando sobrio: “No sabía expresarse. Sus sentimientos carecían de sintaxis como sus oraciones; por eso hasta cuando nos hacía un favor parecía estar enojado” (p. 58). Por eso es natural que sus compañeros, con los que el narrador vuelve a solidarizarse, se diviertan haciéndole preguntas provocativas para ver cómo reacciona: “Nos gustaba dialogar con él para ponerle en situaciones comprometidas. Un día le preguntamos que cómo a su edad había venido a luchar a las trincheras. Le molestaban las preguntas” (p. 57). Y la reacción es siempre violenta, agresiva, hostil: “Le *molestaban* las preguntas. Se rascó *nerviosamente* la barba y nos miró *escamado*. Reaccionaba siempre *a la defensiva*. *Temía* que nos burlásemos de él” (p. 57).

Otra causa que le obliga a comportarse de este modo es la timidez: “En general acostumbraba a mostrarse seco, descortés y malhumorado. Era su defensa. Se agazapaba detrás de su acritud para ocultar su timidez” (p. 57).

A pesar de su aparente rudeza, Corsino es un hombre profundamente solitario que necesita desahogarse con alguien, pero no tiene suficiente confianza de la gente que lo rodea. Esto hace que Corsino y el perro sean amigos inseparables, que luchan, comen y descansan juntos, compartiéndolo “el pan y el afecto; las penas, las alegrías y las tajadas de carne” (p. 60). Para ponerlo de relieve, el autor recurre a la anáfora: “**Juntos** comían, **juntos** disfrutaban los días de permiso y **juntos** montaban la guardia en los parapetos” (p. 60).

El perro se convierte en seguida en *el único confidente de sus monólogos* (p. 59). Según el *Diccionario* de María Moliner²²⁷, la palabra *confidente* denota a la persona con la que se suelen tratar cosas íntimas. La palabra *monólogo*, por su parte, se asocia con un torrente de conciencia o, cuando menos, con una información abundante y desordenada, propia de una persona que siente una viva necesidad de compartir con alguien lo que lleva dentro. El *silencio indiferente del perro* (p. 59) nos lleva a pensar también en que Corsino necesitaba a un interlocutor que no pudiera interrumpirle, oponerse a lo que decía o atentar de otro modo contra sus palabras. Y, según lo que le cuenta, en su vida no hubo nada bueno: sólo humillaciones, frustraciones, fracasos y la injusticia social que acabó por llevar el país a la guerra (“realidades bien vivas y sangrantes”, p. 59). Por el hecho de llevarlo en su interior durante toda la vida (“antiguas humillaciones que nunca maduraron en palabras” (p. 59), lo que, por otra parte, se debe también a que Corsino no sabe expresarse), cada recuerdo trae consigo otros, no menos dolorosos, como si se tratara de una reacción en cadena: “aparecían, como cerezas trabadas por los rabos, unas tras otras; unidas entre sí por finísimas conexiones silenciosas” (p. 59).

Muy distinto se muestra Corsino en las acciones bélicas. Aunque en su aspecto no haya nada heroico, el personaje, en realidad, es todo un héroe: es un buen compañero, se alistó voluntariamente en las milicias populares nada más empezar la guerra en Asturias (“fue de los primeros en marchar sobre Oviedo cuando la traición de Aranda”, p. 57); posee un buen sentido crítico cuando es necesario cumplir una orden (“sabía desobedecer”, p. 57); es ingenioso (“tenía iniciativa”, p. 57), valiente (“Era el primero en saltar de las trincheras”, p. 57) y arrojado a la hora de enfrentarse al enemigo (“De nosotros, el que más lejos tiraba las bombas de mano”, p. 57). Las dos últimas frases que hemos citado llegan a parecer incluso una reminiscencia de los panfletos propagandísticos, tan difundidos en tiempos de guerra, en los que se exaltaba el valor de un guerrero en combate, sobre todo si era de origen humilde. La antítesis entre un aspecto miserable y unas cualidades virtuosas es un tópico que en las literaturas occidentales puede rastrearse desde la más remota tradición oral: el que a primera vista parece un villano, o lo es en realidad, al final resulta ser todo un caballero.

Finalmente, los rasgos que determinan la actitud de Corsino son su maximalismo y su permeabilidad ante la propaganda. Esto se observa en el monólogo que pronuncia en el primer capítulo, cuando levanta la voz en defensa del perro:

²²⁷ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2002.

Vine a defender la razón y la libertad...; ¡eso! Es justo lo que defendemos. Hay niños que andan descalzos. Las mujeres de la Puerta Nueva se venden por un duro. Los hombres no son felices y sufren. ¿Por qué todo esto? No se pueden tolerar ciertas cosas; protestas, chillas..., ¡nada! Por ejemplo, ¿Por qué se matan tantos chinos?... Son amarillos, son pequeñinos y flacos, llevan coleta... ¡Sí, todo esto es verdad! Acaso huelan mal; no lo niego. Pero... ¿es que no son hombres? Los japoneses los matan por centenares para segar las escandas que ellos sembraron y para quitarles sus mujeres. ¡Por eso lucho! Los de enfrente quieren eso; el rebaño brutal, los niños descalzos, las prostitutas, las matanzas de chinos... (p. 59).

Si recordamos el resumen histórico que hicimos antes, es obvio que el fondo del monólogo de Corsino (los niños descalzos, la prostitución, la infelicidad y el sufrimiento de los demás y, finalmente, las protestas) se compone de las cosas que estaban pasando ante sus ojos durante toda su vida. Sin embargo, en la forma, o en el modo de expresarlo, se deja sentir también la influencia de la propaganda que había recibido en los años previos a la guerra (sobre todo en los meses que correspondieron al Frente Popular) y, por supuesto, durante la contienda. Podemos destacar una serie de expresiones y frases enteras que, con toda obviedad, son calcos o incluso préstamos directos de carteles, pancartas, octavillas y otros recursos de propaganda política: “Vine a defender la razón y la libertad” (p. 58); “Es justo lo que defendemos” (p. 58); “Hay niños que andan descalzos” (p. 58); “Los japoneses los matan por centenares para segar las escandas que ellos sembraron y para quitarles sus mujeres” (p. 59); o la expresión *el rebaño brutal* (p. 59).

El detalle que más le llama la atención al narrador es el hecho de que Corsino se preocupe por los chinos, a los que, a juzgar por los tópicos que emplea, seguramente no habrá visto en su vida. El primer tópico son los prejuicios racistas, que aún persisten entre gente de escasa cultura, y que Corsino comparte también, pese a simpatizar a los chinos. El segundo tópico es la frase que ya hemos tenido la ocasión de citar (“Los japoneses los matan por centenares para segar las escandas que ellos sembraron y para quitarles sus mujeres”, p. 59) y que, con toda seguridad, fue sembrada en su mente por la propaganda izquierdista. El origen panfletario de esta frase lo indica una retórica bastante elevada y también los hechos históricos a los que se refiere. Se trata de la guerra entre China y Japón, que, aunque oficialmente fue declarada en 1937, en realidad se estaba librando desde 1931. El conflicto entre ambos países se agravaba por la difícil situación política (una guerra civil) que estaba atravesando China en aquel momento y que, años más tarde, desembocaría en la Revolución del 1 de Octubre. Es importante recordar también que, desde 1912, el estado chino era una república que tenía que dominar las luchas internas y hacer frente a las amenazas que venían desde el exterior²²⁸.

²²⁸ Sobre la historia de China, véase Julia Moreno García, *El Extremo Oriente, siglo XX*, Madrid, Síntesis, 1992.

¿Cómo es posible que una persona que, probablemente, no tiene ni los estudios mínimos, esté al corriente de lo que sucede en un lugar tan lejano geográfica y culturalmente? La única explicación que podemos darle es el trabajo realizado, no sin éxito, por los comisarios políticos, que trazaban paralelos oportunos entre los asuntos chinos y la situación en la que se encontraba la Segunda República. De hecho, en la frase de Corsino hay dos lugares comunes de la propaganda moderna: el pan y la mujer. El pan simboliza el fruto de una labor honrada, y para una persona trabajadora, como Corsino, no hay mayor tragedia que alguien le quite el resultado de su labor. La mujer se ha considerado siempre como el objeto de defensa más vulnerable, pero también como la presa más codiciada de los enemigos. Defender a la madre, a la hermana o a la esposa fue uno de los estímulos más sinceros y poderosos que movieron a millones de combatientes a luchar con el mayor denuedo posible en todas las guerras de la historia contemporánea. Respecto a la influencia que pudo recibir Corsino, podemos citar algunos artículos de la prensa asturiana de aquellos meses: “La cosecha sagrada”, *El Noroeste*, 4 de agosto de 1936, p. 3; “Las crueldades fascistas en Asturias: Cuando no encuentran a los hombres para fusilarlos, se ensañan con las mujeres”, *El Comercio*, 05 de octubre de 1936, p. 2; o las siguientes palabras:

Las madres y las hijas violadas, los niños indefensos por el más fiero modo asesinados, hablarán eternos de vosotros a la Justicia popular del Orbe. [...] ¿Qué daño os hacían esos tiernos infantes y mujeres mil veces más nobles y respetables que toda vuestra estirpe parásita y ceñuela²²⁹?

En nombre de España, los fascistas quemaron cosechas, destruyeron industrias, y han convertido en escombros multitud de artísticos tesoros. [...] Con el pretexto de devolver la paz a los españoles, violaron doncellas y asesinaron sin piedad a viejos y niños²³⁰.

Así pues lo que le preocupa a Corsino no son los problemas reales que tiene la gente concreta a su alrededor, sino las catástrofes que suceden a nivel mundial. No le preocupan los niños, las prostitutas o los hombres concretos sino el mero hecho de que los niños anden descalzos (en esta imagen también podemos sospechar huellas de propaganda), de que los hombres sufran o de que las muchachas se vean obligadas a prostituirse. Lo que le preocupa realmente no es el individuo, sino la sociedad, ni tampoco el hombre, sino la humanidad entera. Para él no existe la parte, sino el todo: pese a su afán de defender la razón y la libertad, no es capaz de comprender que la sociedad está formada por personas particulares, cada una de las cuales tiene sus problemas, sus necesidades, sus deseos. Se trata, por tanto, de un hombre de valores absolutos que, al ignorar los principios más elementales de cultura general,

²²⁹ “¡¡Desdichados!!”, *La Prensa*, 8 de noviembre de 1936, p. 5.

²³⁰ “Al cuarto mes...”, *La Prensa*, 17 de noviembre de 1936, p. 1.

se hace muy vulnerable ante cualquier tipo de propaganda política. Si consideramos el hecho de que Corsino se deje llevar casi siempre por las emociones, nos damos cuenta de que éste es precisamente el tipo de persona que sirvió de apoyo para todos los regímenes totalitarios. Los rasgos que acabamos de ver (espontaneidad, ausencia de valores relativos, permeabilidad ante la propaganda política y un maximalismo a ultranza) definen el carácter totalitario de Corsino.

Otra huella de la influencia propagandística se ve claramente en sus confidencias con el perro: “esos canallas harán que el río Nalón no vuelva a bajar negro. *Bajaré rojo, rojo de sangre asturiana*” (p. 60). Es obvio que una repetición tan enfática de la palabra “rojo”, reforzada, además, con la mención de la sangre derramada por los asturianos, no puede tener otro origen que en la propaganda republicana, pues lo que simboliza el color rojo en cualquier movimiento obrero es precisamente la sangre que el pueblo trabajador ha vertido en la lucha por sus derechos.

Cuando el perro se escapa, Corsino queda destrozado por el dolor. Para destacar la magnitud del sufrimiento, el autor emplea una palabra de un registro elevado, *albeaban* en vez de “blanqueaban”; la sonrisa resulta algo tan ajeno a su rostro que tiene que ser *estrenada*: “¡Cómo sufría Corsino! Albeaban sus dientes por debajo del profuso bigote y añadía nuevas arrugas a su rostro sin conseguir estrenar una sonrisa” (pp. 60-61).

El sufrimiento de Corsino es tan fuerte que busca, sin éxito, la muerte en el combate. En este momento, el narrador se solidariza plenamente con él; de hecho, este pasaje es el único donde habla de sí mismo en primera persona del singular, distanciándose así de los demás compañeros y dándonos a entender que comprende al protagonista:

Por aquellos días tuvimos un combate y lo hirieron. **Yo sé** que Corsino, en aquella ocasión, buscó algo más que aquella simple herida; un balazo en un brazo. *Se lo dije*. Rió, amapolándose.

- ¿Por un perro?... ¡Bah, tonto!

Pero **yo sé** que era verdad (p. 61).

Como podemos observar, en dos de los tres enunciados que aparecen en primera persona del singular se constata el hecho de saber qué es lo que le pasa al protagonista. No se trata, además, de una mera constatación, sino también de un distanciamiento de los demás compañeros, o incluso de una oposición a ellos, que el narrador pone de relieve mencionando explícitamente el pronombre personal “yo”. Finalmente, es necesario señalar que, a diferencia del resto de las oraciones, estos dos enunciados están escritos en presente, de lo que podemos deducir que la historia se relata cuando ya ha pasado algún tiempo, tal vez incluso después de la guerra (recordemos que el cuento se publicó en diciembre de 1939).

El resumen que hace el narrador a modo de conclusión es muy poético: “El tenía un corazón en carne viva: amaba a todas las cosas que veían sus ojos, que tocaban sus manos...” (p. 61). Y, sin embargo, después de unas palabras tan hermosas, el narrador les contrapone otra cualidad de Corsino, diametralmente opuesta a la que acabamos de ver: “Sanó pronto. Tenía encarnadura de lagartija” (p. 61). Además del punto y aparte, el impacto de la antítesis se acentúa mediante una constatación lacónica y una comparación casi esperpéntica.

La reaparición del perro se cuenta exactamente igual que al principio del cuento. Para convencernos de ello, vamos a comparar las palabras y las expresiones que emplea el autor en ambos casos:

Noche de invierno: *Apareció de pronto ante nuestras líneas [...]. Se coló silenciosamente por entre los rosales de las alambradas y saltó a la trinchera* (p. 55).

Día de verano: *Inesperada, silenciosamente se coló por entre los rosales de las alambradas y saltó a las trincheras* (p. 61).

Como podemos observar, las diferencias que hay entre ambas oraciones son mínimas: *de pronto – inesperada(mente), se coló silenciosamente – silenciosamente se coló, a la trinchera – a las trincheras*. Por lo demás, son dos fragmentos idénticos; de hecho, hasta comparten la misma metáfora vanguardista: “los rosales de las alambradas”. Su aspecto, igual que antes, vuelve a dar lástima:

Noche de invierno: *Parvo, canelo, peludo, buccero y sucio, pingando agua de lluvia y barro, [...] apenas si era un trémulo y tibio puñadito de pelos retortijados...* (p. 55).

Día de verano: *Venía flaco, desastrado, sucio. Cojeaba* (p. 61).

Si en la descripción “invernal” el perro se retrata con tintes cariñosos, ahora, en cambio, se nos dice la verdad desnuda, sin ningún recurso que pueda inspirar consuelo. Por el contrario, las palabras que usa ahora el autor son acres, descarnadas, impactantes. Su efecto se acentúa gracias al laconismo y el ritmo de la frase: “Venía flaco, desastrado, sucio”.

No sabemos qué peripecias pudo haber sufrido el perro en la ciudad (años más tarde Ortega las describirá en “Ready”) pero está claro que en estos seis meses no hubo nada bueno. Si en una ciudad próspera, como lo fue La Habana de mediados de los años cuarenta, “Ready” tuvo que luchar muy duro para poder sobrevivir, no es difícil de imaginar lo que le esperaba al “evadido” en una ciudad hambrienta durante guerra. Es obvio que en la ciudad sitiada no sólo no hubo quien cuidara de él, sino que –tal vez en más de una ocasión– le hicieron mucho daño. Este último detalle se pone de relieve mediante una oración

independiente que consta de una sola palabra: “Cojeaba”. El perro acaba regresando como el hijo pródigo, pero, a diferencia de su antecedente bíblico, no sufre ningún remordimiento y espera que lo reciban como a un amigo: “Se acercó a nosotros como si acabara de separarse de nuestro lado. Estordecido, hopeaba gozoso restregándose contra nuestros pantalones” (p. 61).

Sin embargo, la reacción de los milicianos es poco menos que indiferente: se limitan a gastar la misma broma que gastaron cuando el perro se había escapado. Corsino, en cambio, lo recibe como si fuera un traidor de verdad, sin hacer distinción entre un ser humano, capaz de hacer una elección premeditada, y un ser irracional. Y su actitud responde perfectamente a su carácter totalitario que la guerra ha deshumanizado por completo:

Se lo avisaron pronto. No quería creerlo. *Una sonrisa de duda –no, aquello no podía ser– temblaba en sus labios.* [...] Se acercó despacio al perro que se había echado en el suelo, como queriendo jugar con él. Corsino no le hizo caso.
–¡Déjame el fusil! –dijo a un compañero.
Estaba desencajado, lívido, tembloroso.
–¿Qué vas a hacer? ¡Déjalo! ¡Pobre!
–¡Dame el fusil!
En su voz había una inquebrantable decisión. Le temblaban aún las manos, pero sus ojos miraban de frente y sin piedad (pp. 61-62).

La reacción de Corsino, como podemos ver, se refleja en su retrato, cuyas pinceladas, breves pero expresivas, hemos destacado en cursiva. La escena de la ejecución, descrita con frases cortas que se suceden de una forma pausada e inexorable, impacta por su sencillez, exenta de cualquier retoricismo que pudiera llenarla de emociones superfluas:

Obedeció el perrillo. Se tumbó en el suelo y, como jugando, movió gozoso en el aire sus patitas peludas. Lentamente Corsino apoyó el cañón del fusil en la oreja del animal. Nada pudimos hacer por él. Y disparó. Apenas si echó sangre. Parecía un montoncito de lana (p. 62).

El desamparo, la debilidad y la inocencia del perrillo, que no sospechó nada hasta el último instante, se resaltan con diminutivos, especialmente abundantes en esta parte del cuento: *perrillo, patitas, montoncito*. Todo su aspecto respira cariño, dulzura y paz. Aun así, Corsino, que al principio confesó no poder soportar el dolor de los animales y luego acarició al perro *con infinita ternura* (p. 60), ahora lo mata con una crueldad extremada (le dispara en la oreja), a sangre fría (antes de hacerlo, apoya *lentamente* el cañón del fusil) y con tanta decisión que nadie se siente capaz de contrariarlo: “Nada pudimos hacer por él” (p. 62).

La muerte del perrillo se cuenta con muy pocas palabras, lo que la hace aún más dramática para el lector. El ritmo de este brevísimo pasaje, igual que en otras frases

importantes, vuelve a ser marcado: “Y disparó. Apenas si echó sangre” (p. 62). El ritmo acentual se intensifica, además, con una pausa fuerte que señala el momento decisivo que marca un “antes” y un “después” en el desarrollo de historia y que supone el punto álgido de la catarsis. Lo que viene después resulta ser dramáticamente sencillo y no contiene ningún detalle truculento: por el contrario, el perrillo *apenas si echó sangre* (p. 62). Si al principio del cuento *apenas si era un trémulo y tibio puñadito de pelos retortijados* (p. 55), ahora parece *un montoncito de lana* (p. 62).

El efecto catártico no sólo se consigue mediante el ritmo y la ausencia de detalles truculentos, sino también mediante una libertad extrema a la hora de enlazar las oraciones que integran este pasaje. A nuestro juicio, se trata del procedimiento artístico más poderoso que hay en este episodio, por lo que es necesario analizarlo más a fondo. Lo que llama la atención es la falta casi absoluta de transición entre estas oraciones, cuyo sujeto es Corsino: “Lentamente Corsino apoyó el cañón del fusil en la oreja del animal. [...] Y disparó” (p. 62), y las siguientes, donde el sujeto ya no es Corsino sino el perro: “Apenas si echó sangre. Parecía un montoncito de lana” (p. 62).

Las oraciones *Y disparó* y *Apenas si echó sangre* van seguidas y carecen de sujeto léxico, mientras que el sujeto gramatical es el mismo: tercera persona de singular. Ambos verbos no sólo comparten el mismo sujeto gramatical sino que, además, están puestos en pretérito perfecto simple de indicativo, lo que, según las reglas de la coherencia textual, se da cuando ambas oraciones tienen el mismo sujeto léxico. Pero lo que vemos aquí es todo lo contrario: la causa (*Y disparó*) y el efecto (*Apenas si echó sangre*) se suceden de una forma abrupta, instantánea e inmediata, sin ningún tipo de transición, y es precisamente esta ruptura con las reglas gramaticales acostumbradas lo que causa un efecto devastador²³¹.

Finalmente, sólo quedan por analizar las últimas líneas del cuento. Después de matar al perro, Corsino exclama sin ninguna señal aparente de arrepentimiento: “-¡Por fascista!... ¡Por traidor!...” (p. 62). No hay ninguna ruptura con el apartado anterior: las palabras del narrador no van antes sino después de estas palabras. Pulsar el gatillo e incriminar al perro el delito de alta traición, que entre los hombres, en efecto, se castigaba con pena de muerte, ha sido un acto único. Y, sin embargo, el hecho de que repita la misma frase, reforzada de puntos suspensivos, parece decirnos que no acusa al perro sino que intenta dar a los demás y a sí mismo una explicación de lo que acaba de hacer. Esto se hace evidente en las dos últimas

²³¹ Véase Emilio Alarcos Llorach, *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 257-258.

frases del cuento, donde el personaje, por mucho que intente parecer de buen humor, no es capaz de contener las lágrimas:

Arrancándose las lágrimas a puñados nos dijo, mientras *pretendía* sonreír:
—¡Me cago en la puta madre, hay que ser hombres! (p. 62).

Su caída moral se hace especialmente obvia en la última frase, acompañada de unas palabras malsonantes que no acentúan su hombría, sino que, por el contrario, revelan su debilidad. Pese a todas sus cualidades valiosas en tiempos de guerra, tales como la valentía, el arrojo o el compañerismo, hay algo que no nos permite considerar a Corsino como a un héroe. El personaje resulta ser un hombre débil, y su debilidad radica precisamente en su maximalismo irracional. Acompañado de un escaso bagaje cultural y llevado hasta sus últimas consecuencias por el conflicto bélico, este rasgo llega a ser muy peligroso si se deja manipular por la propaganda política. En este cuento, Antonio Ortega nos muestra de forma convincente hasta qué punto puede deshumanizarse la sociedad de un país entero si millones de personas con la misma suerte que Corsino se dejan llevar por una ideología que no admite matices de ninguna clase.

El lenguaje que utiliza el autor a la hora de realizar una introspección psicológica tan profunda no deja de sorprender al lector con sus hallazgos poéticos. A nuestro juicio, el hallazgo más afortunado es el ritmo, que se consigue mediante toda una serie de recursos. De estos recursos, el más variado es el empleo de miembros sintácticos análogos, que presenta toda una gama de procedimientos.

El procedimiento más sencillo es la adjetivación, que puede ser bímembre (“bigote *profuso* y *enmarañado*”, p. 57; “*oscuros* sentimientos *imprecisos*”, p. 56; “una *candorosa* timidez *inexplicable*”, p. 57; “*finísimas* conexiones *silenciosas*”, p. 59); trimembre (“Estaba *desencajado*, *lívido*, *tembloroso*”, p. 62) o múltiple: “Por dentro era *tierno*, *mollar*, *confiado*, *irreverente* y *espontáneo como un niño*” (p. 57). Los adjetivos se anteponen al sustantivo (“apenas si era un *trémulo* y *tibio* puñadito de pelos retortijados”, p. 55), se le posponen (“los campos *verdes* y *silenciosos*”, p. 61; “Luego otra vez las nubes; *lúvidas*, *densas*, *coitosas*”, p. 55) o lo acompañan a ambos lados (“una *alegre* risa *inconsciente*”, p. 56). Unas veces, los adjetivos se coordinan al final (“acostumbraba a mostrarse *seco*, *descortés* y *malhumorado*”, p. 57); otras, se yuxtaponen (“Venía *flaco*, *enmarañado*, *sucio*”, p. 57). En algunas oraciones, se destacan abruptamente mediante la puntuación: “Soplaba el norte, *grande* y *frío*” (p. 55); “*Huraño*, *hosco*, *feo* y *viejo*, Corsino apenas si se relacionaba con sus compañeros” (p. 57). También encontramos enunciados en los que se combinan varias secuencias de adjetivos:

“Parvo, canelo, peludo, bucero y sucio, pingando agua de lluvia y barro, despreocupado y alegre, apenas si era un *trémulo y tibio* puñadito de pelos *retortijados* cuando llegó a nuestras líneas” (p. 55).

A nivel sintagmático u oracional, los miembros análogos pueden tener la misma estructura sintáctica: “Él tenía un corazón en carne viva: amaba a todas las cosas *que veían sus ojos, que tocaban sus manos*” (p. 61), reforzada por la anáfora (“*Juntos* comían, *juntos* disfrutaban los días de permiso y *juntos* montaban la guardia en los parapetos”, p. 60) u otros procedimientos, como la catáfora, el asíndeton y la rima: “Frente a nosotros el paisaje de siempre: árboles tronchados, casas quemadas, postes de teléfono desmelenados...” (p. 58). A veces, el empleo de miembros análogos consiste en repetir la misma palabra (en cursiva), incrementándola de otros términos (subrayados): “Se agazapaba detrás de su acritud para ocultar su *timidez*; una candorosa timidez inexplicable” (p. 57)

De los ejemplos que venimos citando se desprende que uno de los recursos rítmicos más extendidos es la enumeración, que, en combinación con otros recursos, permite formar párrafos enteros. Como ejemplo, reproducimos el siguiente párrafo, construido a base de la catáfora (en negrita), la adjetivación doble o múltiple (en negrita cursiva), las frases sin verbo principal en forma personal (en cursiva) y las estructuras bimembres (subrayado simple):

Poco sabíamos de él: *Minero, de Sotroñdio; cuarenta y cinco, cincuenta años; feo, picoteado por la viruela;* la boca era una arruga más de su rostro; *bigote profuso y enmarañado, tan profuso que más parecía una prenda de abrigo que un adminículo de adorno; estevado de piernas; fuerte, magro, pequeño y velludo* (p. 57).

El ritmo bimembre es el más extendido en el cuento. Esto se ve muy bien en el paisaje analizado al principio de este capítulo, construido casi íntegramente a base de sintagmas y enunciados con una estructura doble: frases sin verbo (en negrita), adjetivación bimembre (subrayado simple); miembros análogos (en cursiva) y oraciones (subrayado discontinuo):

Frente a nosotros el paisaje de siempre: árboles tronchados, casas quemadas, postes de teléfono desmelenados... **Tiros y tedio.** A nuestras espaldas los campos verdes y silenciosos. La Catedral mostraba *su piquito tronchado y el alón roto, entablillado desde octubre*. De vez en cuando ladraban las baterías del Naranco o sentíamos el pesado volar de los morteros de “La Casa negra”. Llovía *despacio, tercamente*. Rubias vacas pequeñas caminaban *despacio, abstraídas en su enorme pena* (p. 61).

Finalmente, muchos enunciados tienen un ritmo métrico muy marcado. En combinación con los procedimientos sintácticos que acabamos de ver, el ritmo métrico crea verdaderos poemas en verso libre, como el paisaje que abre el cuento:

Se pasó a nuestras filas una noche de invierno. Soplaban el norte, grande y frío. De vez en cuando, la Luna asomaba su cara boba – de botón de calzoncillo – por algún desgarrón del cielo. Luego otra vez las nubes; lívidas, densas, coitasas... Y el viento limpio que olía a mar. Y la lluvia helada (p. 55).

Las figuras semánticas no son muy frecuentes, pero no menos expresivas. A la hora de describir a Corsino, el autor recurre a la hipérbole humorística: la boca es *una arruga más de su rostro* (p. 57) y el bigote, tan profuso que parece más *una prenda de abrigo que un adminículo de adorno* (p. 57). Los detalles más importantes de su personalidad se constatan con una serie de metáforas: Corsino vive *al borde de su propia vida* (p. 57); tiene un corazón *en carne viva* (p. 61); sus humillaciones silenciadas *nunca maduraron en palabras* (p. 59) y los recuerdos, ininterrumpidos y relacionados entre sí, se suceden *como cerezas trabadas por los rabos* (p. 59). También hay varias imágenes vanguardistas: la Luna asomaba *su cara boba –de botón de calzoncillo* (p. 55); las trincheras están rodeadas con *los rosales de las alambradas* (pp. 55 y 61) y en los ojos del perro *brincaba, como en los niveles, una azorada burbujita de risa* (p. 56).

Una metáfora aparecerá más tarde en “Silicato”: Corsino le cuenta al perro “cosas de esas que *se nos pierden por los rincones del recuerdo* y que aparecen de pronto, inesperadamente, al buscar una cosa cualquiera” (p. 59), mientras que para el narrador de “Silicato” el episodio que va a contar se convirtió con el paso del tiempo en *un recuerdo que abandonó decididamente en un rincón cualquiera de la memoria* (p. 63), donde *se llenó de polvo, de silencio, de telarañas y de olvido* (p. 63).

Una vez hecho analizado el cuento en su integridad, sería interesante compararlo con “Reo de muerte”, de José Díaz Fernández²³². En nuestra opinión, podría tratarse de la fuente literaria más inmediata que haya inspirado a Antonio Ortega, teniendo en cuenta que los dos escritores se conocieron bien²³³ y tuvieron una biografía bastante parecida: ambos pertenecieron a la misma generación, vivieron muchos años en Asturias²³⁴, profesaron una ideología de izquierdas, hicieron la guerra en el bando republicano y al acabar la contienda, tuvieron que exiliarse, pasando por los campos de concentración franceses.

²³² La referencia bibliográfica indispensable para cualquier trabajo sobre José Díaz Fernández es la monografía *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*, de José Manuel López de Abiada, editada en Casagrande, Bellinzona. Nosotros usamos la edición de 1980.

²³³ Véase el artículo “En nombre de la amistad y del compañerismo. El banquete a nuestro redactor Díaz Fernández”, *El Noroeste*, nº 9361, 10 de agosto de 1922, p. 3.

²³⁴ José Díaz Fernández nació el 20 de mayo de 1898 en Aldea del Obispo, en la provincia de Salamanca. Sin embargo, consideró como su villa natal Castropol, de donde era su madre y a donde se trasladó su familia pocos años después de su nacimiento.

“Reo de muerte” se publicó por primera vez en 1928, incluido en *El blocao*²³⁵, un ciclo de siete cuentos basados en las vivencias, recuerdos e impresiones de la Guerra de Marruecos, en la que el autor tomó parte como soldado de cuota en los años 1921-1922²³⁶. Aunque se trata de cuentos independientes, su narrador siempre es el mismo: el sargento Carlos Arnedo. Su grado de protagonismo varía de un cuento a otro: unas veces es el principal protagonista de la historia; otras veces, en cambio, es un mero observador de lo que cuenta.

Vamos a comparar ahora “El evadido” con “Reo de muerte”. Lo primero que llama la atención es la proximidad que hay entre ambos títulos. Tanto “El evadido” como “Reo de muerte” suponen una personificación que consiste en dotar al protagonista de unos rasgos estrictamente humanos o, para ser más exactos, en atribuirle una condición determinada que sólo pueden tener los hombres en una situación extrema: en el primer caso, al perro se le pone en situación de fugitivo que cambia de bando durante la guerra, y en el segundo caso, el perro se nos presenta como una persona condenada a morir.

El argumento de “Reo de muerte” es muy sencillo. En un bastión perdido en medio del desierto marroquí se produce un relevo de tropas. Los recién llegados encuentran a un perro al que la guarnición anterior dejó olvidado. Este perro se hace muy amigo del soldado Ojeda, pero por alguna razón le cae mal al teniente Compañón. El odio que éste va cobrando hacia el perro lo lleva a un conflicto con Ojeda, que se atreve a defender tímidamente a su amigo en presencia de toda la guarnición. Incapaz de sobreponerse a una humillación tan grande, el teniente ordena secuestrar al perro y lo mata a escondidas.

Como podemos ver, se trata de una historia mucho más verosímil que la que se cuenta en “El evadido”. Aun teniendo en cuenta los rasgos que definen a Corsino, es difícil de creer que alguien pueda hacer lo que hizo este personaje. Sin embargo, esta aparente falta de verosimilitud se compensa con las circunstancias históricas en las que está ambientado el cuento: la impronta que ha dejado la Guerra Civil (último conflicto bélico que afectó a toda España y máximo enfrentamiento entre los españoles) no puede compararse con la huella que quedó tras la Guerra de Marruecos, que, pese a su duración y al número de víctimas, se libró en el territorio ajeno y no trajo consigo (por lo menos, directamente) unas consecuencias tan trágicas para la nación.

El argumento de “Reo de muerte” está inspirado en unos hechos reales que el autor plasmó en tres crónicas periodísticas, publicadas en el periódico gijonés *El Noroeste* entre el

²³⁵ En el presente trabajo, manejamos la siguiente edición: José Díaz Fernández, *El blocao*, Historia Nueva, 1928. A este libro pertenecen todas las citas textuales de “Reo de muerte”.

²³⁶ José Manuel López de Abiada, *Ob. cit.*, p. 75.

25 de febrero y el 24 de marzo de 1922²³⁷. En estas crónicas –verdaderos poemas en prosa– se menciona también un soldado de apellido Ojeda, como el protagonista del cuento.

En el cuento de Ortega, la acción se desarrolla en Asturias (esto es, en la tierra natal del autor) durante una de las operaciones más importantes que tuvieron lugar en la Guerra Civil: el cerco de Oviedo. “Reo de muerte”, en cambio, está ambientado en una posición avanzada en el interior de Marruecos, que, a juzgar por la presencia del teniente Compañón, todavía no es un blocao²³⁸. El ambiente de guerra y, por extensión, el contexto histórico no juegan ningún papel relevante en el desarrollo de la trama: forman tan sólo el escenario en el que se sitúan los hechos. Lo que se pretende mostrar es la vida cotidiana que transcurre en una fortificación ilocalizable y las relaciones personales que mantienen sus habitantes.

Tampoco hay una señal explícita del tiempo que dura la acción del cuento. Si “El evadido” contiene suficientes datos para poder calcular exactamente cuándo comienza y termina la historia, en “Reo de muerte” la acción transcurre en un plazo indeterminado. Los episodios que componen la historia se distribuyen en siete días, o, mejor dicho, en siete unidades temporales que unas veces se suceden continua y otras, discontinuamente. Esta distribución la podemos resumir de la siguiente manera:

1. Se produce el relevo de tropas – Los recién llegados encuentran al perro – El teniente echa al perro del comedor – Ojeda se hace amigo del perro – El narrador cumple con el perro el servicio de parapeto.
2. El perro realiza el reconocimiento de la zona.
3. El perro resulta herido en un ataque al convoy de aguada – Ojeda se convierte en su enfermero – Continúa el conflicto con el teniente.
4. El conflicto con el teniente se hace más tenso.
5. El conflicto alcanza su punto álgido.
6. El teniente hace atrapar al perro y lo fusila a escondidas.
7. Ojeda encuentra el cadáver del perro y Pedro Núñez le obliga a deshacerse de él.

Los dos primeros días, así como el cuarto y el quinto, se suceden de forma ininterrumpida, uno seguido de otro. En cambio, no se sabe cuánto tiempo transcurre entre el segundo y el tercer día, ni entre el tercero y el cuarto, ni entre el quinto y el sexto, ni entre el

²³⁷ “Un perro de soldados”, *El Noroeste*, n° 9219, 25 de febrero de 1922, p. 3; “Despedidas grises”, *El Noroeste*, n° 9241, 23 de marzo de 1922, p. 3; “Jornadas de guerra”, *El Noroeste*, n° 9242, 24 de marzo de 1922, p. 3.

²³⁸ El blocao estaba compuesto por un solo suboficial (el sargento), un cabo y, generalmente, dieciséis soldados. Véase López de Abiada, *Ob. cit.*, p. 129.

sexto y el séptimo. Todos estos periodos se señalan con marcadores temporales indeterminados: *Y así todos los días* (p. 160), *Una noche* (p. 164), *Una mañana* (p. 166), *Un día* (p. 169). El único dato más o menos exacto se da en la frase *Pero a los dos meses de estar allí no se veía ser viviente* (p. 163), pero no se sabe si estos dos meses son los que duró el servicio en total o si es el tiempo que vivió el perro en el blocao.

La estructura externa de “Reo de muerte” es muy parecida a la de “El evadido”. El relato está dividido en dos partes, una de las cuales sirve de introducción y la otra contiene el conflicto propiamente dicho. Se trata de una estructura marcadamente lineal, alterada levemente por una secuencia de resumen dedicada al teniente Compañón. Por lo demás, la narración se desarrolla de forma continua, sin que el narrador se desvíe en ningún momento de la línea argumental. El cuento carece por completo de descripciones prolijas y, sobre todo, de digresiones: esto se debe, en primer lugar, a los rasgos específicos que definen el género y en segundo lugar, a las tendencias que predominaron en la narrativa española desde comienzos del siglo XX. Igual que en “El evadido”, las descripciones se limitan a destacar oportunamente y con pocas palabras los rasgos más relevantes de lo que se describe, de modo que el lector pueda imaginarse fácilmente el resto.

Veamos primero cómo se describe la vida cotidiana. A diferencia de “El evadido”, en el que no se presta atención a la existencia en las trincheras, el cuento de José Díaz Fernández contiene abundantes detalles, observaciones e incluso episodios cabales que nos permiten imaginar el día a día de los soldados: no solo de la guarnición que protagoniza el cuento, sino de todo el ejército español en Marruecos. Ya en la primera frase tenemos una descripción muy breve pero certera de los cazadores formados a la espera del relevo: sus gorros son *descoloridos* (p. 157) y sus macutos, *flácidos* (p. 157). Un poco más adelante, el narrador hace una observación sobre su estado de ánimo, dándonos a entender que a los recién llegados no los espera una vida relajada: “todos iban sumidos en la alegría del relevo. Allá abajo, en la plaza, les esperaban las nuevas cantinas, los colchones de paja y las mujeres vestidas de color” (p. 158), y resume sus observaciones con estas palabras: “Un relevo en campaña es algo así como la calle tras una difícil enfermedad” (p. 158).

Esta comparación se irá confirmando con ejemplos concretos a medida que el narrador vaya recordando su propia experiencia. La vida en la fortificación es difícil de sobrellevar no sólo por el estado de guerra, sino también por sus aspectos más cotidianos: así, mientras se cuenta la historia, vemos que la tropa se aloja en un barracón, que los soldados se alimentan mal (según María Moliner, la palabra *rancho*, empleada por el autor (p. 159), denota la comida que se da a los soldados y a los presos, que se suele hacer de una vez para muchas

personas y que está mal guisada o tiene mala calidad) o que Ojeda viste un uniforme *astroso* (p. 165).

Además de ser sumamente dura, esta existencia también es peligrosa: puesto que en las posiciones de Marruecos casi nunca había agua, los soldados tenían que ir a buscarla diariamente, haciendo recorridos que en ocasiones eran de varios kilómetros. Se convertían entonces en un blanco fácil de los francotiradores, lo que causaba un número de bajas muy importante. La falta de agua, con todas las consecuencias que traía consigo, era quizás el problema más importante con el que los soldados tenían que enfrentarse a diario, y el autor le dedica un episodio entero:

El perro era el voluntario de todos los servicios peligrosos. Una mañana, cuando iba a salir el convoy de aguada, se puso a ladrar desahogado alrededor de un islote de gaba. Se oyó un disparo y vimos regresar al perro con una pata chorreando sangre. Le habían herido los moros. Logramos capturar a uno con el fusil humeante todavía (p. 160).

Finalmente, el servicio en una fortificación perdida en medio del desierto resulta tremendo por su desamparo: “a los dos meses de estar allí no se veía ser viviente. Era espantoso tender la vista por el campo muerto, cocido por el sol. Una idea desesperada de soledad y de abandono nos abrumaba, hora a hora” (pp. 163-164).

Las escasísimas descripciones de paisaje que hay en “Reo de muerte” son muy cortas y encajan perfectamente en el cuento, sin destacar por su extensión ni mucho menos por su estilo. La descripción más larga es el paisaje de la mañana en que se ejecutó al perro: “La mañana resplandecía como si tuviese el cuerpo de plata. De la cabila de allá abajo subía un cono de humo azul, el humo de las tortas de aceite de las moras” (p. 168).

Como podemos ver, el paisaje marroquí siempre es violento, hostil: lo vemos *muerto*, *resplandeciente*, *cocido por el sol*. Los demás elementos paisajísticos son detalles sueltos que se mencionan solamente cuando es necesario: barrancos, cañadas, lomas, torrenteras, islotes de gaba... A veces, estos detalles son muy poéticos: el perro se paraba para *consultar el silencio del campo* (p. 160), los gritos *rayaban el cristal de la tarde* (p. 162). Esta última metáfora también podría ser una deuda con las corrientes vanguardistas que predominaban en la literatura española de aquella época.

Exceptuando las imágenes que acabamos de ver, podemos decir que el lenguaje de “Reo de muerte”, igual que de “El evadido”, es muy rico y sencillo al mismo tiempo, tanto por la sintaxis como por el léxico. Las únicas palabras que pueden suponer una cierta dificultad para el lector son préstamos directos del árabe (*gaba*, “bosque”, p. 160; *cabila*, “tribu bereber o su lugar de asentamiento”, p. 162), o vocablos relativos al servicio militar:

cazadores (p. 157), *macutos* (p. 157), *relevo* (pp. 157 y 158), *aspillera* (p. 160), *descubierta* (p. 160), *convoy de aguada* (p. 160), *servicio de parapeto* (pp. 160 y 166), *practicante* (p. 161) o *paqueo* (p. 169). La riqueza léxica también se manifiesta en que el autor utiliza las palabras cultas (*trémula* en vez de “temblorosa”, p. 158) al lado de las más llanas, pertenecientes al registro marcadamente coloquial (*larguirucho*, p. 159; *piltrafa*, p. 169) o rural (*pollino* en vez de “asno”, p. 162). Sin embargo, lo que predomina en ambos cuentos es un lenguaje literario sencillo, sin apenas artificios estilísticos, lo que los distancia por igual tanto de la prolijidad superflua que caracteriza la narrativa de épocas anteriores como de los excesos retóricos de la prosa vanguardista. Por tanto, podemos hablar de una incipiente rehumanización de la narrativa española, que supondrá un retorno a los modelos creados en los primeros años del siglo veinte.

Una vez vistos los rasgos externos del cuento (la trama argumental, el lugar y el tiempo de la acción, las descripciones y, por extensión, el estilo), pasemos a analizar las relaciones que mantienen los personajes. Si en el cuento de Ortega la mirada del autor se centra única y exclusivamente en Corsino y en el perro, en “Reo de muerte” hay varios personajes, cada uno de los cuales desempeña un papel determinado en el desarrollo de la historia: el perro, el sargento Arnedo, el cabo Pedro Núñez, el soldado Ojeda, el capitán Compañón, el asistente Ramón, el enfermero y, finalmente, los cazadores de la guarnición anterior. Los personajes principales son Ojeda, un soldado extremeño, y el teniente Compañón. Pero antes de hablar sobre los personajes principales, es necesario comentar la figura del narrador.

Igual que en “El evadido”, estamos ante un narrador testigo. Sin embargo, en “Reo de muerte” su presencia es tan grande que nos parece razonable situarlo a caballo entre un narrador testigo y un narrador protagonista. Sabemos cómo se llama y cuál es su grado militar: sargento Arnedo. Entre los soldados de la guarnición hay paisanos suyos: por ejemplo, Ramón, el asistente del oficial.

Si en “El evadido” sólo podemos hacer unas tímidas conjeturas acerca de las circunstancias en las que el narrador pudiera contar su historia, el sargento Arnedo se dirige a sus destinatarios de forma abierta y, aunque lo hace sólo una vez, sabemos quiénes son: “¿Recordáis, *camaradas*, al teniente Compañón²³⁹?” (pp. 161-162).

A diferencia del narrador de “El evadido”, que sólo aparece una vez, el sargento Arnedo protagoniza varios episodios importantes e incluso interviene en diálogos: es el

²³⁹ La cursiva es nuestra.

primero a quien saluda el perro, luego cumple con él su servicio de parapeto, después mantiene una conversación con el oficial y, finalmente, está a punto de presenciar la ejecución del perro.

En este último episodio, el narrador se convierte en un personaje capaz de influir sobre el desarrollo de la historia. Aunque es el primero en enterarse de que el capitán se dispone a hacer algo con el perro, no hace nada para defenderlo, como lo había defendido antes el soldado Ojeda, ni tampoco lo deja hacer a los demás: al ver que el capitán se ha llevado al perro fuera del barracón, encarga al cabo que prohíba a los soldados trasponer la alambrada, aunque ya está claro lo que va a pasar. Luego sigue a escondidas al capitán y al asistente hasta el final, sin intentar oponérseles en ningún momento, y al ver al oficial sacar la pistola, huye al destacamento.

¿Cuál será el motivo de semejante actitud? La respuesta más inmediata es el miedo o, cuando menos, la indecisión: unos días antes, el narrador no fue capaz de oponérsele al capitán en una situación muy parecida, y su reacción ante el comportamiento de Ojeda es el terror: “Los que veíamos aquello estábamos *aterrados*” (p. 165). Terror es también la sensación que experimenta ante la inminente ejecución del perro (“No quise ver más. Y como enloquecido, sin cuidarme siquiera de que no me vieran, regresé corriendo al destacamento, saltándome la sangre en las venas como el agua de las crecidas”, p. 168) y la huella que ha marcado su vida: “Pido a mis dioses tutelares que no me pongan en trance de presenciar otra escena igual, porque aquella la llevo en mi memoria como un abismo” (p. 167).

Como podemos ver, el sargento Arnedo no sólo participa de forma más activa en la acción, sino que también comparte con el lector sus emociones y sensaciones físicas, lo que el narrador de “El evadido” no hace en ningún momento, limitándose a exponer los hechos lo más objetivo posible.

Finalmente, Arnedo no se limita a contar lo que ha visto con sus propios ojos, sino que introduce episodios que le contaron otros personajes (así es la muerte del perro, que le contó el asistente Ramón), mientras que el narrador de “El evadido” sólo cuenta lo que presenció personalmente.

La historia, como ya hemos visto, carece de base política: el conflicto surge única y exclusivamente de las relaciones personales que mantienen los distintos miembros de la guarnición y que se agravan a causa del carácter del teniente Compañón²⁴⁰, un hombre

²⁴⁰ López de Abiada (*Ob. cit.*, p. 133, n. 204) desentraña toda una serie de matices negativos que encierra el este apellido. En primer lugar, contiene un sufijo aumentativo con matiz peyorativo. En segundo lugar, hay una alusión irónica a la palabra “compañero”. Finalmente, la palabra “compañón” tiene en la lengua coloquial el

enfermo (padece otitis crónica) con inclinaciones sádicas, cuya diversión favorita consiste en matar al ganado en las cabilas para provocar a su población y tener así una ocasión más para derramar la sangre:

Su deporte favorito era destrozales el ganado a los moros. Veía una vaca o un pollino a menos de mil metros y pedía un fusil. Solía estudiar bien el tiro.

–Alza 4. No, no. Lo menos está a 500 metros.

Disparaba y a toda prisa recurría a los gemelos. Si hacía blanco, se entregaba a una alegría feroz. Le hacía gracia la desolación de los cabileños ante la res muerta. A veces, hasta oíamos los gritos de los moros rayando el cristal de la tarde. Después, el teniente Compañón murmuraba:

–Ya tenemos verbena para esta noche.

Y aquella noche, invariablemente, atacaban los moros. Pero era preferible, porque así desalojaba su malhumor (pp. 162-163).

Matar es, para él, todo un *deporte*; nada más disparar, acude en seguida a los gemelos para no perder ni un segundo de la tragedia que ha causado (para un cabileño, perder a una res significaba morir de hambre, puesto que era su único sustento); la alegría que siente a la hora de matar es *feroz*; la desolación ajena le hace gracia; finalmente, el oficial hace gala de su cinismo cuando llama *verbena* al ataque nocturno que acaba de provocar, sometiendo así a un riesgo de muerte a sus propios soldados, a los que también trata con crueldad. Cuando decide castigar al perro, lo hace de tal forma que los latigazos se quedan marcados con sangre en la piel del animal. El único personaje capaz de impedirlo es el soldado Ojeda.

Ojeda tiene mucho en común con Corsino, por lo que vamos a compararlos con frecuencia. Lo primero que salta a la vista es que ambos personajes parecen tener el mismo aspecto, en el que no hay nada heroico: lo único que sabemos de Ojeda es que viste un uniforme astroso y palidece a la hora de plantarle cara al teniente, pero estos detalles son más que suficientes para que nos imaginemos el resto de su retrato.

Ojeda, igual que Corsino, pertenece a uno de los estratos más bajos de la sociedad española de aquella época: el campesinado extremeño, cuyas condiciones de vida se describieron más de medio siglo después por Miguel Delibes en *Los santos inocentes* (1981). Tanto Corsino como Ojeda representan los sectores sociales que intervinieron de manera más activa en los episodios militares que se describen: si Corsino pertenece al grupo social que protagonizó el sitio de Oviedo, Ojeda representa la clase social que hizo la guerra de Marruecos, puesto que los reclutas que se destinaban al frente eran, por lo general,

significado de “testículo”, lo que Camilo José Cela ilustra con abundantes ejemplos en el *Diccionario secreto*, V. I, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1968, pp. 185-188.

campesinos pobres que no tenían suficiente dinero para poder pagarse la prórroga militar o, en el peor de los casos, un destino menos peligroso.

Igual que Corsino, Ojeda es el único amigo real que tiene el perro: desde el primer día comparte con él su ración de potaje, se convierte en su enfermero y juega con él en los ratos libres. Igual que Corsino, es el único quien se atreve a defender al perro con unas pocas palabras, oponiéndose así a todos los demás: al capitán, por un lado, y a los que presenciaron la escena, por otro. Aunque el narrador no lo comenta explícitamente, la única frase que pronuncia Ojeda nos hace suponer que tampoco sabe expresarse; por otra parte, el miedo que sintió Ojeda ante el oficial y al que, sin embargo, fue capaz de sobreponerse.

No obstante, la situación en la que se ve Ojeda es mucho más seria: a diferencia de Corsino, no se enfrenta a sus compañeros sino al mismísimo capitán, que, en un arranque de cólera, era capaz de hacerle cualquier cosa, hasta llevarlo a un juicio sumarísimo por contrariar a un superior. El narrador es consciente de ello, y los demás compañeros también: “Los que veíamos aquello estábamos aterrados. ¿Qué iba a pasar?” (p. 165). Sin embargo, la decisión de Ojeda es tan fuerte que el oficial, aunque por algún tiempo, acaba cediendo: “Ojeda le aguantó la mirada impávido. Yo no sé qué vería el teniente Compañón en sus ojos, porque se calmó de pronto...” (pp. 165-166).

Es obvio que Ojeda también se enfrentaría al capitán cuando este sacó la pistola, pasara lo que pasara. Cuando pierde al perro, su conducta es la misma que la de Corsino: ambos sufren en silencio e incluso buscan la muerte. Comparemos la descripción de José Díaz Fernández (“Desde la desaparición de perro andaba con los ojos bajos y no hablaba con nadie. Merodeaba por los alrededores de la posición expuesto al paqueo, p. 169) con la de Antonio Ortega:

¡Cómo sufría Corsino! Albeaban sus dientes por debajo del profuso bigote y añadía nuevas arrugas a su rostro sin conseguir estrenar una sonrisa. Quería echarlo a broma, pero se le humedecían los ojos de lágrimas que se le escapaban silenciosamente y sin prisas por la nariz. Por aquellos días tuvimos un combate y lo hirieron. Yo sé que Corsino, en aquella ocasión, buscó algo más que aquella simple herida; un balazo en un brazo (pp. 60-61).

Como podemos ver, la descripción de Díaz Fernández es mucho más lacónica que la de Ortega. Y sin embargo, ambas escenas son tan próximas que podemos considerar “Reo de muerte” con toda seguridad como el antecedente literario más directo de “El evadido”.

Puesto que ambos personajes tienen tanto en común, nos preguntamos si Ojeda sería capaz de hacer lo mismo que Corsino. En nuestra opinión, la única respuesta es “no”. Corsino, como hemos visto, es un hombre muy influido por la propaganda política, que se

alistó como voluntario, mientras que Ojeda es un recluta que va a cumplir el servicio allá donde lo hayan destinado. Corsino defiende al perro porque lo humaniza hasta el punto de convertirlo en un soldado que cambia de bando por sus convicciones políticas; Ojeda, en cambio, lo defiende simplemente porque no quiere que le hagan daño, y en ningún momento se le pasa por la cabeza atribuirle unas cualidades humanas.

Vamos a comparar ahora al perro de Díaz Fernández y al de Ortega. En ambos cuentos, el perro tiene un aspecto lastimero. Como el retrato que pintó Ortega ya ha sido analizado en su momento oportuno, vamos a centrarnos únicamente en la descripción que hace Díaz Fernández: “Era un perro flaco, larguirucho, antipático. Pero tenía los ojos humanos y benévolos” (p. 159).

Como podemos ver, la descripción de Díaz Fernández es muy parecida a la de Ortega: ambos autores se limitan a enumerar los principales rasgos del perro, haciendo especial hincapié en la expresión de los ojos. La diferencia está en que Díaz Fernández, además de ser extremadamente lacónico, se muestra mucho más seco: en su descripción no se siente ni el más leve atisbo de ternura, de cariño o de humor que rebosan en las descripciones orteguianas. Por el contrario, el léxico que selecciona Díaz Fernández es marcadamente despectivo (*larguirucho*, p. 159), o simplemente culto y frío (*antipático*, p. 159; *benévolos*, p. 159).

Igual que en “El evadido”, el perro se lastima una pata. Antes de morir, de Ortega se acerca a Corsino tranquilamente, sin sospechar lo que le espera, mientras que en el cuento de Díaz Fernández se resiste a abandonar el blocao con el teniente, tal vez porque siente la hostilidad del oficial. El perro de Ortega muere en silencio; el perro de Díaz Fernández, en cambio, da un grito. Este episodio, a diferencia de Ortega, Díaz Fernández también lo cuenta secamente, sin emocionarse. Hasta la descripción del perro muerto carece de compasión alguna por parte del autor: si en el cuento de Ortega el perro parece *un montoncito de lana* (p. 62), Díaz Fernández lo llama *cadáver corrompido* (p. 169) y, un poco más adelante, *montón de carne infecta* (p. 169). Esta falta de cariño y de ternura es la principal diferencia que separa ambos cuentos: por lo demás, como hemos visto hasta ahora, tienen muchos rasgos comunes. Las únicas excepciones que encontramos al respecto son *tierno prisionero* (p. 168) y, sobre todo, *querida piltrafa* (p. 169); esta la última expresión es la que más destaca por su ternura debido precisamente a la aparente incongruencia de las palabras que la componen.

Para terminar nuestro análisis, vamos a analizar la imagen del enemigo, personaje que de algún modo está presente en cualquier obra que trate sobre la guerra. En el cuento de Antonio Ortega, el enemigo está encarnado en la ciudad de Oviedo, sin que aparezca ninguno

de sus habitantes, ni mucho menos un combatiente del bando contrario. En “Reo de muerte”, en cambio, el enemigo está mucho más concretizado, ya que se mencionan varias veces los cabileños e incluso aparece uno de los moros que hirieron al perro, *con el fusil humeante todavía* (p. 161), como lo detalla el autor. Sin embargo, exceptuando este último caso, el enemigo, igual que en el cuento de Ortega, siempre se ve desde lejos y se suele percibir de forma abstracta: la primera mención que se le hace es *Esos de abajo* (p. 157), dicho por uno de los cazadores al abandonar la posición (fíjense en la semejanza entre esta expresión y *Esos de ahí enfrente, los de las casas*, que pronuncia Corsino); el oficial observa las cabilas vecinas con los prismáticos a menos de quinientos metros; al final del cuento, el narrador las reconoce únicamente por el cono de humo que se vislumbra desde lejos.

En este sentido, hay que señalar también que “Reo de muerte” es un cuento mucho más dinámico que “El evadido”, puesto que sus personajes se desplazan más: si en el cuento de Ortega el único vínculo entre las posiciones republicanas y la ciudad es el perro, los personajes de Díaz Fernández se mueven constantemente por los alrededores de la fortificación.

Así pues, a pesar de las diferencias que hemos examinado, “Reo de muerte” es el antecedente literario más directo de “El evadido” por los siguientes puntos comunes:

1. Figura del narrador: se trata de un narrador testigo que cuenta la historia en primera persona.
2. Proximidad entre Ojeda y Corsino: ambos soldados tienen un aspecto parecido, no saben expresarse bien, son de origen humilde, representan las clases sociales que protagonizaron los episodios bélicos que se describen, se hacen amigos inseparables del perro, lo defienden plantando cara a los demás y sufren su pérdida hasta el punto de exponerse a las balas enemigas.
3. Imagen del perro y la suerte que corrió: en ambos cuentos, el perro tiene un aspecto lastimero y acaba siendo asesinado.
4. Ambiente bélico: la acción transcurre en plena guerra, en una posición fortificada que puede ser un blocao o una trinchera.
5. Imagen del enemigo: el enemigo está siempre presente, pero se le ve desde lejos.
6. Narración marcadamente lineal, con una sola secuencia de resumen que supone un retrato del personaje principal.
7. Estilo llano, sin apenas complicaciones vanguardistas ni exuberancias retóricas.

8. Detalles comunes en los dos cuentos: la luna se describe con matices surrealistas, el perro se lastima una pata, el narrador de “Reo de muerte” ve desde lejos el *cono de humo* y el narrador de “El evadido” distingue el *piquito tronchado* de la Catedral.
9. Descripciones muy breves, de carácter impresionista.
10. Proximidad entre los títulos.

4.3.2. “EL DOLOR DE LA GUERRA”

Durante la Segunda Guerra Mundial, en la que Cuba prestó su apoyo a las potencias aliadas, Antonio Ortega escribió tres ensayos: “Alrededor de la tragedia” (1942), “El dolor de la guerra” (1943) y “Primavera en Europa” (1944). Aunque no se trata de obras narrativas en el sentido estricto de esta palabra, quisiéramos dedicarles unas líneas para conmemorar el setenta aniversario de la Victoria, celebrado en el presente año 2015.

Desgraciadamente, el texto de “Primavera en Europa” no lo hemos podido conseguir. El ensayo “Alrededor de la tragedia”, en el que se analizan los antecedentes de la guerra, se comentará en el capítulo sobre “La huida”, puesto que Ortega considera la contienda española como uno de los precedentes más importantes que llevaron al conflicto internacional. Por tanto, en este capítulo sólo hablaremos de “El dolor de la guerra”, localizado a la última hora por el profesor Jorge Domingo Cuadriello, al que expresamos nuestro más sincero agradecimiento.

Más que un ensayo o un artículo periodístico, “El dolor de la guerra” son tres relatos muy cortos en los que se cuenta la muerte de tres personas: un soldado caído en combate, un piloto derribado y un lisiado sin rostro que renuncia a vivir plenamente su vida y se recluye para siempre en la granja de sus padres. Tres personas, tres situaciones, tres muertes descritas de manera expresionista, lo que no es propio de Ortega, y con un agudo lirismo.

En el primer relato vemos la muerte de John Smith, soldado estadounidense, con los ojos de su hermano, agobiado por el peso de la culpa, que recuerda sus propias impresiones, fragmentarias pero terriblemente concretas, del combate. El propio John Smith apenas si interviene en la escena: está muerto desde el principio, y solamente lo vemos subiendo la cuesta *con una inocente y alegre despreocupación*, porque *es como un niño*. Sin embargo, murió en combate (“estaba en aquel sanguinolento y revuelto montón de cuerpos destrozados”), sin dejarse dominar por el terror en ningún momento, mientras que su hermano no tuvo suficiente valor para protegerlo:

Cuando se le pasó aquel terror animal –de animal perseguido– que no le dejaba pensar en nada, miró hacia atrás buscando a su hermano. Estaba agazapado en una hondonada del terreno con el rostro cerca de la tierra, pero no pegado a ella para evitar que las explosiones destrozaran su cara.

La tragedia se acentúa con una serie de contrastes, que atraviesan toda la escena: entre la actitud de John Smith *–es como un niño–* y su heroica muerte en una tierra extraña; entre la atmósfera bélica y un alegre paisaje bajo un cielo *desesperadamente azul*, sobre el fondo del

mar azul *brillando indiferente bajo el sol*. Finalmente, la sensación de pérdida irreparable se culmina con la imagen de la madre, que le persigue al hermano mayor (enseguida vienen a la memoria las protagonistas de “Yemas de coco” y “Siete cartas a un hombre”), y el peso de la conciencia que éste siente al no poder cumplir la promesa que le había dado antes de marcharse al frente.

En el segundo relato también vemos el combate con los ojos del protagonista, esta vez el piloto Frederik Clark, ex actor de Hollywood. Su situación se contrasta bruscamente con la existencia que había llevado antes de la guerra, una existencia que a Ortega y al propio Frederik le parece amoral: basta con mencionar que cobraba tres mil dólares semanales por no hacer nada útil, en una época en la que casi ocho millones de sus compatriotas murieron de hambre:

Peleó duro –en el film– y terminó casándose con la protagonista –rubia, llena de curvas y rebosante de vitaminas de todas clases– también en la película. [...] Era feliz, pasaba las noches en Mocambo y se dislocaba la muñeca a fuerza de firmar autógrafos. Tres mil dólares semanales; milagroso.

La guerra fue la primera prueba a la que tuvo que enfrentarse en la vida real. Y fue entonces cuando resultó que, a pesar de la existencia que había llevado hasta ahora, Frederik Clark era un hombre íntegro, valiente y responsable, con el sentido del deber tan poderoso que pudo sobreponerse al miedo hasta el final.

El último relato contiene la dolorosa escena del encuentro y la separación de Alfred, un inválido que perdió en la guerra la pierna y el rostro, de su novia Alice. Quemado con un lanzallamas, Alfred no quiere que el amor de Alice se convierta en lástima, ni mucho menos que ella sacrifique su felicidad por él, y decide romper sus relaciones. Alice, por su parte, comprende que no podrá seguir queriéndolo como antes y que le haría sufrir mucho más si se quedara con él en vez de empezar una nueva vida.

Alfred es un hombre fuerte (“Había que afrontar la situación con los nervios en orden y los ojos bien abiertos. Despegarse de aquello, que ya no tenía remedio, de un solo tirón para que doliera menos”), decidido (“Era necesario acabar con aquello de una vez para siempre”, “Y se alejó de los sollozos, decidido, sereno”), realista (“Él ya había presentido la escena hasta en sus menores detalles”, “Él sabía que no se atrevería a besarlo”) y honrado consigo mismo y con los demás (“Pudo haber ido a la entrevista con finos espejuelos negros, pero no quiso”). En cuanto a Alice, es más difícil caracterizarla objetivamente: aunque sufre de verdad, no intenta oponerse en ningún momento a la decisión de Alfred. Lo más probable es que comprende, aun sin confesárselo a sí misma, que lo que había sentido por Alfred no era

amor sino simplemente atracción, que desapareció sin dejar rastro cuando su novio dejó de ser atractivo. De hecho, el autor subraya constantemente que tiene unos ojos *acerados, inflexibles, remotos*. Por tanto, no llora por él, sino por las ilusiones que había acariciado y que se estrellaron cuando vio su cara:

Entonces pronunció tan solo su nombre en un enorme suspiro.

–¡Alfred!– suspiró.

Y aquella sola palabra estaba llena de desesperación, asombro, lástima, reproche, pena y horror.

Y Alfred, que lo había previsto desde el principio, le da la oportunidad de volver a empezar de cero, lo que ella acepta sin ningún reparo. Sin embargo, por muy firme que fuera en su decisión, Alfred no pierde una mínima esperanza de que ella se quede con él a pesar de todos los pesares, hasta el punto de ofenderse ante la facilidad con la que ella acepta su propuesta: “Le dolía mucho –tanto que no sentía el dolor– que ella no hubiera tratado de disuadirle de aquella su decisión irrevocable. (“–Cuando menos debiera haberme dicho algo”– pensó)”.

En los tres relatos intervienen otros dos protagonistas: el miedo y el enemigo. El miedo es lo que experimentan todos los personajes: el hermano de John Smith está dominado por un *terror animal –de animal perseguido– que no le deja pensar en nada*; el rostro de un soldado muerto está *untado de terror*; a Frederik Clark le persigue inexorablemente *aquella cosa húmeda, oscura y sofocante del miedo*, pero al final todo sucedió tan rápido que *no experimentó miedo alguno, no tuvo tiempo a tener miedo, aquella sensación sofocante del miedo*; y los ojos de Alice reflejan *miedo, horror y repugnancia* al ver a Alfred.

El enemigo, igual que en los cuentos sobre la Guerra Civil, es algo lejano, abstracto, impersonal. En ninguno de los tres relatos vemos a un solo soldado alemán: estallan bombas, explotan granadas, la tierra huele a dinamita, los hermanos Smith tienen que tomar una cota, a Alfred le rocían la cara con un lanzallamas, pero los efectivos del ejército enemigo no aparecen en ningún momento. Incluso en el combate aéreo, el protagonista no ve la cara del enemigo sino un avión inanimado (“aquella cosa sin ojos y sin corazón terriblemente poderosa, pero falta de discernimiento –fatal y terca– volando ciega, irremediamente para ir a estrellarse en algún sitio), y es esta impersonalidad lo que da miedo: “esa misma inhumanidad de la máquina voladora a la cual tenía que atacar, ese mismo saber que allí no iba nadie y que tenía que enfrentarse a... nadie para destrozarlo entre las nubes, terminaba por llenar de pavor el corazón más valeroso”.

En cuanto a las técnicas narrativas, cada relato está estructurado de manera distinta: la primera historia tiene un desarrollo circular; la segunda empieza in medias res, luego se remonta al pasado; la tercera se cuenta de forma lineal, con muy pequeñas alteraciones del orden cronológico de los acontecimientos, detalles y escenas. El narrador de las tres historias es omnisciente, pero su perspectiva está limitada por el campo visual y la situación de los personajes.

Las descripciones, igual que en los cuentos, no son unos cuadros extensos e íntegros, sino unas pinceladas breves y esporádicas. Los únicos detalles del paisaje que el autor menciona en el primer relato son *una hermosa colina llena de flores y de árboles extraños – algarrobos, olivos y el mar azul, que yace en calma bajo un cielo desesperadamente azul, brillando indiferente bajo el sol*. Los rasgos del retrato en los que se fija son los ojos y la sonrisa: los ojos de Alice *lucían acerados, inflexibles, remotos*, y Alfred, al encontrarse con ella, *abrió los ojos –los horribles ojos de párpados quemados– y trató de mover los labios – los labios cosidos de cicatrices– en el gesto cordial de una sonrisa*.

Uno de los principales rasgos formales de este texto es el ritmo, que se consigue mediante toda una serie de recursos. El recurso más sencillo es la adjetivación, casi siempre doble. Por lo general, los pares de epítetos van antepuestos al sustantivo, resaltando las cualidades más destacadas de lo que representa: “un *rechoncho y pacífico* algarrobo”; “una *inocente y alegre* despreocupación”; “aquella *fresca y cómoda* sensación”; “una *sorprendente y envidiable* facilidad”, “las *secas e impares* pisadas de su muleta”. En algunas frases, los adjetivos se le posponen: “un planeta *desconocido y deshabitado*”, “pestañas *espesas y largas*”, “su mano *fuerte y velluda*”, “se sintió *incómodo e irritado*”, “aquel su andar *inconfundible, resuelto*”

También encontramos ejemplos de adjetivación trimembre, con los epítetos coordinados al final, de modo que la descripción quede cerrada (“aquella cosa *húmeda, oscura y sofocante* del miedo”; “una cosa *tibia, perfumada y silenciosa*”), o yuxtapuestos, acentuando la emoción que se expresa: “Y la tierra llegó hasta el avión como una cosa *natural, espontánea, inevitable...*”.

Con este mismo objetivo, los epítetos se destacan mediante la puntuación: “Pero ella estaba allí –*viva, concreta; insoslayable*– y era necesario dar aquel último tirón”.

Uno de los recursos rítmicos más extendidos es el empleo de miembros análogos: “En el mapa era *un número, una cota*”; “Oía *a tierra húmeda, a lluvia lejana*”; “Se sentía *maravillosa, definitivamente solo*”; “Subía la tierra hacia el avión, *con sus ríos, sus árboles y, sus casitas*”. Con frecuencia, los miembros análogos tienen la misma estructura sintáctica:

“Unas horas antes habían trepado juntos por aquella loma que olía *a heno y a dinamita*, aturcidos por *los chirridos de los insectos y las explosiones de las bombas*”. Este último procedimiento se extiende a nivel de oraciones subordinadas (“Ella agarrada a su mano, *cual si temiera que él pudiera escaparse, cual si temiera que ella pudiera escaparse*”) o a nivel interoracional: “No pensaba *en nada. Ni en Ethel. Ni en los tres mil dólares. Ni en los autógrafos*”; “Había que *afrentar la situación con los nervios en orden y los ojos bien abiertos. Despegarse de aquello, que ya no tenía remedio, de un solo tirón para que doliera menos*”.

En más de una oración, el ritmo basado en el empleo de miembros análogos se refuerza mediante la anadiplosis: “Ahora estaba sobre el estrecho de Dóver cazando *monstruos, monstruos de una tonelada, sin ojos y sin corazón, que volaban velozmente para ir a estrellarse en cualquier sitio*”; “se quedó *quieta, quieta y mirando en torno de sí*”; “No *asombro, no desesperación; miedo. Miedo, eso (él lo sabía); miedo, horror y repugnancia*”; “La mano de ella buscó *su mano; su mano sedosa, ¡tan chiquita!*”; “trató de mover *los labios –los labios cosidos de cicatrices–* en el gesto cordial de una sonrisa”

Otro recursos de ritmo sintáctico que llaman la atención son la enumeración (“A través de la niebla rojiza distinguió a sus compañeros dirigiéndose hacia la cima de la loma, *tropezando, corriendo, cayéndose, gritando y muriendo*”; “Y aquella sola palabra estaba llena de *desesperación, asombro, lástima, reproche, pena y horror*”), los incisivos (“Ahora no la miraba –no sé atrevía a mirarla– y sentía la mano de ella jugando con la suya enredando con sus dedos –contándolos–, acogiéndose –mínima y ardiente– en el cuenco de su mano fuerte y velluda”) y la repetición de una misma palabra o sintagma al final de cada miembro o frase:

Gozaba de aquella fresca y cómoda sensación de estreno sin **pensar en nada**. Como si no quisiera **pensar en nada** porque detrás de aquella sensación que le llenaba todo, estaba el **miedo**; aquella cosa húmeda, oscura y sofocante del **miedo**. Y sin embargo, no había razón para tener **miedo**.

Bastante frecuentes son las frases nominales, carentes de verbo principal en forma personal, lo que obliga a centrar la atención en los que denota su núcleo: “Tres mil dólares semanales; milagroso”; “Una tonelada de trilita con alas que iba a estrellarse en cualquier sitio”; “Nada de sentimentalismo ni de boberías”; “No asombro, no desesperación; miedo. Miedo, eso (él lo sabía); miedo, horror y repugnancia”.

Muy importante es la reiteración de palabras, detalles, sintagmas o frases determinadas:

“Ahora está aquí, llorando *sobre este montoncito de tierra extraña; cuidadosa, amorosamente apilada sobre un muerto* que también se llama Smith” / “Y cuando se quedó solo –antes no– *frente al montoncito de tierra cuidadosa, amorosamente apilada sobre el muerto*, rompió a llorar inconsolablemente”

“Tierra extraña pues en este paisaje *de columnas rotas y de olivos nunca vivieron los Smith*” / “en la tierra de Italia –*columnas rotas, olivos*– en la que nunca habían vivido los Smith”

“al pie del árbol también extraño -un rechoncho y pacífico algarrobo” / “al pie de aquel árbol extraño, un algarrobo”

“(–Has de cuidar de John: ya sabes que es como un niño...)” / (“...ya sabes que es como un niño...”)” / “(–Has de cuidar de John; ya sabes que es como un niño...)”

“Tres mil dólares semanales; milagroso” / “Tres mil dólares semanales; milagroso”

“aquella cosa *sin ojos y sin corazón* terriblemente poderosa, pero falta de discernimiento –fatal y terca– volando ciega, irremediamente para ir a estrellarse en algún sitio” / “Ahora estaba sobre el estrecho de Dover cazando monstruos, monstruos de una tonelada, *sin ojos y sin corazón*, que volaban velozmente para ir a estrellarse en cualquier sitio” / “Delante de él iba aquella cosa que huía, *sin ojos, sin corazón...* Una tonelada de trilita con alas que iba a estrellarse en cualquier sitio.”

“Sus ojos, que parecían contar los heridos, lucían *acerados, inflexibles, remotos...*” / “continuó allí, a su lado –la mano engarabitada en su mano– con los ojos *acerados, inflexibles y remotos*”

“*Despegarse de aquello*, que ya no tenía remedio, *de un solo tirón* para que doliera menos” / “Pero ella estaba allí –viva, concreta; insoslayable– y era necesario *dar aquel último tirón*”

“era Alice –*como tallada en goma*– moviéndose con aquel su andar inconfundible, resuelto” / “cálida y perfumada, *como de hinchada goma* –sin hueso”

“Alfred abrió los ojos –*los horribles ojos de párpados requemados*” / “El hombre se levantó y la contempló en silencio con *sus horrendos ojos de párpados requemados*”

Finalmente, distintos recursos rítmicos se combinan en los pasajes de máxima tensión emocional. A modo de ejemplo, citamos el penúltimo párrafo –verdadero poema en prosa–, cuyo ritmo se crea mediante la anáfora (subrayado con línea gruesa); la catáfora (subrayado con línea doble); la reiteración (en negrita); los miembros análogos con la misma estructura (subrayados con línea simple), casi siempre distribuidos de dos en dos, y mediante una sucesión de frases sin verbo:

¡Dolor sin orillas de la guerra! Millares y millares, millones de penas ardiendo silenciosa y humildemente. Dolor del terror y de la angustia, dolor de la añoranza y del recuerdo, dolor en la carne y en el alma. ¡Dolor de la guerra! Dolor necesario e inevitable. Dolor que nadie ha de tener en cuenta y que a lo sumo han de agradecer con una llamita bajo un arco de triunfo o en el fondo de una catedral: una llamita siempre viva como el dolor de **millares y millares, millones** de gentes que lo han dado todo por un mundo mejor. **Dolor de la guerra:** heroísmo del hombre.

A diferencia de otras obras de Ortega, las figuras semánticas no son muy frecuentes. Las armas enemigas aparecen personificadas: “La granada hizo explosión entre unas zarzadoras, al otro lado de la vereda, y *su poderoso bufido* casi lo levantó del suelo donde se había tirado al oír *el roncar del proyectil*”. Para ridiculizar la falsa popularidad de Frederik Clark cuando éste había sido actor, Ortega emplea una hipérbole: “se dislocaba la muñeca a fuerza de firmar autógrafos”. A inválido que ha perdido una pierna lo describe con un símil: “Alfred se paró en su muleta, como un pájaro sobre una pata”. Y el avión enemigo quedó denominado con una metáfora: “bomba voladora”.

Finalmente, hay que citar un ejemplo afortunado de aliteración, que transmite el crujido de los árboles derribados por los proyectiles: “Miró hacia atrás y vio los árboles desgajados por la **metralla** mostrando sus **trágicos** muñones que olían a resina”.

A modo de conclusión, quisiéramos resaltar especialmente que Antonio Ortega, a pesar de haber cumplido el servicio en el ejército republicano, no participó en las acciones militares. Sin embargo, sus descripciones de los combates coinciden hasta en los más pequeños detalles con lo que contaron los escritores que lucharon en la Segunda Guerra Mundial. Para convencernos de ello, podemos comparar el ataque del primer relato con escenas análogas de obras tan significativas como *En las trincheras de Stalingrado* (1946), de Víctor Nekrásov; *Un palmo de tierra* (1955), de Grigori Baklánov, o *Su batallón* (1971), de Vasil Býkov²⁴¹. La capacidad de recrear la experiencia bélica como si la hubiera sufrido en su propia carne es una muestra más del enorme talento y de la maestría artística de Antonio Ortega.

²⁴¹ Sólo mencionamos aquellas obras de las que tenemos constancia de que están traducidas al español.

4.3.3. “SILICATO”

El argumento de “Silicato” se resume en una sola frase: el narrador, de pronto, empieza a recordar la efímera relación que tuvo con Lucila, una muchacha a la que conoció por casualidad y a la que perdió al no poder comprenderla del todo. La idea central, por tanto, es el amor imposible y, por ello, especialmente doloroso entre dos personas diametralmente opuestas.

Antes de analizar los elementos estructurales del relato, vamos a resumir brevemente el lugar y la época en que se sitúa la historia. En el cuento se mencionan tres zonas emblemáticas de La Habana: la esquina de las calles de Galiano y San Rafael, donde el narrador se encuentra con Lucila, El Malecón y, finalmente, la Necrópolis de Cristóbal Colón.

La esquina de Galiano y San Rafael se hizo famosa en 1888, cuando dos hermanos asturianos emigrados a Cuba establecieron un negocio de telas que no paró de crecer hasta bien entrado el siglo veinte, ramificándose en una red comercial llamada “El Encanto” y convirtiéndose en el punto comercial por excelencia de La Habana. En los años veinte, debido, entre otras cosas, a la prosperidad económica de los Estados Unidos, era ya el lugar más animado y concurrido de la capital cubana, el lugar donde se medía el pulso de esta ciudad. Además, era especialmente famoso porque muchas mujeres se daban cita allí para hacer sus compras y ver vidrieras, y también para que las vieran a ellas. Esta última circunstancia le creó el nombre de “esquina del pecado”.

Otro lugar simbólico es El Malecón, una amplia avenida adornada con muchos monumentos y edificios importantes, que se extiende a lo largo de toda la costa norte de la ciudad. Empezó a construirse en 1901, durante la intervención estadounidense, y en la época que estamos viendo llegaba hasta la Avenida de los Presidentes.

Finalmente, Lucila menciona de paso la Necrópolis de Cristóbal Colón. Es el cementerio más importante de la Habana y uno de los más valiosos de América a nivel cultural, debido a la riqueza de sus esculturas y formas arquitectónicas. Se considera Monumento Nacional de Cuba.

El cuento contiene muchos otros detalles que remiten a un periodo muy importante de la época en la que Cuba se encontraba bajo el poder de los Estados Unidos. Se trata de los “felices” o “rugientes” años veinte, la década en la que Norteamérica alcanzó su hegemonía económica, lo que repercutió, en mayor o menor medida, en la economía, la sociedad y la cultura de otros países occidentales. En Cuba, debido a su situación, esta repercusión fue muy significativa en todos los aspectos, desde la política estatal hasta los cambios en la vida

cotidiana de la gente. Aunque la acción del cuento no transcurre en los años veinte, las consecuencias económicas de esta década aún se dejaron sentir en la Isla durante mucho tiempo.

En el cuento se mencionan abundantes atributos de la nueva sociedad de consumo (el teléfono y el cine sonoro, el tango y el cabaret, el maquillaje y la perfumería, las modas y las redes comerciales), así como las huellas de la influencia cultural estadounidense, unas veces difundida por vía comercial (las películas de Hollywood) y otras veces impuesta a nivel administrativo (el sistema anglosajón de pesos y medidas). Todos estos detalles reflejan muy bien la atmósfera que se respiraba en la capital cubana durante la primera mitad del siglo XX.

Algunos de estos detalles nos permiten determinar con relativa precisión los años en los que se desarrolla la historia. El primero de ellos es “Ché papusa oí”, el tango favorito del compositor Gerardo Matos Rodríguez, cuya primera grabación se realizó en 1927. Más adelante, se menciona Gary Cooper, que en 1929 había cosechado su primer gran éxito en la película *El virginiano* y a mediados de los años treinta era uno de los actores más taquilleros del mundo. En el tercer capítulo, Lucila recuerda el cuento de Blancanieves. Aunque en el texto no hay nada que nos lo confirme, es muy probable que no se refiera al cuento propiamente dicho, sino a la obra maestra de Walt Disney, que salió por primera vez en 1937. Finalmente, no hay que olvidar las medidas anglosajonas, vigentes en Cuba hasta diciembre de 1960, cuando se implantó de forma exclusiva el Sistema Métrico Decimal. Como conclusión, podemos situar la historia entre finales de los años treinta y principios de los cuarenta, época en la que Antonio Ortega se instala en Cuba y conoce de primera mano la realidad del país.

Así pues, estamos en La Habana de principios de los años cuarenta. Una vez resumida esta época y los años que la precedieron, pasemos a analizar la estructura del cuento, empezando por la temporalidad.

Los límites temporales de la narración se indican con precisión en las primeras líneas del cuento: “Totalmente viva, entera y sonrosada; tal como era entonces, *hace diez años*: trigueña y deliciosamente incongruente. Yo ya la había olvidado. *Durante seis meses* ella lo había sido todo en mi vida. *Durante otros seis meses* hice todo lo posible por arrojarla de mí²⁴²” (p. 63).

De estos tres periodos, el único que atrae la atención del narrador es el segundo, que corresponde a su relación con Lucila. Por tanto, el tiempo real de la narración son estos seis

²⁴² La cursiva es nuestra en todas las citas que se incluyen en el presente capítulo.

meses. El tiempo histórico, que no incluye ningún episodio concreto, son los otros seis meses y los diez años que siguieron a continuación. El autor los resume como “vida” y los describe de forma lírico-irónica, enumerando los detalles más prosaicos de la realidad cotidiana, como si se tratara de un poema que describiera el periodo más sustancial de la vida de una persona:

La vida: una llamada telefónica, una pastilla de aspirina, el trabajo de todos los días, sueño, un danzón, ahora lo que me molesta es el estómago: bicarbonato; otra posibilidad de aventura: no tengo tiempo; pereza: cansancio de nada; aburrimiento, pierdo otra muela, un beso dado de prisa, trabajo, otra conversación telefónica, comida, fin de semana, otra vez lunes, una canción olvidada mascada por una radio vecina e insoportable: un tango sentimental lleno de curvas imprevistas... (p. 63–64)

El orden en el que se cuenta la historia es la analepsis, o flashback: el narrador empieza a recordar lo que le pasó diez años antes, trasladándose a aquella etapa de su vida directamente, sin detenerse en ningún momento. A partir de entonces, la historia se cuenta desde su comienzo real (la llamada telefónica), de forma lineal, sin que se altere en ningún momento el orden de los acontecimientos. Los únicos elementos que rompen la continuidad de la narración, sin alterar su desarrollo lineal, son la estructura externa del cuento y las prolijas digresiones del narrador, mucho más abundantes que en cualquier otro relato breve de Ortega. El final de la historia es, al mismo tiempo, el final de todo el cuento: una vez acabadas sus relaciones con Lucila, el narrador no vuelve al presente.

Vamos a describir ahora la estructura externa del cuento, puesto que guarda una estrecha relación con la cronología de la narración. El cuento está formado por cinco unidades, o capítulos, de distinta extensión. De estas cinco unidades, únicamente la primera pertenece al presente, desde el que el narrador cuenta la historia, mientras que las otras cuatro pertenecen al pasado. Sin embargo, hay que distinguir entre la narración propiamente dicha, que se sitúa, efectivamente, en el pasado, y la digresión, que se desarrolla siempre desde el presente.

Todas las unidades están separadas mediante espacios en blanco. Estos espacios cumplen una función estructural muy importante, ya que favorecen la elipsis, un mecanismo que interrumpe la narración continua y le permite al autor centrarse en unos pocos episodios concretos, sazónándolos abundantemente con sus reflexiones, de modo que el lector se imagine la historia en su totalidad. Los pocos episodios que se cuentan son casi siempre unas meras ilustraciones de la conducta de ambos personajes –sobre todo de Lucila– para crear el cuadro de su personalidad. El relato está tejido casi exclusivamente de digresiones, pasajes líricos y, sobre todo, conversaciones telefónicas: la única vez que los personajes hablan frente a frente es al final, cuando se encuentran en la calle por casualidad. De este modo, la acción

externa está prácticamente excluida del cuento, lo que supone una paradoja para un texto narrativo, cuya trama argumental siempre debe contener episodios de acción que la hagan avanzar. De hecho, en el cuento sólo hay dos partes verdaderamente narrativas, aunque en ambas predominan los diálogos: el comienzo de la segunda unidad, donde Juanito y Lucila se conocen y mantienen la primera conversación telefónica, y todo el cuarto capítulo, en el que el conflicto entre ambos personajes alcanza el máximo grado de tensión.

Cada unidad narrativa posee su estilo particular, que la distingue de las demás. En este sentido, las unidades más originales, que rompen con la narración tradicional, son la primera, la tercera y la quinta. La primera unidad, como ya dijimos más arriba, se diferencia de las demás porque se sitúa en el presente y está dominada por un tono lírico que excluye la narración.

Tampoco hay narración en la tercera unidad, formada exclusivamente por extensas conversaciones telefónicas y no menos amplias digresiones científicas. La peculiaridad de estas conversaciones consiste en que se escuche continuamente la voz de un sólo interlocutor, de modo que el lector tenga que adivinar o, por lo menos, suponer qué lo que se dice al otro extremo del hilo. Se trata de un recurso bastante difundido en la literatura contemporánea, tanto en narrativa (*Cuando quiero llorar no lloro*, de Miguel Otero Silva), como en el teatro (*La voz humana*, de Jean Cocteau).

Finalmente, la quinta unidad consta de dos frases tan sólo: “Durante unos cuantos días mis pañuelos olieron a tuberosa. Luego olieron a lo de siempre, a armario de luna” (p. 76), dos frases que cierran la historia de un modo lógico, sencillo y cotidiano, acentuando la sensación de pérdida.

El relato se desarrolla siempre en primera persona. El narrador es Juanito Sánchez, uno de los dos personajes principales, que cuenta su propia historia. Se trata, por tanto, de un narrador protagonista. De este modo, el relato será marcadamente subjetivo, enfocado siempre desde una perspectiva determinada. El subjetivismo de la narración, refractada a través de un “yo” personal, se incrementa notablemente con la distancia en el tiempo. Todo esto hace que el narrador abandone desde el principio la narración tradicional, relegando la acción a un segundo plano y seleccionando únicamente los diálogos, detalles e impresiones que le parecen relevantes a él. El autor, a su vez, también tiene sus razones para recurrir a estas técnicas. Intentemos averiguar cuáles son estas razones. Para ello será necesario analizar las relaciones de Juan y Lucila.

En el cuento aparecen seis personajes en total. Los verdaderos protagonistas de la historia son tan sólo dos: Lucila y Juanito Sánchez. Los demás personajes son los amigos de

Lucila, cuya función es meramente estructural. La primera de ellos, Bebita, no aparece en ningún momento y, sin embargo, desempeña un papel muy importante: si Lucila no le hubiera llamado por teléfono, la historia simplemente no habría resultado posible. La otra amiga, que podría ser la misma Bebita, le llama a Juanito para poner punto final en sus relaciones con Lucila. Después, hay otros dos personajes de los que no se sabe prácticamente nada, pero que favorecen en buena medida la consolidación del nudo de la historia. Se trata de Mocita y, sobre todo, de Carlos, *petulante como un pavo real* (p. 65), cuya mención oportuna hace posible que entre Lucila y Juanito surja por primera vez un diálogo amistoso.

Pasemos ahora a los dos personajes principales, que son los verdaderos protagonistas del cuento. Creemos conveniente analizar su personalidad de forma paralela, comparando constantemente los rasgos de cada uno. Juanito Sánchez y Lucila son unos verdaderos antípodas, dos personas diametralmente opuestas en todo, y, sin embargo, se quieren y sufren, cada uno a su manera, ante la imposibilidad de encontrar un lenguaje común: “Fuimos felices. Tuvimos motivos para ello. Pero asimismo tuvimos motivos para ser desgraciados, hondamente desgraciados... Y también lo fuimos. No nos privábamos de nada” (p. 67).

Esta imposibilidad se debe a que pertenecen a dos mundos muy distintos en todos los sentidos. Juan parece ser un hombre de estudios superiores; en todo caso, posee una sólida formación intelectual y una vasta cultura; Lucila, por el contrario, debe de tener unos estudios mínimos. Juan es un hombre que pasa el tiempo libre dedicado a la ciencia; Lucila, en cambio, se divierte con sus amigos, va al cine y a la playa. Juan se interesa únicamente por la ciencia; Lucila, por los famosos, por el cine, por las modas... No en vano Juan menciona dos veces la pluralidad de los mundos habitados: los mundos de Juan y Lucila son tan distantes que no tienen ningún punto en común. Las únicas causas por las que ambos personajes se conocen son el azar y el mal funcionamiento de la Compañía de Teléfonos; esto es, en términos que podría haber empleado Juan, una entropía. Si en el universo de La Habana se mantuviera constantemente el orden, no se habrían conocido jamás. Lo absurdo de esta situación se nota en el fino sentido del humor con que lo cuenta Juan: “Debo su conocimiento al azar y a la Compañía Telefónica Nacional; al ubicuo e inesperado azar y al mal servicio de la Compañía de Teléfonos” (p. 64).

Esta es la razón por la cual el autor se centra casi exclusivamente en las conversaciones telefónicas: el teléfono, con el frío oído de bakelita (un detalle que atraviesa todo el relato), simboliza la distancia insalvable que separa a Juan y a Lucila. Por muy cariñosas y sinceras que sean las palabras de cada uno, nunca se las dicen directamente al oído, al menos en el relato: siempre media entre ellos ese artificial oído de bakelita, frío e

indiferente. Las conversaciones telefónicas, perteneciendo a la comunicación exclusivamente verbal, resultan muy difíciles para los dos, puesto que no comparten ni el mismo código lingüístico, ni la misma forma de ver e interpretar la realidad:

Eran difíciles aquellas mis conversaciones telefónicas con ella. Mientras estaba frente a mí –en dura carne amable y viva– la cosa era fácil pues ya me había acostumbrado a interpretar los movimientos de sus cejas y la crispadura de sus labios. Pero ante aquel inexpresivo y estúpido teléfono... (p. 72)

Los protagonistas se conocen y se separan por teléfono: en el mundo real no se habrían fijado el uno en el otro, tal vez ni siquiera se habrían cruzado. En este sentido, resulta muy elocuente el hecho de que Juan y Lucila por poco no se encuentren en la calle, a pesar de tener unas señas fácilmente reconocibles: Juan lleva un libro en la mano y Lucila, unas gardenias en el pecho. Es de notar también que el atributo de cada personaje simboliza su esencia: el libro es el símbolo del pensamiento, de la razón y de la ciencia, mientras que las gardenias representan la gracia femenina, la sutileza y el arte, cuyo principio básico es el sentimiento.

Y sin embargo, hay algo en Juan que atrae a Lucila. No en vano su primera conversación dura más de una hora, pese a la bronca que acaban de tener. Probablemente, lo que cautivó a Lucila fue la cortesía, el ingenio y, sobre todo, el fino sentido del humor: esto es, justo aquellas cualidades que faltaban a los hombres del ambiente en el que ella se movía. Basta con recordar su breve pero exacta y, sobre todo, sincera caracterización de Carlos.

De Juan se sabe bastante poco. El narrador no cuenta nada de sí mismo: tal vez por modestia, o tal vez porque no lo considere interesante para el lector. No sabemos ni en qué condiciones vive, ni dónde trabaja, ni cómo es por fuera: en todo el cuento no hay ni un solo detalle que nos lo aclare, aunque fuera mínimamente. Su vida privada también es una incertidumbre. Se deduce que al principio es un hombre solitario: en este sentido, es muy elocuente el detalle de que no tiene quien le cosa los botones. Tampoco sabemos si había tenido otra mujer antes de conocer a Lucila. A juzgar por lo trivial que le parece ahora su existencia, podemos suponer que se ha casado, aunque no demasiado felizmente: “un beso dado de prisa” (p. 63), mencionado pasajeramente, como si no tuviera importancia, parece indicar que tiene una pareja desde hace ya tiempo.

Lo único que no oculta en ningún momento es la pasión de su vida: la ciencia. Esto nos hace pensar que Antonio Ortega se identificó, en algunos aspectos, con este personaje. Muchos detalles lo presentan como a un hombre de ciencias, lo que, por otra parte, no significa que sea un científico profesional, podría tratarse de una especie de afición. Su vocación científica se manifiesta en el vocabulario y en las abundantes reflexiones, en las que

intenta explicar el carácter de Lucila y la causa de la ruptura de sus relaciones. A lo largo de su relato van saliendo abundantes nociones de medicina, de biología, de física, de astronomía, de filosofía, de las matemáticas, de gnoseología y, sobre todo, de química. Estas nociones se distribuyen de forma irregular, y su relevancia depende del contexto en el que aparecen. Unas veces, el protagonista se acuerda de sus inquietudes científicas para arrepentirse de haber sacrificado los mejores años de su vida en algo que, en su opinión, no tiene ninguna importancia en comparación con la relación que había tenido: “Yo, por entonces, me preocupaba de cosas estúpidas –los ácidos amínicos, los isótopos, la pluralidad de los mundos habitados– y ella apenas si se preocupaba por nada, y esto era suficiente para hacerla más encantadora aún de lo que era” (p. 67).

Otras veces, menciona términos científicos por pura costumbre, como una persona que consagró toda su vida a la ciencia, tanto en su relato (“Era algo así como si me creyera amenazado por algo desconocido, inesperado y terrible: el salto de un jaguar en la selva o la declaración de un brote de *tifus exantemático*”, p. 66), como en sus conversaciones con Lucila (“¿Qué dices que son las lágrimas?... ¡Santo Dios, *cloruro sódico!*”, p. 69), lo que a menudo lo deja en una situación muy cómica, por no decir ridícula:

Botánico y poeta sólo hubo un hombre, Goethe. ¿Qué?... Sí, Go-e-the... Ge, o, e, te, hache, e... *G de ganglio, o de omóplato, e de espirilo, te de tracoma, hache de hematopoyesis y e de externocleidomastoideo*... Ya te explicaré cuando nos veamos. No, evidentemente él no trabaja en la CRCX... Escribió el “Fausto”... ¿Qué nunca lo leíste? Tampoco yo; pero es maravilloso, te lo juro (p 72).

Finalmente, es el uso inadecuado de la terminología científica lo que motiva el conflicto decisivo en esta historia. El narrador, apasionado por la química, ni siquiera se imagina que la comparación con un silicato pueda ofender gravemente a una persona poco familiarizada con la química: para él, las sales de ácido silícico se encuentran entre lo más interesante e incomprensible que puede haber en la naturaleza, por lo que sus propiedades le parecen perfectamente comparables con la conducta de una persona como Lucila. Sin embargo, a Lucila le pareció –y no sin razón– que para Juanito, pese a todo su amor, ella no era más que un objeto de estudio, como el Universo, los mundos habitados o las sustancias químicas. De hecho, es precisamente el término “silicato”, puesto entre comillas, el que da título a todo el cuento, simbolizando el enorme abismo que separaba a ambos personajes y que ninguno de los dos fue capaz de vencer.

La vocación científica de Juan condiciona su rasgo más importante, el que mejor define su esencia. Este rasgo lo constata él mismo en un pasaje elocuente que resume la

diferencia que le separaba de Lucila. Por eso, pese a su extensión, decidimos transmitirlo entero:

No sólo nunca había acabado de comprenderla del todo, sino que ni tan siquiera había comenzado a comprenderla. No es que fuera superior o inferior a mí; era distinta. Yo me movía en un medio que tenía tres dimensiones; su mundo tenía dos o acaso cuatro, pero nunca tres dimensiones. Para ella, cinco y cinco podían ser diez; pero esto no era necesariamente obligatorio. A veces eran siete; otras veces veintiséis. Mi verdad era una verdad matemática; la suya era más bien física y, en ocasiones, metafísica. Sus sombreros sólo podían demostrarse por reducción a lo absurdo (p. 70).

Un poco más adelante, lo resume en una sola frase: “yo medía en números y ella en circunstancias” (p. 70). Esta es su cualidad más importante y, al mismo tiempo, su principal diferencia con Lucila. Esto es lo que le impide comprender a la muchacha y lo que finalmente causa la ruptura de sus relaciones.

Lo primero que llama la atención, en este sentido, es la exactitud matemática con la que refiere hasta los más pequeños detalles: el teléfono vuelve a sonar en *doce segundos* (p. 64); su primera conversación con Lucila dura *una hora y dieciséis minutos* (p. 65); después de una disputa se separan por *cinco días* (p. 72); la cuchilla de afeitar dura *treinta días* y la raya del pantalón *tres meses* (p. 72); el personaje encuentra a Lucila en la calle a las *setenta y dos horas* de su supuesto fallecimiento (p. 75). Lo mismo podemos decir sobre los periodos más largos: lo que recuerda ocurrió hace *diez años* (p. 63), su relación con Lucila duró *seis meses* (p. 63) y otros *seis meses* necesitó para olvidarla (p. 63). Una de las cosas que más le exasperan es el hecho de que Lucila olvidara siempre la hora *exacta* a la que tenían que verse (p. 67) y de que nunca respondiera *exactamente* a sus preguntas (p. 66). Lo que aprecia en ella es la capacidad de preocuparse por la *exacta* colocación del nudo de su corbata (p. 66). Hasta necesita exactitud en detalles como éste: “Sus pechos cabían *exactamente* en el cuenco de mis manos” (p. 67). Incluso ahora, después de tantos años, intenta comprender –sin éxito– a Lucila, valiéndose de los procedimientos de las ciencias exactas:

Ella está lejos –no sé dónde– y yo –lejos de ella– quiero hoy explicármela con esta rigorismo científico del astrónomo que maneja las cifras más aproximadas con los mayores errores. Equivocarse en unos cuantos años luz o en los sentimientos de una mujer arroja siempre, a pesar de todo, cifras rigurosamente exactas (p. 70).

Y la exactitud matemática con la que refiere la estatura y el peso de Lucila habla por sí misma: “Lucila pesaba 115 libras, medía cinco pies y seis pulgadas y tenía unos enormes ojos verdes...” (p. 65)

El otro rasgo, en consecuencia, es su afán por encontrar siempre una explicación racional, una simetría, una lógica *matemática y desinteresada* (p. 71), y por juzgar las cosas partiendo de esta lógica. Esta es la principal razón por la que no puede ser feliz con Lucila, y él mismo lo reconoce, unas veces con amargura: “Sus pensamientos, como sus sombreros, eran siempre imprevistos, osados y profundamente faltos de lógica” (p. 67), y otras, sonriendo tristemente ante sus propios defectos:

Hablaba por mí –por Juanito Sánchez– ese hombre lógico, ordenado y metódico que suelo ser yo en ocasiones. No es que no sepa ser ilógico, desordenado y antimetódico cuando tropiezo con el método, el orden y la lógica. Es que mi espíritu de contradicción me fuerza a reaccionar a contrapelo (p. 73).

Como podemos ver, Juanito se parece en este aspecto a Amalio Felechosa en “Yemas de coco”: éste era es un *hombre metódico* (p. 28), dominado por un *afán pedagógico* (p. 7), que lo medía todo con máxima exactitud matemática:

al cabo de *quince días* aquella mi pregunta se me antojó estúpida (p. 8); *Cinco días* después, *el número exacto* de sonetos era de *diez y ocho* (p. 9); Entre el río y nuestra casa había una vereda como de *dos metros* de ancha. Desde el granero a esta vereda había como unos *siete u ocho metros* (p. 22).

Igual que Felechosa, Juan le pregunta constantemente a la muchacha si le quiere, para oír una respuesta poco convincente.

Lucila, en cambio, se parece a Palmira de este mismo relato. No en vano ambas protagonistas llevan nombres tan exóticos, tan sonoros, tan llenos de luz, de calidez, de emoción, de frescura: hasta Juan nos dice que tenía un nombre *fresco y luminoso* (p. 64). También comparten las cualidades más destacadas: igual que Palmira, Lucila es *lacónica, confusa e inesperada como un telegrama* (p. 64), *absurda, borrosa, desconocida, espontánea, natural e incomprensible* (p. 64), *deliciosamente absurda, inoportuna, contraria a la razón, antinatural* (pp. 73-74). Esto es, todo lo contrario a la lógica matemática. Con una triste ironía, Juanito nos dice que *nunca pudo lograr que respondiera exactamente a lo que le preguntara* (p. 66) y que *sus sombreros sólo podían demostrarse por reducción a lo absurdo* (p. 70).

Esta diferencia no es el único rasgo que los separa. El narrador reconoce personalmente una de sus principales cualidades: su orgullo está sutilmente velado por la timidez, la cortesía y un buen sentido del humor (“Esto, en el fondo, era timidez; timidez adobada de sentido crítico o sentido crítico llevado hasta la timidez. Pero por dentro estaba el orgullo; duro, impenetrable y compacto como el hueso de un fruto”, p. 73). Sin embargo,

llega un momento en que el orgullo rompe todas las trabas, dominando por entero su personalidad y agravando más todavía el conflicto:

–¡Respóndeme! –me acució el teléfono autoritariamente–, ¿debo creer que yo, para ti, soy tan sólo un silicato?

[...]

...mi amor propio estaba en juego ante aquella voz autoritaria del teléfono. Si me lo hubiera preguntado dulcemente... (p. 74)

A Lucila, en cambio, le ocurre todo lo contrario: “El orgullo de ella estaba por fuera; tenía un complejo de superioridad. Por dentro no había más que blanduras comestibles. Pero lo difícil era llegar a ese endocarpio carnoso” (p. 73). Esta cualidad se manifiesta de forma especialmente visible en la tercera unidad, durante la conversación telefónica: tras sospechar a Juanito de libertinaje –una sospecha totalmente absurda desde el punto de vista lógico–, Lucila se preocupa sinceramente por su estado de salud.

Así pues, Juanito Sánchez es un hombre dominado por la razón; Lucila, por el contrario, vive del sentimiento, un sentimiento siempre espontáneo, incoercible e irracional. Juanito es una persona moderada en todo menos la ciencia; Lucila, en cambio, es rápida, apresurada, impetuosa, atrevida. Juanito esconde sus sentimientos muy en el fondo de su alma, mientras que Lucila los saca siempre a la luz y se deja llevar por la emoción más inmediata. Se trata, por tanto, de una oposición puramente quijotesca entre la razón y el sentimiento personificados. La principal diferencia con la novela de Cervantes consiste en que los personajes no se dejan influir mutuamente: Juanito, por mucho que lo intente, no logra comprender el carácter de Lucila desde su propia perspectiva y a Lucila jamás se le ocurre valorar objetivamente la actitud de los demás. Sin embargo, hay algo que ambos personajes tienen en común: un maximalismo llevado a la ultranza. Juanito se muestra maximalista en su afán por darle a todo una explicación racional; Lucila, por su parte, es maximalista en sus sentimientos. El maximalismo de Lucila alcanza su apogeo cuando le pide a su amiga que anuncie su muerte a Juanito, sin pensar siquiera que éste lo interpretaría literalmente. Finalmente, ambos son maximalistas en la actitud del uno hacia el otro, y esta es otra causa de su desgracia.

Y sin embargo, Juan y Lucila se quieren sinceramente, y este amor, condenado a romperse desde el principio, les hace sufrir a los dos. El sentimiento de Juan hacia Lucila se nota, antes que nada, en el retrato, lleno de emoción y de cariño, que le hace después de tantos años. Aunque los rasgos de Lucila están bastante dispersos, su retrato es uno de los más completos y detallados de la obra de Ortega. Tanto es así que Juan, fiel a su espíritu científico,

refiere con exactitud hasta su estatura y su peso. No deja de llamar la atención el finísimo erotismo con el que se describe el cuerpo de Lucila; a juzgar por los detalles, sensuales y un poco frívolos, las relaciones entre ellos no fueron nada platónicas: “disponía de un hígado en perfecto estado de salud y de unos largos, ágiles y amablemente torneados muslos de tibia y suave piel. Sus pechos cabían exactamente en el cuenco de mis manos” (p. 67).

Pero lo más importante para Juan es el rostro del Lucila, *trigueño y sonrosado* (p. 63); sus sonrisas, *siempre recién estrenadas* (p. 64); los movimientos de sus cejas, la crispadura de sus labios y, sobre todo, sus ojos, *unos enormes ojos verdes; de ese verde tierno, húmedo y tímido de las pepitas de naranja* (pp. 65-66) que le contemplan *con una infinita compasión* (p. 66). Al igual que en “El amigo de Cornelio”, el color de los ojos entraña para el autor la gracia y la belleza femenina. La profundidad y la certeza con las que Juan describe el finísimo matiz de los ojos de Lucila, también lo aproxima a Amalio Felechosa, que describe con la misma precisión el color de los ojos de Palmira: “tenía los ojos de un color indefinible, de ese color indefinible que suelen tomar las ropas que estuvieron muy expuestas al sol” (p. 13).

Puesto que Juan cuenta principalmente las conversaciones telefónicas, menciona con frecuencia la voz de Lucila, una *vocecita tibia* (p. 64) y *flaca* (p. 74) que posee toda una gama de matices: la *dulce y tierna voz convincente* (p. 64) cobra *un ligero temblor de irritación* (p. 64), luego a lo largo de ella *se alborota una sonrisa* (p. 65) y, finalmente, se llena de *temblores de auténtica indignación* (p. 74) para volverse *autoritaria* (p. 74). Y las palabras que le dice por teléfono son una de tantas manifestaciones de su amor:

¿Qué si extraño tu voz? No, nunca he de extrañar tu voz, mientras viva. Es inconfundible; es rápida, pequeña y confusa como un arroyuelo. A veces no te entiendo nada, pero es lo mismo; es tu voz la que oigo y eso me basta. A lo largo de tu voz hay platanales y limoneros... (pp. 71-72)

El respirar de Lucila, que también se oye por teléfono, es *blando y rápido* (p. 75). Finalmente, el detalle que atraviesa todo el cuento desde el principio hasta el final es el olor a perfume de tuberosa; de hecho, es precisamente este olor, sofocante y mareante, el que despierta el recuerdo de Lucila. Este último detalle emparenta “Silicato” con “La huida” y, sobre todo, con “Ready”: en todas estas obras se hace especial hincapié en los recuerdos que despiertan los olores.

En cuanto a la personalidad de Lucila, lo que más le gusta a Juan es precisamente su falta de lógica: “Ella apenas si se preocupaba por nada, y esto era suficiente para hacerla más encantadora aún de lo que era” (p. 67). *Deliciosamente femenina* (p. 64), *deliciosamente incongruente* (p. 63), *deliciosamente absurda* (p. 73): éstos son los epítetos que le dedica

constantemente, recordándola siempre con infinita ternura y sin un ápice de rencor por los malos ratos que ella le había hecho pasar. Más todavía, es precisamente la falta de lógica, la incongruencia, el carácter absurdo lo que la hace deliciosa. Sin embargo, el propio Juan confiesa que este carácter absurdo resultaba terrible en la vida diaria:

Había ciertas cosas que le irritaban inexplicablemente y de las que tenía que huir si quería mantener intacta mi tranquilidad espiritual. Algunas de ellas las conocía y las sorteaba hábilmente. Pero todos los días aparecían nuevas cosas, totalmente imprevisibles, contra las que indefectiblemente me estrellaba. A veces bastaba una palabra mía para abrir el chorro de sus lágrimas. Otras veces un simple gesto o un ligero titubeo en la voz era suficiente para que no la viera en cinco días. En ocasiones era su interpretación de los hechos la que nos hacía perfectamente desgraciados (p. 72).

Tan terrible que Juan, al darse cuenta de que perdió a Lucila para siempre, suspira *descansando de no sabía qué cosas* (p. 74). Más tarde, cuando Lucila le confiesa que no le sabría querer porque él no la comprendería nunca, Juan asiente aliviado: “—¡Oooooquei! —respondí estúpida, pobremente” (p. 76). El único rastro de Lucila que le queda es el olor a tuberosa que conservan sus pañuelos. Pero al cabo de unos días, se esfuman inevitablemente. Igual que se esfuma su recuerdo al cabo de cierto tiempo, lo que ahora confiesa sencillamente, con una nostalgia triste pero sosegada:

Yo ya la había olvidado. Durante seis meses ella lo había sido todo en mi vida. Durante otros seis meses hice todo lo posible por arrojarla de mí. Me dolía hacerme a esta idea. Luego ya no me dolió. Más tarde fue tan sólo un recuerdo que abandoné decididamente en un rincón cualquiera de la memoria. Allí se llenó de polvo, de silencio, de telarañas y de olvido. Y pasó la vida (p. 63).

El principal recurso estilístico de “Silicato” es el ritmo, en consonancia con el lirismo evocador del texto. El ritmo organiza el discurso a nivel de la oración simple, a nivel del enunciado complejo y a nivel interoracional. Los recursos que emplea el autor son muy variados. El más sencillo de todos es el epíteto, o la adjetivación: “su vocecita *flaca*” (p. 74), “un tono *helado*” (p. 75); “su *tibia* vocecita” (pp. 64 y 75). La adjetivación también puede bimembre (“Sentía su *blando y rápido* respirar en el micrófono”, p. 75), trimembre (“Era algo así como si me creyera amenazado por algo *desconocido, inesperado y terrible*”, p. 66) o múltiple: “*Absurda, borrosa, desconocida, espontánea, natural e incomprensible como un silicato*” (p. 64). Los adjetivos se anteponen al nombre (“al *ubicuo e inesperado* azar”, p. 64), se le posponen (“Pasaron tres días, *largos y angustiosos*”, p. 75) o lo acompañan a ambos lados: “se le humedecían los *grandes ojos verdes*” (p. 66). La adjetivación doble y triple pueden combinarse en la misma oración: “Aparte de esto disponía de un hígado en perfecto

estado de salud y de unos *largos, ágiles y amablemente torneados* muslos de *tibia y suave piel*” (p. 67).

Muy frecuente es la construcción de enunciados o de fragmentos textuales cuya estructura está organizada en torno a una división en dos o tres miembros. Unas veces, se trata de miembros sintácticos análogos con la misma estructura: “ya me había acostumbrado a interpretar *los movimientos de sus cejas y la crispadura de sus labios*” (p. 72) Otras veces, se trata de enunciados compuestos por dos oraciones de idéntica estructura sintáctica: “Jamás **logré anticiparme a una sola de sus respuestas** ni **conseguí comprender ninguno de sus sombreros**” (p. 66). Finalmente, la estructura doble organiza la oración en todos los niveles (“**Había pasado ya de esa edad en la que uno se preocupa del color de las corbatas y del número de alforcitas de la guayabera; pero todavía no había llegado a esa época en la que una cuchilla de afeitar dura treinta días y la raya del pantalón tres meses**”, p. 72), así como la triple: “Lucila pesaba 115 libras, medía cinco pies y seis pulgadas y tenía unos enormes ojos verdes; de ese verde *tierno, húmedo y tímido de las pepitas de naranja*” (pp. 65-66).

Las estructuras doble y triple también pueden combinarse en distintos niveles de la misma oración:

Durante mi juventud me había preocupado de cosas demasiado graves e importantes y ahora, al acabarse ésta, tenía **más ganas de contemplar las cosas que de juzgarlas, –más deseos de mirar que de ver–; más interés en dejar que me llevaran las olas que de tratar de calcular las mareas** (pp. 72-73).

Otros recursos rítmicos son la enumeración (“Allí se llenó *de polvo, de silencio, de telarañas y de olvido*”, p. 63), cuyo efecto se acentúa mediante el asíndeton (“Sí, sí..., eres espontánea y natural como *una flor, una nube, un silicato*”, p. 74), y el orden de palabras simétrico, próximo al quiasmo: “Esto, en el fondo, era timidez; **timidez adobada de sentido crítico o sentido crítico llevado hasta la timidez**” (p. 73).

A nivel interoracional, nos encontramos de nuevo con la repetición de dos miembros análogos, distribuidos, en este caso, en sendas oraciones: “**Durante seis meses** ella lo había sido *todo* en mi vida. **Durante otros seis meses** hice *todo* lo posible por arrojarla de mí. **Me dolía** hacerme a esta idea. Luego ya **no me dolió**” (p. 63). Otro recurso que contribuye a la organización rítmica del texto es la anáfora: “**A veces** bastaba una palabra mía para abrir el chorro de sus lágrimas. **Otras veces** un simple gesto o un ligero titubeo en la voz era suficiente para que no la viera en cinco días. **En ocasiones** era su interpretación de los hechos la que nos hacía perfectamente desgraciados” (p. 72).

Finalmente, en el cuento hay fragmentos en los que se combinan muchos procedimientos distintos, tanto dentro de la misma oración como a nivel interoracional. Así, en el siguiente fragmento, entran en juego las estructuras de tres y dos miembros análogos (en cursiva y negrita cursiva, respectivamente), el orden simétrico de las palabras (subrayado discontinuo) y la anáfora (en negrita):

Hablaba *por mí –por Juanito Sánchez–* ese hombre *lógico, ordenado y metódico* que suelo ser yo en ocasiones. **No es que** no sepa ser *ilógico, desordenado y antimetódico* cuando tropiezo con *el método, el orden y la lógica*. **Es que** mi espíritu de contradicción me fuerza a reaccionar a contrapelo (p. 73).

Más interesantes todavía son las últimas del primer capítulo, en el que el lirismo es especialmente intenso. En estas líneas, nos encontramos miembros análogos con estructura similar (subrayado), la reiteración (subrayado doble), la repetición anafórica (en negrita), la adjetivación doble (en cursiva), triple (subrayado con puntos) y múltiple (subrayado discontinuo):

Y otra vez aquel sofocante olor a tuberosa en el surco de aquel tango de la era del “Che papusa oí”. **Y nuevamente Lucila** –ella tenía ese nombre *fresco y luminoso, Lucila*– apareció ante mí tal **como yo la había vivido, no como hoy podría soñarla**. **Como** entonces: *laçónica, confusa e inesperada como un telegrama*. Con *sus sonrisas siempre recién estrenadas y sus enormes ojos verdes*. *Absurda, borrosa, desconocida, espontánea, natural e incomprensible como un silicato*. ¡Oh mi pequeña “*Silicato*”... Y con aquel mareante olor a tuberosa.

Las figuras retóricas no son muy abundantes. Entre ellas destacan el símil (“Pero por dentro estaba el orgullo; duro, impenetrable y compacto *como el hueso de un fruto*”, p. 73), la personificación (“Mi corazón se daba de cabezazos contra la jaula del pecho”, p. 75) y la metáfora: “Surgió inesperadamente *entre un montón de recuerdos*” (p. 63); “Más tarde fue tan sólo un recuerdo *que abandoné decididamente en un rincón cualquiera de la memoria*. Allí se llenó *de polvo, de silencio, de telarañas y de olvido*” (p. 63); “Luego llegó hasta mí su voz, *a lo largo de la cual se alborotaba una sonrisa*” (p. 65). A veces, la metáfora y la personificación se combinan en la misma frase: “Un chorro de palabras alegres se coló apresuradamente en mis oídos” (p. 64).

Para terminar nuestro análisis, es necesario hacer un repaso de las fuentes de “*Silicato*”, que nos parecen bastante interesantes. Ya hemos visto los puntos comunes que Juan y Lucila tienen con Amalio y Palmira de “*Yemas de coco*”. También destacamos como una posible fuente la pieza teatral *La voz humana*, de Jean Cocteau. Esta pieza fue escrita en 1930, por lo que nuestro autor pudo conocerla o, por lo menos, haber oído hablar de ella a la hora de escribir el cuento. Pero la fuente más importante es, sin lugar a dudas, el cuento

humorístico “Una hipótesis de nariz”, del propio Antonio Ortega, que se publicó en el número 323 de la revista *Buen Humor*, el día 5 de febrero de 1928, firmado con el seudónimo “Antonio Isaac”. De este modo, el autor se inspiró, principalmente, en su propia obra.

Si comparamos ambos textos, veremos que “Silicato” gana mucho en profundidad. La intención del autor en estas obras es diametralmente opuesta: “Silicato” es una obra compleja que trata sobre la tragedia de un amor imposible debido a la incomprensión de dos personas que se quieren profundamente, mientras que “Una hipótesis de nariz” cuenta una situación cómica y grotesca, por no decir absurda. Lo verdaderamente insólito de este cuento es la situación propiamente dicha: el protagonista conoce a una muchacha cuyo lenguaje está formado única y exclusivamente por fragmentos de canciones populares, que ella llama “cantares”. El protagonista no puede seguirle la corriente y, finalmente, acaba rompiendo su relación con ella. De este modo, el final de “Una hipótesis de nariz” es opuesto al final de “Silicato”: no es la muchacha sino el joven quien decide poner fin a la relación. El motivo para hacerlo tampoco es el mismo: en “Silicato”, Lucila tiene suficiente valor para reconocer que no sabría querer a Juan porque éste no la comprendería nunca; en “Una hipótesis de nariz”, el protagonista arremete agresivamente contra Maruja porque no puede seguir aguantando esta situación, que a él le parece estúpida. Finalmente, Juanito recuerda su historia con nostalgia y ternura, mientras que el segundo personaje lo hace con alivio y sonriendo.

No hay, por tanto, una profundización psicológica tan grande como en “Silicato”, ni tampoco hay sufrimiento causado por un vano intento de comprensión. Los personajes son mucho más primitivos, aunque la diferencia que los separa es la misma: en la personalidad de él predomina la razón y en la personalidad de Maruja, el sentimiento; él es un hombre culto que se interesa por la ciencia, mientras que el bagaje cultural de Maruja está formado exclusivamente por las canciones castizas, que son las únicas que puede apreciar. A pesar de que Juan y el segundo personaje hacen gala de su timidez, ambos dan el primer paso para conocer a la muchacha. De hecho, el protagonista de “Una hipótesis de nariz” es el primero en entablar conversación con Maruja:

La primera vez que la vi fue en un café del extrarradio. Me gustó lo suficiente para que mi timidez me permitiera preguntarle:

—¿Me deja usted sentarme a su lado? (p. 14)

También es el primero en romper sus relaciones. Es precisamente en esta escena en la que mejor se ve la diferencia que lo separa de Juan:

Lanzando terribles alaridos la grité:

–¡Vete, vete!... ¡Te mataría! Todo esto es estúpido, ¿no lo comprendes? Pues sí; todo esto es estúpido, desesperadamente estúpido.

Me contemplaba estupefacta no explicándose mi indignación.

–Sí, Maruja, –dijo ya más tranquilo, acariciándole las falanges de la mano izquierda–. Todo esto es estúpido y es preciso terminar de una vez (p. 15).

Qué diferentes son estas palabras de las que Juan le dice a Lucila:

–Pero, mujer, ¡eres absurda!... ¡Deliciosamente absurda! –corregí rápidamente–. No, no..., ¡por Dios!, absurda no quiere decir idiota. ¡No te pongas brava! Te juro... Absurdo es..., eso, ¿comprendes?... Quiero decir inoportuno, contrario a la razón, antinatural... ¡Oh, no; Lucila! ¡Jamás me pasó por la mente que fueras una mujer artificial! ¡Te juro que no lo he pensado nunca! Y además, ¡cómo iba yo a decir eso de ti? ¡Pero si eres lo más natural del mundo!... Sí, sí..., eres espontánea y natural como una flor, una nube, un silicato... (pp. 73-74)

Otra diferencia entre los personajes masculinos consiste en que a Juan le atrae, sobre todo, el carácter de Lucila (aunque tampoco se muestra indiferente por su aspecto físico), mientras que el otro personaje siente atracción, antes que nada, por el aspecto exterior de Maruja. Esto se refleja también en los títulos de ambos cuentos: Juan compara a Lucila con el silicato porque su carácter le recuerda las propiedades de este tipo de sustancias; el otro personaje, en cambio, se fija especialmente en la nariz de Maruja, que califica de hipótesis. Así, los títulos simbolizan aquellos rasgos que, en opinión de los personajes narradores, definen mejor a Lucila y a Maruja. Por tanto, no sólo se refieren a las mujeres, sino también reflejan la visión de los personajes masculinos.

El retrato de Maruja, en líneas generales, es muy parecido al de Lucila:

Era propietaria de una curiosa nariz... ¡Una nariz pequeñita y respingada...!

[...]

Ella era una muchacha muy simpática. Poseía unas admirables pantorrillas. Tenía una nariz que era una hipótesis de nariz. Sus ojos eran tiernos y húmedos (pp. 14-15).

Igual que en “Silicato”, el narrador se centra, sobre todo, en su mirada: “después de dirigirme una calurosa mirada, la vi desaparecer, breve y saltarina, en el portal de su casa” (p.14); “me envolvió con una lenta mirada de desprecio” (p. 14). Igual que Lucila, es una persona impredecible, espontánea y absurda, una persona que cambia inesperadamente de actitud. Igual que Lucila, Maruja es una mujer de una gran dignidad, lo que subraya el narrador. Sin embargo, es mucho más primitiva: ni siquiera entiende por qué el protagonista decidió romper sus relaciones, si para ella era lo más normal expresarse mediante “cantares”. No obstante, sus cancioncillas suelen encajar muy bien en el contexto en que las emplea, expresando certeramente lo que quiere decir.

Los procedimientos estructurales en “Una hipótesis de nariz” también son mucho más sencillos que en “Silicato”. La acción dura tres meses, y su cronología es la misma que en “Silicato”: estamos ante una analepsis, o flashback, de la que el autor se vale para recordar algo que pasó hace tiempo. En “Silicato”, la acción externa, así como los detalles concretos, ceden ante las reflexiones de Juan y ante las palabras de los personajes en su estado primigenio, esto es, ante las conversaciones desprovistas de los gestos, de las miradas y de la mímica de los interlocutores. En “Una hipótesis de nariz”, en cambio, no hay digresiones filosóficas, ni tampoco se crea una distancia física entre los personajes mediante conversaciones telefónicas. En “Silicato”, los personajes se conocen y se hacen amigos después de una larga conversación telefónica, mientras que en “Una hipótesis de nariz” el protagonista decide conocerla simplemente porque la vio y le gustó. Puesto que los personajes se conocen y se encuentran cara a cara, sin ningún tipo de intermediario, la acción externa es más destacada y los diálogos tienen forma clásica, por lo que su interpretación no exige tanto esfuerzo como en “Silicato”. De la misma forma, hay más detalles concretos que se refieren a la vida de los personajes: la muchacha no desaparece del todo, sino que se va a Cartagena; aunque no sabemos a qué se dedica, se nos dice que vive en una casa con un portal *oscuro y triste* (p. 14) que huele *a cocido, humedad y naftalina* (p. 14). De este modo, la historia está más concretizada, lo que la hace más sencilla, más directa y también menos profunda.

Por último, ambos cuentos comparten una serie de detalles comunes en los que aún no nos hemos fijado. Juan y el segundo protagonista emplean la terminología científica en sus conversaciones, ambos recuerdan la tardanza en las citas y ambos se arrepienten en términos muy parecidos de que han cometido un tropiezo: “En mala hora se me ocurrió emitir ese vocablo” (p. 74), reconoce Juan; “¡Nunca hubiera pronunciado estas palabras!” (p. 15), exclama el otro personaje. Finalmente, “Una hipótesis de nariz” se cierra exactamente con las mismas palabras que “Silicato”: “Durante unos días mis pañuelos olieron a heliotropos. Luego olieron a lo de siempre: a armario de luna”.

4.3.4. “MARCELO VE VACAS”

En este cuento se describe un día cualquiera de Marcelo, un humilde oficinista gijonés, que ve unas vacas imaginarias, por lo que sus amigos se burlan de él en la taberna. Por la noche, Marcelo se da cuenta de que sus vacas no existen y promete empezar una nueva vida. Sin embargo, al día siguiente, la historia vuelve a repetirse.

A pesar de un argumento tan sencillo, el contenido temático es muy variado. El cuento trata sobre la crueldad y la traición, el desencanto y el consuelo, la soledad en un mundo hostil y el verdadero significado de la amistad, la necesidad de lo maravilloso para poder enfrentarse a la realidad y, como consecuencia, los límites entre la realidad y la ficción en el mundo interior de una persona. En estos dos últimos aspectos, como bien ha señalado José María Martínez Cachero, es evidente la deuda con *El Quijote*²⁴³. Las visiones de los personajes despiertan el interés de Galdós en obras como *Miau* o *Electra*. El desencanto del protagonista entronca el cuento en la tradición barroca²⁴⁴ y tema de los humillados y ofendidos lo vincula con la literatura rusa clásica, especialmente con la novela de Dostoyevski y con los cuentos de Chéjov. Como una posible fuente, podemos mencionar también el cuento *¡Adiós, Cordera!*, de Clarín.

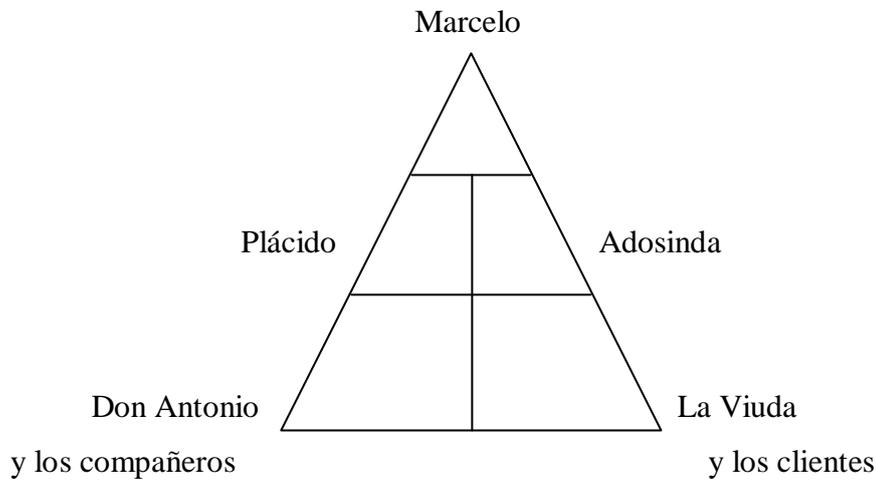
Los personajes principales del cuento son Marcelo, que protagoniza las tres partes; Plácido, que, desde el punto de vista funcional, es el elemento clave de la segunda parte, y Adosinda, que no aparece hasta la tercera. Los dos primeros ambientes, además, están poblados cada uno de un conjunto de personajes que podría considerarse como un personaje colectivo que encarna este ambiente: en la oficina están don Alberto, don Néstor, Menéndez y Manolín; en la taberna nos encontramos con Briquetón, Armando, Ramonín, Lovertura y la Viuda.

En virtud de la relevancia de los personajes, se les podría clasificar mediante un diagrama en forma de pirámide, situando a cada uno en el nivel que le corresponde desde el punto de vista funcional. Así, en la cúspide se situaría Marcelo, dominando todo el espacio narrativo. En el nivel intermedio, separado en dos partes iguales, estarían Plácido y Adosinda como dos personajes de la misma categoría pero de signo opuesto: Plácido le sigue el juego a Marcelo para burlarse de él y Adosinda, por el contrario, se solidariza con su hermano para

²⁴³ José María Martínez Cachero, “Antonio Ortega, autor de cuentos”, en Antonio Fernández Insuela, *Sesenta años después. El exilio literario asturiano de 1939*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, p. 250.

²⁴⁴ Sobre el desencanto en la literatura barroca, véase Emilio Orozco Díaz, *Introducción al Barroco*, V. I, Universidad de Granada, 1988, pp. 39-43.

tranquilizarle. En la base, dividida también en dos zonas iguales, irían, por un lado, don Antonio y los compañeros de la oficina y, por otro lado, la Viuda y los clientes de la sidrería.



El narrador es omnisciente: toda la historia se cuenta en tercera persona, sin que aparezca ningún indicio de la persona que la cuenta. El narrador no participa directamente en la acción, no la presencia como testigo y, sin embargo, conoce la vida cotidiana y el mundo interior de Marcelo en sus detalles más íntimos, permitiéndose todos los comentarios que considere pertinentes. Limitémonos con el siguiente ejemplo, en el que, además de narración omnisciente pura, se observa una frase en estilo indirecto libre, que hemos puesto en cursiva:

Marcelo entonces se sentía lleno de vergüenza y pena. Comprendía que le estaban tomando el pelo. Pero no llegaba a enfadarse. *Tal vez aquella vaca, no existiera*; pero él sabía que existían otras de verdad, de carne y hueso, con leche y cuernos... Por eso ahora, sentado en su asiento, sonreía despectivo y superior; ajeno a las risas que espumeaban por el chigre (p. 82).

De la misma manera, el narrador omnisciente conoce y explica la conducta de los demás personajes, especialmente la de Plácido: “Pero Plácido sabía que no eran bromas. Plácido, “Bocona”, sabía muchas cosas de las vacas de Marcelo que éste le había contado. Plácido sabía escuchar y beber” (p. 79).

A primera vista, la estructura externa del cuento es muy sencilla. Consta de tres partes, cada una de las cuales encierra una unidad significativa. Cada una de estas unidades corresponde, a su vez, a un lugar, a un periodo de tiempo y a un ambiente determinado: en la primera parte, por la mañana, vemos al protagonista en la oficina hablando con sus jefes y compañeros de trabajo; en la segunda parte, por la tarde, lo encontramos en la sidrería rodeado de falsos amigos; en la tercera parte, por la noche, está en casa con su hermana. El elemento estructurador que interrelaciona las tres unidades y le confiere al cuento la cohesión

necesaria es el tema de las conversaciones que el personaje mantiene a todas horas: las vacas. El cuento se cierra con una ligera incursión en el día siguiente, cuando Marcelo, por la mañana, vuelve a hablar de las vacas a su compañero de oficina. De este modo, las tres unidades se suceden en un orden estrictamente lineal y muestran un día cualquiera de la vida del personaje: un monótono trabajo en la oficina por la mañana, una cruel humillación en la sidrería por la tarde y, finalmente, el desencanto en casa por la noche. Mañana, tarde y noche; oficina, sidrería y casa; trabajo, humillación y desencanto: este es el círculo que encierra la vida de Marcelo. Un círculo que se repite todos los días con muy escasos matices y en el que lo único extraordinario son las vacas:

En la vida de Marcelo, fuera de sus vacas, no había nada de extraordinario. Vivía con una hermana, gruñona y bondadosa, que atendía la casa. El ganaba para ambos en la oficina de un consignatario de buques. Y... nada más. Lo extraordinario de su vida estaba en las vacas, en aquellas vacas inexistentes, fantasmales; *entes de ficción* que introducían lo *maravilloso* en su existencia vulgar, lisa y sin accidentes²⁴⁵ (p. 78).

Este pasaje, sobre todo las palabras que hemos resaltado, nos hacen pensar en seguida en el principal antecedente literario de Marcelo, que no es otro sino don Quijote. Y como la novela de Cervantes empieza con la famosa reticencia sobre el lugar de La Mancha, nosotros vamos a delimitar con más o menos precisión la zona en la que se desarrolla la historia.

El cuento contiene muy pocos detalles que se refieren indirectamente a la ubicación geográfica del lugar de la acción. Estos detalles, dispersos de forma irregular por todo el texto, los podemos dividir en tres grupos.

El primer grupo lo forman ciertos detalles del habla de los personajes. Se trata de los rasgos lingüísticos propios del español hablado en las provincias del ámbito asturleonés, especialmente en Asturias. Estos rasgos se clasifican en morfológicos, sintácticos y léxicos. Los rasgos morfológicos son la apócope (*Tién* en vez de “tiene”, p. 81) y los sufijos diminutivos *-in* e *-inas*: *pequeñinas* (p. 78), *Manolín* (p. 79), *Ramonín* (p. 80), *patatinas* (p. 80), *hermanín* (p. 80). El rasgo sintáctico es la posposición del pronombre átono, en función de objeto directo o indirecto, al verbo principal: “¿*Vístelas* ayer?” (p. 80); “*Vílas*” (p. 80); “*lamióme* la mano” (p. 81); “*Véola*, Marcelo” (p. 81); “¿*Vila!*” (p. 83); “¿La misma, *júrotelo!*” (p. 83). Los rasgos léxicos son la interjección *¡Babayoy!* (p. 83) y el empleo peculiar de la palabra *guapa*: “Había una pinta, *guapísima*” (pp. 80 y 84) Esta frase la repetirá Marcelo dos veces, primero en la taberna y luego en la oficina.

²⁴⁵ La cursiva es nuestra en todas las citas.

Otros detalles asturianos son la afición de los personajes por la sidra y el ambiente de la sidrería, pintado con ágiles y certeras pinceladas impresionistas: “olor a serrín húmedo y vinagre, luz escasa y difusa” (p. 80). También podría ser una alusión a Asturias la proximidad de la costa: Marcelo trabaja en la oficina de un consignatario de buques y por la noche, cuando vuelve de la sidrería, le llega el viento frío del mar.

Finalmente, hay que fijarse en las palabras de Armando, uno de los personajes que aparecen en la segunda parte: “-Cuídemela *para Begoña*, Viuda. Nos la comeremos con patatinas. Pago yo la sidra. Atiéndamela bien” (p. 81), y de Plácido, que le sigue el juego para burlarse de Marcelo: “No dejes que Armandón la engorde para comerla *por Begoña*” (p. 82).

Se trata de las fiestas patronales de Nuestra Señora de Begoña, que se celebran en torno al 15 de agosto en Gijón. Por tanto, lo más acertado sería situar la acción en algún barrio periférico de esta ciudad. De este modo, Marcelo se encuentra en la misma situación que Alonso Quijano: la única diferencia entre ambos consiste en que Marcelo tenga que trabajar para mantener a sí mismo y a su hermana. Esta diferencia es decisiva: Alonso Quijano, a pesar de su pobreza, es capaz de vender las tierras que posee para ejercer la caballería andante; Marcelo, en cambio, no sacrificaría su empleo para defender la veracidad de su locura. No sabemos cuál es exactamente el cargo que desempeña en la oficina, pero, sea cual sea, es obvio que se trata de un trabajo monótono que excluye cualquier tipo de creatividad. A pesar de que una vez menciona el cine, todo o casi todo su tiempo libre lo pasa en la sidrería:

Marcelo era el que pagaba la bebida y Bocona el que escuchaba. *Todos los días se veían en el chigre de la Viuda. Por el verano*, en el patio, bajo la parra. *Por el invierno*, en el cuarto de al lado de la cocina. Plácido sabía que aquellas vacas eran más auténticas que si fueran de carne, hueso y cuernos. *Todos los días* le preguntaba a Marcelo, nada más llegar:

- ¿Vístelas ayer?

[...]

Y Marcelo contaba a Plácido lo que había visto *la noche anterior* (pp. 79-80).

Las palabras que hemos resaltado en cursiva dan a entender que Marcelo va a la sidrería todos los días, en verano y en invierno, durante todo el año. Por tanto, es muy difícil suponer que dedique su tiempo libre a la lectura o a cualquier otra actividad creativa que le permita enriquecer su existencia o, por lo menos, evadirse de la realidad que lo rodea. Por otra parte, tampoco sabemos si el sueldo de Marcelo le permite comprar libros que puedan aportarle, en palabras del autor, a los seres de ficción que introduzcan lo maravilloso en su existencia. Lo más probable es que no, pero, aun si se lo permite, tiene a su disposición otras formas de ocio más accesibles, tales como el cine.

La influencia de las vacas en el comportamiento de Marcelo es comparable a la de los caballeros andantes en la actitud de don Quijote, pues ninguno de los dos manifiesta ningún síntoma de su locura cuando no se trata de las vacas o de los caballeros andantes. Y sin embargo, entre ambos personajes existe una diferencia fundamental. Para don Quijote, los ideales suponen una fe absoluta que no requiere explicación ni reconocimiento por parte de otras personas para poder mantenerse en su mundo interior: uno de los ejemplos más sobresalientes de este rasgo es su actitud ante los mercaderes en la primera parte. Marcelo percibe a las vacas con casi todos sus sentidos –las ve, las oye, las huele– pero, al no poder tocarlas, esto es, percibir las del modo más directo, no da por sentado que existan físicamente y se extraña ante su propia locura:

–No me lo explico, pero... ¡veo vacas! Esto te parecerá absurdo, pero es así. *No es que existan, no es que pueda tocarlas...*, ¡compréndeme! *Es que las veo. Las veo*, como si estuvieran vivas, con sus ojos melancólicos y soñadores. *Las oigo; oigo* sus pezuñitas –tas, tas– sobre el suelo de mi habitación, *las huelo*... Luego se van y... nada. ¡Como si no hubieran estado allí! (p. 77)

Los paralelismos (en cursiva) y las anadiplosis (en negrita), que marcan el ritmo sintáctico, así como los puntos suspensivos y las exclamaciones, reflejan la pasión que siente Marcelo con tan sólo recordar el objeto de su locura, sobre todo cuando se lo cuenta a alguien. Una gran parte de este discurso, que incluye casi todas las oraciones con los recursos que señalamos antes, posee también un ritmo acentual muy marcado, como si fuera un poema en verso libre. Teniendo en cuenta que Marcelo pronuncia un discurso como éste de forma natural, espontánea e inmediata, entendemos lo apasionado que se siente cuando habla del objeto de su locura. Sin embargo, Marcelo es un hombre perfectamente normal cuando no se trata de las vacas, igual que lo es don Quijote cuando no se trata de los caballeros andantes. Este rasgo, tan importante para él en sus relaciones laborales, lo constata el propio autor: “Era un hombre perfectamente normal mientras no saliesen a relucir las vacas” (p. 78).

Por otra parte, don Quijote está dispuesto a defender sus ideales en cualquier circunstancia, por palabra y por obra, lo que, por un lado, es la causa de sus múltiples aventuras –de las que casi siempre sale malparado– y, por otro lado, lo convierte en el idealista más puro y más apasionado que la mente humana es capaz de concebir. Marcelo, en cambio, comparte sus visiones de un modo muy selecto, llegando incluso a negar la existencia del objeto de su locura, cosa que don Quijote no haría jamás:

Era un hombre perfectamente normal mientras no saliesen a relucir las vacas. Y aun cuando éstas, incidentalmente, saltasen al primer plano de la conversación, no siempre Marcelo

hablaba de ellas; para ello era necesario que su interlocutor le mereciera confianza, que él le considerase digno de sus confidencias. En la oficina, por ejemplo, jamás hablaba de las vacas; no ya con don Alberto, sino ni siquiera con sus compañeros. Sólo a veces, al recadero de la casa, solía insinuarle algo (pp. 78-79).

Para don Quijote, los ideales que encarna la caballería andante son valores absolutos, que la humanidad entera debe recuperar para volver a ser justa. Para Marcelo, en cambio, las vacas suponen algo profundamente íntimo que le da fuerzas para vivir: “Pero por él supieron don Néstor y Menéndez de la mansa locura de su compañero; una locura pacífica y que ardía sin prisas, como *dándole ánimos para continuar viviendo*” (p. 79).

No es de extrañar, por tanto, que sólo se descubra ante aquellas personas y en aquellos ambientes que le inspiran especial confianza: “En la oficina, por ejemplo, jamás hablaba de las vacas; no ya con don Alberto, sino ni siquiera con sus compañeros. Sólo a veces, al recadero de la casa, solía insinuarle algo” (p. 79).

Don Alberto es, con toda seguridad, el jefe: no sólo se destaca expresamente por el narrador, sino también, al final, por Adosinda: “No digas nada a don Alberto ni a tus compañeros” (p. 83).

Este personaje no se menciona más veces en todo el cuento porque, al no pertenecer al mismo nivel social que Marcelo, no entra en contacto con él sino por motivos estrictamente laborales, no le sigue el juego de las vacas y no desempeña, por tanto, ninguna función relevante desde el punto de vista estructural. De los compañeros de trabajo tampoco se dice casi nada, pero es obvio que no son lo suficientemente cercanos a Marcelo para que éste les confíe su secreto. La única persona que se gana su confianza, aunque con grandes reservas, es Manolín, el chico que ocupa el último lugar en la jerarquía de la oficina, un establecimiento rigurosamente escalonado en el que no hay lugar para lo íntimo, ni mucho menos para lo maravilloso. Pero hasta Manolín se aprovecha de su confianza para burlarse de aquello que para Marcelo supone algo sagrado:

...pero bueno, no digas nada a Menéndez ni a don Néstor. Ellos no entienden nada de esto; ya lo sabes.

—Descuide; nada sabrán por mí.

Pero por él supieron don Néstor y Menéndez de la mansa locura de su compañero; una locura pacífica y que ardía sin prisas, como *dándole ánimos para continuar viviendo* (p. 79).

Don Néstor y Menéndez, los compañeros de Marcelo, son tan extraños para él que, al enfrentarse a ellos, disimula su secreto hasta el punto de abjurarle, lo que don Quijote nunca habría hecho:

Cuando, curiosos por lo conocido trataron de asomarse sobre el resto del secreto de su amigo, este les alejó de allí con toda dignidad.

–Son bromas que gastó el rapaz, –les dijo (p. 79).

La reacción de la gente ante las vacas de Marcelo es la misma que ante la caballería de don Quijote. Unos se burlan de él con todo descaro y otros, como el narrador (que, por otra parte, podría ser un mero observador imparcial), le siguen el juego:

Si se quería penetrar en lo hondo de su mansa locura era preciso tratar con cariño y respeto a sus vacas, a las maravillosas vacas que él veía.

–Y, ¿desde cuándo ves vacas?

Esta era la mejor manera de comenzar.

Respondía rápidamente, con los ojos brillantes de alegría:

–¡Desde el verano pasado! (pp. 77-78)

Tanto las burlas como el juego alcanzan su punto álgido en la taberna, donde Marcelo va todos los días con Plácido, un hombre cruel, cínico y calculador. El retrato que el autor hace de este personaje da una buena muestra de su cinismo:

Pero Plácido sabía que no eran bromas. Plácido, “Bocona”, sabía muchas cosas de las vacas de Marcelo que éste le había contado. *Plácido sabía escuchar y beber. Marcelo era el que pagaba la bebida y “Bocona” el que escuchaba.* [...] Plácido sabía que aquellas vacas eran más auténticas que si fueran de carne, hueso y cuernos. Todos los días le preguntaba a Marcelo, nada más llegar:

–¿Vístelas ayer?

[...]

Y Marcelo contaba a Plácido lo que había visto la noche anterior. *Marcelo pagaba la sidra. Plácido escuchaba* (pp. 79-80).

De este pasaje se desprende que Plácido es el hombre que más confianza le inspira a Marcelo, porque, a diferencia de los demás, sabe escuchar. Sin darse cuenta de que Plácido, en realidad, se está aprovechando cínicamente de sus desahogos –sólo le escucha para divertirse y, lo que es más importante para él, para tomar sidra gratis– Marcelo se reúne con este hombre a diario para desahogarse con toda la libertad del mundo, sin ocultar nada. Al comprender que Marcelo tiene algo que contarle, Plácido pide enseguida una sidra y luego se lo cuenta todo a los demás. En este punto empieza la escena más dura del cuento: la humillación colectiva, en la que todos los personajes, incluyendo a la dueña del establecimiento, participan de algún modo. El comienzo de la burla parece a primera vista bastante inofensivo, casi, diríamos, infantil:

–Viuda, ¿de dónde vino esta vaca que está en el patio?

–¿Qué vaca, hombre de Dios? –inquiría asombrándose la viuda.

(La dueña del establecimiento estaba al tanto de la broma, pero no quería colaborar en ella, ni desmentirla tampoco)

–¡Esa vaca pinta que le está comiendo la parra! –precisaba Briquetón (p. 80).

Su gravedad se acentúa cuando Marcelo, creyendo que le están hablando en serio –a juzgar por el modo de hablar y por los detalles que mencionan, los clientes de la sidrería son hombres de campo que conocen a las vacas de verdad–, empieza a convencerse dolorosamente de que sus vacas son reales:

Terciaba Ramonín Lovertura para dar más *verosimilitud* al suceso:

–Lamióme la mano como si fuera piedra de sal. Tién la lengua de lija.

Este detalle *realístico, concreto*, llenaba de una *angustiosa certidumbre* a Marcelo. Rebullía en su asiento. Volcándose sobre el oído de su amigo le preguntaba en voz baja:

–Plácido, ¿ves esa vaca pinta? (pp. 80-81)

Esta verosimilitud es precisamente lo que necesita Marcelo para empezar a convencerse de que sus vacas son auténticas. Pero, aun así, para convencerse del todo, le pide ayuda a Plácido. Y Plácido, al contestarle con lo más verosímilmente posible, va más allá todavía, dándole a la burla un tinte obscuro: “Plácido miraba atentamente a un rincón del patio. –Véola, Marcelo; ¡como a ti mismo! ¿No la ves allí?... Junto al retrete. Está ramoneando en los retoños de la parra (p. 81). De esto en seguida se aprovecha Armando, que lleva la broma hasta el último extremo de la crueldad: “–Cuídemela para Begoña, Viuda. Nos la comeremos con patatinas. Pago yo la sidra. Atiéndamela bien” (p. 81).

Este es el momento en que Marcelo cambia decisivamente de actitud. Si el retrato que abre el cuento y los epítetos que hace el narrador a medida que se va desarrollando la historia lo muestran como a un hombre pacífico, al llegar a este punto está decidido a defender su único consuelo. Sin embargo, a Marcelo le falta el espíritu apasionado que tiene don Quijote para defender sus ideales a brazo partido. Por el contrario, el rasgo que domina en su carácter es la humildad, lo que el narrador constata explícitamente:

Miraba retadoramente, con sus ojos pacíficos que se habían vuelto furiosos, a todos los que lo rodeaban. Luego, bajando el tono de su voz, decía *humildemente*:

–Son como mujeres. Miran dulcemente y dan leche. ¿Para qué matar a estos pobres animales? ¡Tan grandes y sólo viven ocho o diez años! Son buenas y no hacen mal a nadie. Entran en mi habitación todas las noches. Mi hermana y yo las vemos. Son limpias y pacíficas. No comen ningún animal del Señor; se alimentan de hierba, lamen sal y beben agua... (p. 81)

Este último párrafo, por su intensidad y su hondura, es quizás el más importante para comprender el cuento. Desde el punto de vista compositivo, supone la culminación de la trama argumental, su momento más dramático, momento en el que Marcelo llega a tocar fondo en sus desahogos, sin darse cuenta de que son las burlas de sus compañeros las que le obligan a desahogarse de esta forma. Desde el punto de vista psicológico, las palabras de Marcelo revelan los rasgos esenciales de su personalidad: el protagonista ama a las vacas por

la dulzura, por la limpieza, por la humildad, por un carácter pacífico e inofensivo, hogareño y bondadoso. Entre los seres humanos, todos estos rasgos suelen ser dominantes en las mujeres, con las que Marcelo no ha tenido suerte: la única persona capaz de quererlo tal como es y de darle algún consuelo es su hermana Adosinda. El detalle de la leche, que normalmente se suele asociar con el cariño maternal y, en un sentido más amplio, con un hogar apacible gobernado por una mujer atenta, acentúa más todavía la angustiada necesidad que tiene Marcelo de estar con alguien que lo comprenda sinceramente. Por tanto, las vacas encarnan para Marcelo algo que ningún ser humano, salvo Adosinda, puede darle: la bondad.

Al no poder hacer nada contra la crueldad colectiva, Marcelo vuelve a pedir ayuda a Plácido, la única persona en la que espera encontrar algún apoyo. Pero Plácido vuelve a herirle en el punto más vulnerable y hace que la burla vaya aún más lejos, hasta que por fin intervenga la Viuda. Aunque se trata del personaje que menos participa en toda esta escena, el papel que desempeña es fundamental para su desarrollo: primero deja que maltraten a Marcelo ante sus propios ojos (tal vez por miedo a perder a sus asiduos clientes) y luego con su defensa le convence a Marcelo de que se han burlado de él, haciéndole sufrir más todavía:

Intervenía la Viuda:

–¡Déjenlo, cristianos! ¡Bebió mucho!

Marcelo entonces se sentía lleno de vergüenza y pena. Comprendía que le estaban tomando el pelo (p. 82).

Aún así, antes de volver a casa, Marcelo guarda todavía una tímida esperanza de que la vaca pudiera existir de verdad:

Al despedirse, Marcelo, cogiendo a “Bocona” fuertemente del brazo, le preguntaba con el ceño fruncido:

–La verdad, ¿viste esa vaca pinta? (pp. 82-83)

Y “Bocona”, únicamente por temor de perder su diversión gratuita de todos los días – “temeroso de haber ido demasiado lejos en sus bromas y con ello haber puesto en peligro su ración diaria de sidra” (p. 82)– vuelve a engañarle una vez más, ahora jurando en falso: “– ¡Vila! ¡Te lo juro! ¡Por éstas! –juraba Plácido besando sus dedos en cruz” (p. 83), a pesar de que Marcelo, en súbitas ráfagas de lucidez, lo comprende todo:

Y Marcelo, ya un poco lúcido por el viento frío del mar:

–¡Babayó! –le decía burlón. ¡Si no había vaca alguna! ¡Si hicieron todo aquello para tomarte el pelo! (p. 83)

Y sin embargo, sabiendo ya que no hubo ninguna vaca, Marcelo sigue intentando convencerse de su existencia. Esta vez busca el apoyo de su hermana, como si viera en ella su única salvación que no le dejara desesperarse del todo:

cuando su hermana se acercaba a su cama a someterle las sábanas y darle las buenas noches, *le confiaba con gran misterio*:

—¡Adosinda, estaba en el chigre! ¡Sí, la vaca pinta de anoche! ¡La misma, júrotelo! Andaba comiendo la parra. ¡Estaba más lucia y rolliza...! ¡La de anoche! No metía ningún ruido (p. 83).

Y Adosinda, siendo la única persona que le trata con cariño —le somete las sábanas, le da las buenas noches y le besa en la frente— también le sigue el juego, pero, a diferencia de Plácido y compañía, se solidariza con su hermano en serio para consolarle (“Las verdaderas vacas son las que *vemos tú y yo* aquí, en casa,” p. 83), lo que Marcelo se creará sinceramente, a no ser que, como acabamos de observar, se obligue a creerlo para no sumirse del todo en el desencanto: “Mi hermana, al principio, no creía en ellas; pero hoy las ve tan bien como yo y es tan amiga de ellas como yo” (p. 78).

Un desencanto que acabará dominándolo completamente en la alta noche, en los momentos de máxima lucidez que no le deja ningún motivo para sentirse consolado:

A media noche se despertaba para vomitar. No llovía y en el cielo temblaban ateridas las constelaciones. Olía a mar y pitaba desgarradoramente una locomotora en la distante estación. Entonces, antes de volver a la cama, comprendía que no había vaca, y que Adosinda era muy buena, y que Plácido era un malvado. Sentía pena de sí mismo (p. 83).

La lástima que le inspira Marcelo al lector en este momento se acentúa por su estado físico, por su desamparo y por el paisaje que lo rodea: la única descripción de paisaje que hay en todo el cuento. Se trata de un paisaje frío, despejado, solitario y abierto que se percibe con todos los sentidos y en el que cabe la lejanía, el mar, el cielo y las constelaciones: es decir, el Universo entero en toda su inmensidad, ante la cual Marcelo, al despejarse también su mente, comprende lo solitario que es en este mundo. Igual que toda su existencia, su desencanto es muy sencillo y no da cabida a ninguna reflexión abstracta, filosófica o sublime: la vaca, simplemente, no existe; Adosinda es, simplemente, muy buena y Plácido es, simplemente, un malvado. Nada más. Y la única conclusión que saca es que tiene que dejar de beber: una conclusión muy práctica, sensata y realista. Pero, aun así, no puede hacer nada con su locura:

Pero al día siguiente —domingo—, al caer la tarde y quedarse solo en su habitación, sin haber bebido una gota de sidra, se abrió la puerta de su cuarto silenciosamente y... ¡allí estaban las vacas! Melancólicas, calladas, en hilera...Eran vacas de verdad: no cabía duda (p. 83).

De modo que al día siguiente, sin poder contenerse, se lo cuenta a Manolito con las mismas palabras que en la sidrería. Es obvio que, a partir de este momento, la historia se repetirá punto por punto o, como mucho, con ligerísimas variantes: Manolito se lo contará enseguida a los demás compañeros y por la tarde, a pesar de la promesa que había dado el sábado, Marcelo irá a beber otra vez con Plácido, que volverá a aprovecharse de él y a humillarle de la misma forma que antes. Y por muy desencantado y solitario que se sienta cuando llegue a casa por la noche, nunca dejará de ver vacas ni de contárselo a los demás. Todo esto queda resumido en una frase muy sencilla y lacónica que cierra el cuento: “Marcelo no lo podía evitar: veía vacas” (p. 84).

En cuanto a las técnicas narrativas, aparte de la linealidad argumental que acabamos de ver, hay que destacar el predominio de dos formas: la narración y el diálogo. Las descripciones, por el contrario, son muy escasas: el interior de la sidrería, el paisaje nocturno y tres retratos. Puesto que el paisaje y el interior ya han sido comentados, vamos a analizar solamente los retratos. El primero de ellos, que abre el cuento, le corresponde al propio Marcelo: “Tenía un rostro normal y pacífico. A lo sumo, acaso su sonrisa fuera demasiado larga y bobalicona” (p. 77).

Como podemos observar, la descripción del protagonista se centra única y exclusivamente en su rostro, y lo primero que se nos dice de él es que se trata de una persona normal que no muestra ningún síntoma de locura. Más adelante, el narrador volverá a insistir en este detalle: “Era un hombre perfectamente normal mientras no saliesen a relucir las vacas” (p. 78).

Otro rasgo no menos importante es su carácter pacífico –hasta su locura es *mansa*–, en el que también se insistirá mucho, aunque expresándolo con distintos sinónimos: “Si se quería penetrar en lo hondo *de su mansa locura* era preciso tratar con cariño y respeto a sus vacas” (pp. 77-78); “Pero por él supieron don Néstor y Menéndez *de la mansa locura* de su compañero; *una locura pacífica* y que ardía *sin prisas*, como dándole ánimos para continuar viviendo” (p. 79); “Miraba retadoramente, *con sus ojos pacíficos* que habían vuelto furiosos, a todos los que le rodeaban” (p. 81); “Farfullaba y sonreía *tímidamente* mientras volvía a su asiento” (p. 81).

De hecho, si analizamos detenidamente las descripciones que hace Marcelo de las vacas, vemos que su cualidad favorita también es la paz, con todos los matices que pudiera tener: “Las veo, como si estuvieran vivas, con sus ojos *melancólicos* y *soñadores*” (p. 77); “Se abrió la puerta *suavemente* y entraron las vacas” (p. 78); “se fueron como habían venido,

silenciosas y tristes” (p. 78); “¡Tan lindas, tan *mansas*... tan llenas de *pena y leche!*” (p. 78); “luego aparecen las vacas; *melancólicas, calladas*, una detrás de otra” (p. 78).

Y en las palabras que dijo en la sidrería, este rasgo aparece explícitamente: “–Son como *mujeres*. Miran *dulcemente* y dan *leche*. [...] Son *buenas y no hacen mal a nadie*. Son *limpias y pacíficas*. *No comen ningún animal del Señor*; se alimentan de hierba, lamen sal y beben agua...” (p. 81).

Todas las cualidades que hemos resaltado –melancolía, tristeza y pena; suavidad, dulzura y mansedumbre; silencio, ensueño y bondad–, así como el carácter femenino, se pueden resumir en una sola palabra que encierra, al mismo tiempo, los rasgos esenciales de nuestro personaje: la paz.

Dos son los únicos detalles del aspecto físico de Marcelo que se repiten constantemente en el texto. El primer detalle es su mirada: “Respondía rápidamente, con los ojos brillantes de alegría” (p. 78); “miraba recelosamente a todos lados” (p. 81); “miraba atentamente a un rincón del patio” (p. 81); “miraba retadoramente, con sus ojos pacíficos que se habían vuelto furiosos, a todos los que le rodeaban” (p. 81); “miraba en torno suyo como si fuera a saltar” (p. 81).

El otro detalle es su sonrisa: “A lo sumo, acaso su sonrisa fuera demasiado larga y bobalicona” (p. 77); “Farfullaba y sonreía tímidamente mientras volvía a su asiento” (p. 81); “ahora, sentado en su asiento, sonreía despectivo y superior” (p. 82).

El resto de los personajes, en cambio, se retratan con pinceladas muy breves –que no pierden por ello su expresividad– o no se describen. Los únicos personajes retratados son Briquetón, Armando y Manolín. A ambos se les describe con una serie de breves frases yuxtapuestas, destacadas por la puntuación, que se limitan a captar los rasgos más inmediatos y visibles de cada uno: “Briquetón –60 años, pingüe sobarba, humor cáustico– preguntaba en voz alta” (p. 80); “Armando– gordo, rojo, apoplético, con una fina sonrisa de buda en sus labios sensuales– ordenaba con su hermosa voz de bajo” (p. 81); “Y el lunes, nada más llegar a la oficina, llamaba a Manolín –quince años, ojos de ratón, nariz respingada– para confiarle...” (p. 84).

Es de notar que el autor pinta unos retratos marcadamente caricaturescos, en los que se echa de ver la rudeza de los personajes. En el retrato de Armando también se fija en su sonrisa, para la que escoge una comparación insólita que, sin embargo, resulta idónea para este hombre. Un retrato muy parecido lo vimos en “Yemas de coco”: a Benito “El Hechizado” se le describiendo con breves detalles yuxtapuestas, destacando los rasgos más repulsivos con palabras y comparaciones originales que, sin embargo, resultan certeras.

Entre los recursos estilísticos, destaca la adjetivación, casi siempre bimembre (“Tenía un rostro *normal y pacífico*”, p. 77; “A lo sumo, acaso su sonrisa fuera demasiado *larga y bobalicona*”, p. 77; “Vivía con su hermana, *gruñona y bondadosa*, que atendía la casa”, p. 78; “luz *escasa y difusa*”, p. 80), aunque también encontramos ejemplos de secuencias triples: “Entes de ficción que introducían lo maravilloso en su existencia *vulgar, lisa y sin accidentes*” (p. 78).

El ritmo no es tan marcado como en el cuento anterior. Sin embargo, encontramos bastantes ejemplos afortunados de oraciones o fragmentos organizados rítmicamente. Para conseguir este efecto, uno de los recursos más frecuentes consiste en repetir una palabra, añadiéndole términos nuevos: “era preciso tratar con cariño y respeto *a las vacas, a las maravillosas vacas que él veía*” (p. 78); “Lo extraordinario de su vida estaba *en las vacas, en aquellas vacas inexistentes, fantasmales*” (p. 78); “Pero por él supieron don Néstor y Menéndez de la mansa *locura* de su compañero; una *locura pacífica y que ardía sin prisas, como dándole ánimos para continuar viviendo*” (p. 79). Otro procedimiento extendido son los miembros análogos con la misma estructura sintáctica: “Tal vez aquella vaca, no existiera; pero existían otras de verdad, *de carne y hueso, con leche y cuernos...*” (p. 82); “Entonces, antes de volver a la cama, comprendía *que no había vaca, y que Adosinda era muy buena, y que Plácido era un malvado*” (p. 83)

A nivel interoracional, podemos destacar secuencias de oraciones con una estructura sintáctica análoga: “*Cesaba de hablar de golpe y miraba en torno suyo como si fuera a saltar. Farfullaba y sonreía tímidamente mientras volvía a su asiento*” (p. 81). A veces, al ritmo sintáctico se le une el ritmo semántico: “**Por el verano**, *en el patio, bajo la parra. Por el invierno*, *en el cuarto de al lado de la cocina*” (p. 80); “**En los primeros tiempos**, *discretamente. Más tarde*, *con todo descaro*” (p. 80). También encontramos algún que otro ejemplo de paralelismo: “Pero **Plácido** *sabía* que no eran bromas. **Plácido**, “Bocona”, *sabía* muchas cosas de las vacas de Marcelo que este le había contado. **Plácido** *sabía* escuchar y beber” (p. 79).

Así pues, “Marcelo ve vacas” es uno de los cuentos de Antonio Ortega que podríamos clasificar como “quijotescos”. Sin embargo, entre don Quijote y Marcelo existe una diferencia fundamental. Don Quijote profesa una fe absoluta en sus ideales, mientras que Marcelo, por muy firme que fuera su convicción, necesita que alguien confirme la realidad de sus visiones. A don Quijote, la quiebra de los ideales lo llevó a la muerte, mientras que Marcelo experimenta el desencanto todas las noches para volver a tener la misma visión al día

siguiente. Así y todo, lo que les une es la necesidad de lo maravilloso (de hecho, el autor dice que sus vacas son *maravillosas*) para remontarse sobre una existencia ordinaria.

4.3.5. “EL AMIGO DE CORNELIO”

El argumento de “El amigo de Cornelio” es bastante sencillo. Antón el Grillo, pescador asturiano venido a menos, visita todos los domingos en el manicomio a su amigo Cornelio. Antes de perder la razón, Cornelio le había superado a Antón el Grillo en todo, hasta el punto de arrebatarle a la novia Adosinda. Dos años más tarde, Adosinda murió de resfriado y Cornelio contrajo de su querida una enfermedad que le afectó el cerebro, causándole una demencia total. Al verse solo, Antón el Grillo empezó a beber, perdió su trabajo de pescador y, finalmente, abandonado por todos, murió en un incendio la noche anterior a su nueva visita.

A partir de este resumen, se podría pensar que el cuento trata sobre la amistad. Sin embargo, nosotros creemos que su tema principal es la tragedia de una persona incapaz de luchar debido a una inhibición que sufrió constantemente desde la infancia. Otros temas que trata el cuento son el verdadero sentido de la amistad, nuestra responsabilidad por lo que hacemos y lo cruel que la sociedad se muestra con los débiles.

El cuento está ambientado en Asturias. Su acción se distribuye entre dos pueblos: Perlora, donde vive Antón el Grillo, y Carballedo, donde se encuentra ingresado Cornelio. Perlora es una parroquia del Concejo de Carreño que tiene una localidad homónima próxima a la costa, cerca de Candás. En cuanto a Carballedo, que siempre aparece escrito con “ll”, no hemos encontrado ningún pueblo con este nombre que se encuentre a veintiocho kilómetros de Perlora. Lo más probable es que se trate de Oviedo, ciudad de los carbayones que, en efecto, se sitúa a unos 30 kilómetros de Perlora. Además, Carballedo tiene *su Catedral, su Gobierno Civil, su Diputación y el Manicomio*²⁴⁶ (p. 88).

El otro detalle que se refiere a Asturias es la manera de hablar de Antón el Grillo, que contiene una serie de rasgos propios del amestáu o, mejor dicho, del habla mixta del español y el asturiano, en la que domina el español. Estos rasgos se distribuyen de modo bastante uniforme entre el nivel gramatical y el léxico. En el nivel gramatical nos encontramos, por un lado, con una serie de verbos que llevan pronombres enclíticos (*acuérdaste*, pp. 85 y 97; *hízolas*, 86; *garrábamosla*, p. 86; *hácesme*, pp. 87 y 96; *dícenme*, p. 87; *óyesme*, pp. 87 y 97; *ajúmante*, p. 87; *botáronme*, p. 96; *dígolo*, p. 97) y, por otro lado, con los sufijos diminutivos *-ín* en *Manolín* (p. 94) e *-inos* en *Calcañinos* (p. 90) y en *animalinos* (pp. 87 y 96), que emplea don Alfredo, el médico. En el nivel léxico, a su vez, destacan abundantes palabras

²⁴⁶ En todas las citas textuales que se incluyen en el presente capítulo, la cursiva, la negrita y cualquier tipo de subrayado es nuestro.

asturianas²⁴⁷. Algunas se encuentran ligeramente castellanizadas (*mansío* (banco de peces, p. 86) en vez de *mansíu*), pero la mayoría está sin cambiar: *tolíña* (delfín, bonito, p. 86), *garrábamosla* (la agarrábamos, p. 86); *emprestó* (prestó, p. 86); *facer* (hacer, p. 87); *oreyes* (orejas, p. 87); *güeyos* (ojos, p. 87); *debaxu* (p. 88); *ruca*²⁴⁸ (hace ruido con los dientes, p. 91); *botáronme* (me echaron, p. 96); *neño* (niño, pp. 96 y 97).

En cuanto a los espacios en los que se desarrolla la acción, sólo se describe detalladamente el jardín del hospital donde Antón el Grillo visita a su amigo. De Perlora se dice únicamente que tiene unas *estrechas y sórdidas callejuelas* (p. 92). Los demás escenarios –Carballedo, el chigre, la estación, el vagón de tercera, la casa de Calcañinos y su accesoria– no están descritos con ningún detalle; simplemente se mencionan cuando es necesario. La descripción del jardín, en cambio, presenta un cuadro cabal en el que la exuberancia de la naturaleza –bojes, adelfas, helechos, parietaria, prado– contrasta fuertemente con la realidad del hospital psiquiátrico, cuyos elementos son todos incoloros: el paredón es *gris*, la fuente es *de mármol*, el banco *había sido verde en otro tiempo*. Todos los detalles que aluden a esta realidad se asocian con la reclusión (el paredón recuerda una *cárcel*), con el abandono (el paredón está *en ruinas*), con la decrepitud y el paso del tiempo (el banco de madera, en otro tiempo verde, está *carcomido* por la *humedad* y el *tiempo*) y, sobre todo, con la muerte, simbolizada por la fuente de mármol sin agua. Este símbolo, expresado en una oración independiente, supone el centro de interés de todo el paisaje. Por tanto, es la imagen de mayor fuerza emotiva que contiene el cuadro: “Detrás del seto de laureles *estaba la fuente de mármol, sin agua, y el niño* de la caracola, *desnudo* –le faltaba un brazo–, manchado por los líquenes” (p. 86).

Además de la muerte (la fuente de *mármol*, adornada con un niño *sin vida*, está *seca*), este símbolo también representa el abandono y la decrepitud: el niño, además de estar inerte, está manchado por los líquenes, y le falta un brazo. La estatua no evoca ningún sentimiento, sino, más bien, la sensación de vacío, de acabamiento, del final, de la muerte. En efecto, la existencia de Cornelio, demente, abandonado por todos menos su amigo, es lo más próximo a la muerte. Así pues, el paisaje supone una descripción aparentemente sencilla y objetiva elaborada mediante diversas figuras y una excepcional atención a los valores connotativos del lenguaje.

²⁴⁷ La traducción castellana de las palabras que se citan a continuación se ha hecho según los siguientes diccionarios: Lorenzo Novo Mier, *Diccionariu xeneral de la llingua asturiana*, Gijón, Asturlibros Ediciones, 1979; Xuan Xosé Sánchez Vicente, *Diccionariu Asturianu-Castellanu Castellanu-Asturianu*, Oviedo, Trabe, 1996.

²⁴⁸ Según el DRAE, este verbo también existe en la variante del español hablado en Asturias y León.

La imagen de la fuente seca que simboliza la muerte trae a la memoria el famoso poema de Antonio Machado, perteneciente a su primera etapa, que contiene un símbolo idéntico, descrito con las mismas palabras:

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra *está la fuente*
con su alado y *desnudo Amor* de piedra,
que sueña *mudo*. En la *marmórea* taza
reposa el agua muerta²⁴⁹.

La abundancia de puntos comunes, resaltados en cursiva, nos hace pensar en una posible influencia de Machado y, por extensión, de la literatura modernista. En ambos textos, la atención se centra en una fuente de mármol, muda (en el cuento, está seca, sin agua y, por lo tanto, silenciosa), con un niño desnudo.

Finalmente, el cuento contiene unas descripciones muy hermosas del paisaje asturiano. Igual que en muchas otras obras de Ortega, el paisaje se convierte en un personaje que participa activamente en el desarrollo de la historia: influye en el estado de ánimo, en los pensamientos y en los recuerdos de Antón, lo que le permite al autor organizar el relato de una manera determinada. Por tanto, no solo desempeña una función meramente estética sino también estructural.

Pasemos ahora a analizar la temporalidad del cuento, relacionándola con otros aspectos estructurales. El tiempo espacial del cuento, esto es, la época histórica en la que transcurre la acción es difícil de determinar con precisión, puesto que el único detalle que podría servir de referencia es el precio exacto del billete de ida y vuelta en tercera clase –dos pesetas y cuarenta y cinco céntimos– que se repite tres veces a lo largo del texto. Puesto que Ortega se exilió en 1939, la acción tiene que desarrollarse a lo largo del primer tercio del siglo veinte, antes de la Guerra Civil, en un país que el autor conoció de primera mano.

El tiempo de la narración y la distribución espacial entre distintos episodios guardan una estrecha relación con la estructura externa del cuento. “El amigo de Cornelio” posee una estructura marcadamente fragmentaria: está formado por cuatro unidades narrativas, o capítulos, separados tipográficamente con espacios y asteriscos. El carácter fragmentario se acentúa mediante tres rasgos de la cronología: el orden, la discontinuidad y la desproporción temporal de los episodios.

²⁴⁹ Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, V. I, p. 449. La cursiva es nuestra.

El desarrollo de la trama no es lineal sino mucho más complejo. Los capítulos I, III y IV corresponden al tiempo real de la narración, que dura, en total, unas horas. El capítulo II, en cambio, pertenece al tiempo histórico, que comprende casi un cuarto de siglo. Esto hay que verlo con más detalle.

El segundo capítulo se podría dividir, convencionalmente, en tres partes. De acuerdo con esto, en la primera parte se describe el paisaje asturiano que Antón ve desde la ventanilla del tren; en la segunda, se resume su situación durante un viaje en un día lluvioso; en la tercera, se cuentan sus recuerdos en un día soleado. Esta división corresponde, en cierta medida, con el doble retroceso que se hace en el tiempo.

El autor retrocede primero en dos años, hasta el momento en que Cornelio es ingresado en el hospital: “Hacía ya *dos años* que todos los domingos, Antón el Grillo recorría puntualmente el mismo camino” (p. 88). Más adelante, desde la frase *Él cantaba la segunda; Cornelio, la primera* (p. 93), hay un salto, casi directo, de otros veintidós años: la única transición es la canción que entona Antón en el tren, sumiéndose en sus recuerdos lejanos.

A partir de este momento, la narración empieza a acercarse de nuevo hacia la situación “actual” del protagonista. Primero, se cuenta de forma detallada el conflicto que se produjo durante los dos primeros años: “*Dos años y pico* habían estado sin hablarse” (p. 95). Después, se constata en una sola frase que pasaron veinte años después de la reconciliación: “Esto había sucedido cuando tenían veinte años y *habían pasado otros tantos desde entonces*” (p. 95). Enseguida vemos al personaje de nuevo en el tren, camino de Carballedo.

De este modo, estamos ante un periodo circular incluido dentro de otro periodo circular: el primer periodo es más dilatado como intervalo temporal pero más resumido como secuencia narrativa; el segundo, a la inversa.

En el tercer capítulo no se sabe, en realidad, si es la misma visita que la que se cuenta al principio, puesto que no hay ningún detalle explícito que lo indique. Podría tratarse de una visita distinta, ya que, probablemente, son todas iguales, o muy parecidas, y Antón el Grillo se desahoga siempre con las mismas palabras. En este caso, la línea del tiempo resulta más discontinua todavía.

Por tanto, el único apartado del cuento que parece tener un aspecto íntegro y sigue un desarrollo más o menos uniforme es el segundo, que corresponde al tiempo histórico. Los otros tres apartados, situados en el tiempo real de la narración, se presentan de forma suelta, *in medias res*, como si fueran episodios arrancados de una escena mucho más amplia. Dentro del cuento, ocupan bastante poco espacio y se encuentran dispersos, sobre todo el primero y el

tercero. Esta dispersión se acentúa con la incertidumbre acerca de su continuidad cronológica y con los espacios que los separan.

Otro aspecto estructural que requiere un comentario es la relación entre los apartados y los espacios de la acción. Los apartados que corresponden al tiempo real se desarrollan en los pueblos donde transcurre la vida de Antón el Grillo: los apartados primero y tercero, en Carballedo, y el cuarto, en Perlora. El apartado perteneciente al tiempo histórico, en cambio, se cuenta mientras el protagonista viaja en el tren, como si fueran sus recuerdos durante el camino. De este modo, el tiempo real corresponde también a la vida real y transcurre en dos sitios fijos, mientras que el tiempo histórico sólo existe en los recuerdos del personaje cuando éste se encuentra en movimiento, en un tren que sirve de vínculo entre los dos escenarios reales.

Salvo las palabras de los personajes, expresadas casi siempre en forma de diálogo, el relato se cuenta única y exclusivamente en tercera persona. El narrador es omnisciente, puesto que sabe y puede explicar prácticamente todo sobre los personajes: su pasado, sus sentimientos, sus recuerdos, sus sensaciones físicas... Sin embargo, hay dos frases que nos llaman la atención. Para que no queden arrancadas de su contexto, vamos a reproducir íntegramente los pasajes que las contienen. El primer pasaje es un diálogo (“¿Qué se creará ese mocoso? –*dicen que dijo Cornelio*”, p. 94) y el siguiente, un episodio entero:

Dos años y pico habían estado sin hablarse. Ahora había desaparecido la causa física que los separaba. El recuerdo fue demasiado poca cosa para mantenerlos alejados. *Dicen que fue en un chigre*. Habían bebido de más. De pronto, el Grillo comenzó a hacerle la segunda voz. Y nada más (p. 95).

Como podemos ver, el episodio se cuenta por un narrador omnisciente que no se limita a exponer los hechos sino que trata de analizarlos. Pero las frases que hemos destacado en cursiva quieren decir que el narrador está vinculado de algún modo al mundo en el que viven los personajes, aunque sólo conozca la historia de oídas. Sin embargo, no pertenece al mismo estrato social, ya que la historia se cuenta en un registro muy distinto al que usa Antón el Grillo: se trata de un castellano carente de asturianismos, con abundantes imágenes e incluso con un término científico. Por tanto, podemos decir que el narrador se encuentra a caballo entre omnisciente y observador, aunque su presencia no va más allá de estas dos frases.

Además de esta peculiaridad, hay que indicar la presencia de otras voces, como el estilo directo, que expresa las palabras y los pensamientos de Antón, y el estilo indirecto libre: “Y de pronto se le ocurrió aquella idea (*¡qué tonto, y cómo no se le había ocurrido antes!*). Sus ojos brillaron de alegría” (p. 88). También pueden combinarse varias voces narrativas. En

el fragmento que reproducimos a continuación, suena la voz de un narrador omnisciente, el estilo directo (en cursiva) y el estilo indirecto libre (en negrita):

Pero el loco no tenía nada que decirle para nadie; lo había olvidado todo por completo [...] **¡Todo lo había olvidado!**, y él, solo **–irremediablemente “foca”–**, sin salvación posible, inútil por completo en un mundo hostil en el que su segunda voz no servía absolutamente para nada... (*“Adosinda tenía los ojos verdes”*. Saltó aquella idea de su cabeza –aquel recuerdo– como la trucha en el río). Le dolía la vida de aquel hombre que estaba sentado en el banco con la cabeza caída sobre el pecho... **(Pero no, ¡si él no había olvidado nada! ¡Pero si aún estaba en carne viva el pasado! ¡Pero si aquel hombre no era siquiera el hombre que él había conocido!)**. Sus ojos lucían fríos, implacables... (pp. 96-97)

Como podemos ver, distintas voces narrativas no sólo llegan a intercalarse en el mismo párrafo sino incluso en la misma frase, destacándose mediante signos de puntuación, como las exclamaciones, las rayas o los paréntesis. Además de la puntuación y el léxico (*irremediablemente “foca”*), el estilo indirecto libre se pone de manifiesto mediante otros recursos, como la anáfora (subrayado).

Otro detalle que nos gustaría comentar es la identificación parcial entre el narrador y el autor, que se manifiesta, por un lado, en la nostalgia por Asturias y, por otro lado, en algunas palabras que se refieren a su actividad profesional. La añoranza de su tierra en el exilio se deja sentir, antes que nada, en las entrañables descripciones de paisaje:

Por la primavera –las margaritas nevaban los campos, el viento se colaba por la ventanilla abierta–, ya desde el principio del viaje el sol estaba en su sitio y se veían, a orillas de la vía, robles robustos, manzanos enanos –siempre verdes las hélices del muérdago– y vacas calmosas y soñadoras; vacas pequeñas, cornudas, rubias, aburridas y con los ojos empañados de tristeza (p. 89).

También se siente en las canciones populares que atraviesan el relato, en los asturianismos que sazonan el habla de los personajes y en los pequeños detalles de la vida cotidiana, como, por ejemplo, el precio del billete.

La especialidad científica de Ortega se manifiesta en la precisión casi matemática con la que constata todas las cifras. Así es como refiere las circunstancias básicas de la vida de Antón:

Hacia ya *dos años* que todos los domingos, Antón el Grillo recorría puntualmente el mismo camino: los *veintiocho kilómetros* que separaban a Perlora de Carballedo. El billete *de ida y vuelta* costaba *dos pesetas y cuarenta y cinco céntimos, en tercera*. Pasaban lentamente las *cinco* estaciones, atadas por los hilos de telégrafo (p. 88);

de su conflicto con Cornelio:

Al mes, Adosinda riñó con el Grillo. *Días después* era novia de Cornelio. A *fin de año* se casaron (94) Antón, *durante una temporada*, estuvo como loco y juraba que mataría a su amigo. *Durante unos seis meses* dejó de trabajar en la motora (p. 94);

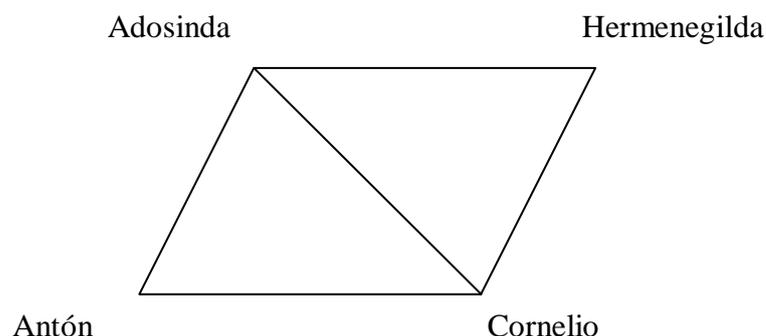
de su reconciliación:

un día Adosinda murió. [...] Duró *cuatro días*. Poco después, Antón el Grillo se reconcilió con Cornelio. *Dos años y pico* habían estado sin hablarse.
[...]
Esto había sucedido cuando tenían *veinte años* y habían pasado *otros tantos* desde entonces (p. 95);

y otra vez de su situación actual: “Así durante *dos años*. Era la mitad de su vida, de la vida de aquel hombre *de 45 años* –feo, pequeño y peludo– la que estaba allí, en el banco de los travesaños rotos que en otro tiempo fuera verde” (p. 98).

Y en el siguiente fragmento no sólo se ve su especialidad sino también su vocación: “De vez en cuando –inesperado, ruidoso, asfixiante– uno de los cuatro túneles –*párrafos tachados en el paisaje*– le vendaba los ojos. (*El anhídrido sulfuroso* se quedaba en la garganta con su olor a pólvora mala)” (p. 89). La especialidad de químico se revela en el término científico con el que llama el humo de la locomotora. Y su vocación de escritor se manifiesta con toda claridad en una greguería digna del mejor Gómez de la Serna.

Los personajes que protagonizan el cuento son Antón el Grillo, Cornelio, Adosinda y Hermenegilda. Las relaciones que surgen entre ellos forman dos triángulos amorosos que coinciden en un lado. Visto así, el primer triángulo sería Antón – Cornelio – Adosinda; el segundo, Cornelio – Adosinda – Hermenegilda:



Como podemos ver en el esquema, el lado común que comparten ambos triángulos es la relación Cornelio – Adosinda, que se crea y se destruye mediante una traición por parte de Cornelio. Los lados paralelos “Antón – Cornelio” y “Adosinda – Hermenegilda” representan las relaciones que surgen entre los rivales: por un lado, entre los hombres; por otro lado, entre las mujeres. Estas relaciones resultan diametralmente opuestas: si Antón lucha por su novia

hasta el final y le cobra a Cornelio un odio de muerte (“Antón, durante una temporada, estuvo como loco y juraba que mataría a su amigo”, p. 94), Adosinda se muestra solidaria con Hermenegilda, hasta el punto de reconocer como suyo al hijo que Cornelio tuvo con esta mujer. Los lados paralelos “Antón – Adosinda” y “Cornelio – Hermenegilda” representan, respectivamente, a las víctimas y a los culpables del conflicto. Finalmente, entre Antón y Hermenegilda no hay ningún tipo de relación, salvo el rencor que Antón le guarda a Hermenegilda y que manifiesta agresivamente cuando está borracho. Hermenegilda, por su parte, tampoco siente la menor simpatía por Antón, por lo cual no quiere que su hijo hable con él.

La suerte de cada personaje guarda una estrecha relación con el papel que desempeñan en la historia. Antón y Adosinda, víctimas de la traición, acaban perdiendo la vida: Adosinda muere de resfriado y Antón perece en un incendio. Cornelio contrae una enfermedad incurable que convierte su existencia en una verdadera muerte en vida. Quien no parece haber sufrido daño alguno es Hermenegilda: aunque es portadora de la infección, no manifiesta ningún síntoma de esta enfermedad y, además, tiene un hijo, lo cual no tuvieron ni Antón, ni Adosinda. El proverbio sobre la mala hierba, dirigido a Antón al final del cuento, sería mucho más justo aplicarlo a este personaje.

Así pues, no estamos ante dos triángulos, sino, más bien, ante un cuadrilátero amoroso. Aunque los cuatro personajes desempeñan un papel primordial en el desarrollo de la historia, el autor se centra en los personajes masculinos, mientras que las mujeres se encuentran relegadas a un segundo plano: Adosinda está muerta desde el principio, y sólo aparece en los recuerdos de Antón, mientras que Hermenegilda se menciona de forma esporádica y nunca aparece presencialmente.

De Adosinda se dice muy poco: el autor la describe de forma imprecisa e indefinida, limitándose a señalar en una sola frase su rasgo más llamativo y, sin embargo, el más difícil de definir: “Ella se había llamado Adosinda y era de esas mujeres que no son feas, ni bellas, pero que tienen algo. Cornelio no vio ese algo, pero Antón, sí. Y Adosinda fue novia del Grillo” (p. 94).

Los únicos detalles concretos que se mencionan son los labios, *finos y pálidos* (p. 95), pero también unos ojos verdes, que aparecen constantemente a lo largo de la historia. Así, el fantasma de Adosinda, que le persigue a Antón a todas horas, tiene unos ojos verdes: “Y el fantasma de Adosinda con sus ojos verdes que hacían más claras las lágrimas...” (p. 91); “(“Adosinda tenía los ojos verdes”. Saltó aquella idea de su cabeza –aquél recuerdo– como la trucha en el río)” (p. 96). Lo que mejor refleja el sufrimiento de Adosinda, son los ojos

verdes: “Cogió frío, empezó a toser, *se le volvieron redondos y enormes los ojos verdes cargados de fiebre*” (p. 95). Finalmente, aquello por lo que pelea Antón son precisamente sus ojos: “Cornelio era más alto y más pesado que el Grillo, pero éste tenía razón y *peleaba por unos ojos verdes...*” (p. 94).

Probablemente, fueron los ojos verdes los que dotaron a Adosinda de ese “algo” indefinido e inefable que Cornelio no fue capaz ni de sentir, ni de apreciar. En las culturas hispánicas, los ojos verdes han sido siempre unos ojos bellísimos, excepcionales, míticos, divinos; en una palabra, la quinta esencia de la hermosura femenina. Ojos verdes tuvieron Melibea, Dulcinea y muchos otros personajes literarios, desde las cantigas medievales hasta la segunda mitad del siglo veinte. En la poesía modernista, uno de los símbolos más extendidos son los ojos glaucos. Este símbolo alcanzó su apogeo en la obra de Bécquer: en la leyenda “Los ojos verdes”, despiertan un amor fatídico, y en la “Rima XII”, cuyo fragmento reproducimos a continuación, encierran la belleza universal:

Porque son, niña, tus ojos
verdes como el mar, te quejas;
verdes los tienen las náyades,
verdes los tuvo Minerva,
y verdes son las pupilas
de las huríes del Profeta.

El verde es gala y ornato
del bosque en la primavera;
entre sus siete colores
brillante el Iris lo ostenta,
las esmeraldas son verdes;
verde el color del que espera,
y las ondas del océano
y el laurel de los poetas²⁵⁰.

Otro rasgo importante, que Adosinda misma reconoce, es su esterilidad: “—Ella, al fin y al cabo, es la madre de su hijo, *para lo que yo no serví*” (p. 95). Tal vez sea éste el motivo que le movió a Cornelio a buscarse una querida, lo que, por supuesto, no le excusa en absoluto.

En cuanto a sus cualidades personales, resulta ser una mujer humilde, comprensiva y tolerante hasta lo imposible en el momento más crítico de su vida matrimonial, cosa que a las demás mujeres de su entorno les parece inaceptable: “las comadres, escandalizadas, echaban en cara a Adosinda *aquella su tolerancia con lo intolerable*” (p. 95). Su amor a Cornelio alcanza su apogeo cuando considera al hijo de Hermenegilda como suyo por el mero hecho de

²⁵⁰ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, ed. de José Luis Cano, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 55-56.

que su padre sea Cornelio. Su humildad se manifiesta cuando se culpa a sí misma de la situación en la que se vio. Sin embargo, Adosinda no es constante en sus relaciones con Antón: después de la primera riña que tuvo con él –quién sabe si fue por los celos que el Grillo tenía de su amigo– le dejó y se casó con Cornelio. Y fue precisamente Antón el que mejor la pudo comprender y caracterizar: “Nelio, ella era de esas personas que gozan tanto con la felicidad de los demás que no tienen tiempo de secarse las propias lágrimas y terminan por creer que lloran de felices que son” (p. 97).

La otra mujer, Hermenegilda, no interviene directamente en ningún episodio, y su presencia física es prácticamente nula en todo el cuento. A diferencia de Antón, no parece visitar a Cornelio con frecuencia, si es que lo ha hecho alguna vez. Todos los detalles que se refieren a ella la caracterizan como a una persona amoral, diametralmente opuesta a Adosinda. El detalle más importante de todos, que traspasa todo el relato, es el hecho de que fuera Hermenegilda la que contagió a Cornelio. Para describirla, el autor se limita con cuatro pinceladas breves y rápidas, pero deliberadamente provocadoras, eróticas, carnales: “Hermenegilda: rubia, mantecosa, opulenta en carnes y fácil” (p. 92).

Sin embargo, su figura está siempre presente en los recuerdos de Antón el Grillo y en sus conversaciones con Cornelio. Para Antón, es la causa directa de la desgracia de su amigo, y no se lo puede perdonar. Pero aunque no mantiene con ella ningún contacto, siente una cierta simpatía hacia su hijo, ya que, a fin de cuentas, es hijo de su amigo. En este sentido, demuestra su amistad igual que Adosinda había demostrado su amor:

–Hace días que no veo al niño, pero sé que está bien. La última vez que lo vi me conoció al instante. La madre no quiere que me hable, pero... ¡es más charlatán!
[...]
¡Cómo se te parece, compañero! Tiene tus ojos, tú nariz... (pp. 96-97)

A la hora de profundizar en las relaciones de Antón y Cornelio, el autor recurre a la antítesis, que atraviesa todo el relato: “*siempre tan amigos y tan distintos*” (p. 93). En el aspecto exterior son unos antípodas totales: Cornelio es *alto, rubio, bien parecido* (p. 93), de ojos *azules* (p. 97), mientras que Antón es *pequeño, peludo, prieto, feo* (p. 93); los tres últimos rasgos se repiten más de una vez a lo largo del texto. La *hermosa* (p. 86) voz de Cornelio es un *tenor* (pp. 86 y 93) *nítido, alto, claro, como un surtidor* (p. 93), en tanto que Antón tiene una *aterciopelada voz de barítono* (p. 93), *blanda, tibia, grave* (p. 93), *bien timbrada* (p. 85) pero *gruesa* (p. 85). Antón es *un hombrecillo* (pp. 85 y 86) *fuerte* (p. 85), pero Cornelio es *más alto y más pesado* (p. 94). En el plan psicológico, también son personas opuestas: Cornelio es *lenguaraz e ingenioso* (p. 93); Antón, *metido en sí y patoso* (p. 93).

Como podemos ver, Cornelio se le aventaja en todo, llevando siempre la voz cantante tanto en el sentido real como en el figurado, lo que a Antón no le molesta en absoluto: “Cornelio llevaba la primera voz en todo. El Grillo estaba satisfecho con llevar la segunda a su amigo. Jamás riñeron” (p. 94).

Sin embargo, hay un rasgo en el que Antón le supera a Cornelio: los ojos, que reflejan la esencia de cada uno. Antón tiene unos ojos *pacíficos y melancólicos* (p. 86), mientras que los ojos azulosos de Cornelio *lucen fríos e implacables* (p. 97), con una *salvaje expresión* (p. 86); sus miradas están llenas de una fría furia. Desde que perdió la cordura, esta mirada es el único vínculo que guarda con aquella otra vida en la que tenía uso de razón:

(Pero no, ¡si él no había olvidado nada! ¡Pero si aún estaba en carne viva el pasado! ¡Pero si aquel hombre no era siquiera el hombre que él había conocido!). Sus ojos lucían fríos, implacables, como aquel día –¡hacía ya tantos años!– en que el otro sangraba por las narices y los labios rotos (p. 97).

Convencido de su superioridad, Cornelio no puede resistir la primera prueba moral que le plantea la vida: al ver que su amigo tiene una novia, a la que él no supo apreciar en su día, decide quitársela a toda costa, aunque tuviera que sacrificar para ello su amistad. La única razón por la que lo hace es su incapacidad de aceptar que su amigo le supere en algo: “–¿Qué se creará ese mocoso? –dicen que dijo Cornelio–. ¡Le birlaré la novia! No podía permitir que Antón tomara la primera voz en algo” (p. 94).

Es obvio que Cornelio nunca quiso a Adosinda. Aunque posee una voz excelente, es incapaz de apreciar la hermosura ajena: los ojos verdes, que dotaron a Adosinda de un encanto inefable, no fueron para él motivo suficiente para amarla. Al darse cuenta de que es estéril, empieza a engañarla con otra mujer, a la que no tiene ningún reparo en traer a su casa. Cuando Adosinda muere, el lector no le ve sufrir en ningún momento. Igual que en el caso de Adosinda, la mejor conclusión que podemos hacer sobre este personaje es reproducir las palabras Antón durante una de sus visitas: “–¡Nelio, Nelio, debo decirte una verdad que nunca te dije: has sido un canalla! No por lo que me hiciste a mí sino por lo que le hiciste a ella. Siempre te preocupaste de ti mismo sin pensar en el daño que hacías a los demás” (p. 97).

El precio que Cornelio debe pagar por su doble traición es caro: la pérdida total de la razón, del lenguaje, de la memoria y, en consecuencia, de cualquier atisbo de humanidad; de hecho, el autor subraya que sus ojos tienen una expresión *salvaje* (p. 86), que deja caer la cabeza *en un gesto puramente animal* (p. 88). El resto de su vida lo pasará en un manicomio, que más bien es una cárcel, abandonado por todos. Perder la memoria, tanto para el autor como para Antón el Grillo, es lo mismo que perder la vida: “lo había olvidado todo por

completo: treinta años de vida en común, el trabajo de todos los días, aquella mujer que se había muerto hacía muchos años, los cantares de la taberna, y aquella otra mujer, de los animalinos...” (p. 96)

La raíz de la tragedia de Antón está en la inhibición a la que se sometió permanentemente desde pequeño, lo que acabó convenciéndole para siempre de que sin su amigo no valía nada. Esta inhibición no sólo no era abusiva sino que, por el contrario, le satisfacía: “Cornelio llevaba la primera voz en todo. El Grillo estaba satisfecho con llevar la segunda a su amigo. Jamás riñeron” (p. 94).

Sin embargo, el profundo complejo de inferioridad hace que Antón nunca tenga suficiente voluntad para poder valerse por sí. Después de romper con Cornelio, no resiste la competencia de otros pescadores y regresa, mal de su grado, con su rival. Más tarde, cuando Cornelio es ingresado en el manicomio, se entrega a la bebida, y su existencia pierde cualquier atisbo de dignidad: “El pasado reciente era algo liso y repetido del que apenas si emergía algo *digno* de ser recordado. Bebía; eso era todo” (p. 90).

Después de perder su trabajo de pescador, al que se había dedicado durante toda la vida, Antón sigue bebiendo más todavía para ahogar la humillación. Lo único que le mantiene organizado es la necesidad de visitar a Cornelio todos los domingos. Este día, a diferencia del resto de la semana, no sólo madruga sobrio, sino que llega a la estación veinticinco minutos antes, lo que el autor subraya como algo especialmente importante: “Y el domingo –todos los domingos–, a las siete en punto de la mañana –el tren salía a las siete y veinticinco– ya estaba en la estación de Perlorá Antón el Grillo para trasladarse a Carballedo a ver a su amigo” (p. 91).

Este detalle nos dice que Antón todavía es capaz de ser puntual y, por tanto, podría cambiar su vida a mejor. El autor lo constata varias veces con el adverbio *puntualmente*: “Hacía ya dos años que todos los domingos, Antón el Grillo recorría *puntualmente* el mismo camino” (p. 88); “todos los domingos, *puntualmente*, le contaba las cosas de su vida” (p. 98). Sin embargo, Antón se deja llevar por el vicio sin hacer nada para superarlo. Lo único que le da a su vida algún sentido son las visitas al manicomio y también la esperanza de que su amigo sane algún día.

¿Cuál es el motivo que le obliga a visitar a Cornelio puntualmente todos los domingos durante dos años seguidos? El más obvio sería la fidelidad que Antón le guarda como amigo. Pero, si analizamos un poco más, vemos que Antón siente una viva necesidad de desahogarse, de recordar el pasado, de lamentar lo que ya no tiene vuelta atrás y de echarle a su amigo en cara el rencor que le guarda, pese a que en su día habían hecho las paces: “Y los recuerdos

comunes, aquellos recuerdos por los cuales –sólo por ellos– iba Antón el Grillo todas las semanas al Manicomio de Carballedo a pasar siete u ocho horas al lado de su amigo que no le conocía” (p. 98).

El otro motivo, no menos importante, es el mismo complejo de inferioridad, la incapacidad de valerse sin su amigo, aunque Cornelio esté recluido en un manicomio. La vida sin Cornelio no tiene para él ningún sentido:

Era la mitad de su vida sin la cual la otra mitad no tenía razón alguna de ser. Era la segunda voz sonando sola –absurdamente, sin motivos– en un ambiente lleno de ruido e indiferencia. Era la soledad sin amigos, el frío aquél en la cañada de los huesos, que olía a pescado crudo... Era el alcohol bebido de prisa y con objeto de algo. Era, sencillamente, la amistad (p. 98).

Esto mismo, aunque de forma mucho más breve, directa y sencilla, lo dice el propio Antón: “–¡Hácesme falta allá, Nelio! Botáronme de la motora del “Princeso”. Trabajar y... ¿para qué? No tiene alicientes la vida. ¿Qué hago con la segunda voz solo?” (p. 96)

La última pregunta, llena de una dolorosa desesperanza, casi de desahucio, se la hace en todas las visitas, no tanto preguntándose a Cornelio como pensando en voz alta. Pero en ningún momento se le ocurre pensar que, en algún ámbito de la vida, sí que podría tener la primera voz, y que necesitaría hacer un esfuerzo para encontrarla y demostrar al resto del mundo que la tiene: “¡Todo lo había olvidado!, y él, solo –irremediamente “foca”–, sin salvación posible, inútil por completo en un mundo hostil en el que su segunda voz no servía absolutamente para nada...” (p. 96)

El mundo, efectivamente, se muestra hostil con Antón el Grillo. Al encenderse la accesoria, a nadie se le ocurre acudir en su ayuda, como si fuera un caso perdido al que no vale la pena salvar: “–No hay cuidado que le hayan atrapado las llamas. Andará por ahí, de borrachera” (p. 99). La indiferencia de los vecinos hacia Antón es tan grande que no aparecen individualizados: son unas voces desconocidas que se oyen desde las sombras, unas voces *indiferentes y aburridas* (p. 99). Para subrayar esta falta de individualidad, el autor los llama con pronombres indefinidos: *alguien, ese mismo alguien, otro alguien* (p. 99). En cambio, vemos perfectamente al señor que pronuncia el proverbio: “–La mala yerba no muere así como así –aseveró sentenciosamente un señor gordo y calvo que se hallaba situado detrás de un robusto tabaco” (p. 99).

Igual que a otros personajes, Ortega lo dibuja de una sola pincelada que destaca lo más importante y nos permite imaginar fácilmente el resto. Tanto por su aspecto físico (*gordo y calvo*) como por su manera de hablar (*asevera sentenciosamente*), este señor (no *hombre*, ni *persona*, sino *señor*) es, sin lugar a dudas, uno de esos hombres fuertes que llevan la voz

cantante en el mundo y no tienen piedad con los que son más débiles. Todos los rasgos de su imagen contrastan con la figura de Antón, un hombre pequeño no solo en vida sino incluso después de morir: sus únicos restos son *un montoncito de huesos carbonizados* y *un puñadito de monedas de cobre* (p. 99), lo que el autor subraya explícitamente con dos diminutivos seguidos. Son precisamente estos restos los que nos hacen ver hasta qué punto llega la indiferencia de los vecinos: la muerte de Antón no parece afectarles en absoluto, y lo único que hacen es contar, por curiosidad, las monedas que había ahorrado para ir a ver a su amigo.

Por último, lo que nos queda por comentar son las fuentes del cuento y algunos rasgos de su estilo que no hemos visto hasta ahora. Vamos a resumir primero las principales características de las descripciones, que son el retrato y el paisaje.

Al retratar a los personajes, los detalles más importantes en los que se fija el autor son la sonrisa y, sobre todo, los ojos, que pueden reflejar toda una gama de matices, como los ojos verdes de Adosinda, o, por el contrario, encerrar constantemente la misma expresión durante años, como los ojos de Cornelio. El retrato más completo, que se aproxima a la literatura realista, es el que vemos al principio del cuento:

El hombrecillo que estaba enfrente de él, de pie, contemplándole en un angustiado silencio, vestía un traje de mahón azul que apestaba a linaza y pescado. Era fuerte, pequeño y peludo como un cepillo. Se tocaba con una boinita de bellota. Miraba con ojos pacíficos y melancólicos a su compañero, mientras trataba de encender un diálogo imposible (p. 86).

Como podemos ver, en el fragmento que acabamos de reproducir se mencionan casi todas las cualidades del aspecto exterior, y no sólo exterior, de Antón el Grillo: su altura, la complexión física, el traje y el gorro que lleva, los olores que despiden, su actitud ante el loco y, lo que es más importante, sus ojos. Sin embargo, este retrato contiene abundantes lagunas: en primer lugar, el autor sólo menciona los detalles más representativos del protagonista, dejando el resto a merced de la imaginación del lector; en segundo lugar, no los ordena en aras de una estructura determinada, sino que los cita en desorden; en tercer lugar, todos estos rasgos tienen que ver con su estado actual, que se sabrá hacia el final del segundo capítulo.

Por lo demás, el retrato, igual que en otros cuentos, siempre es marcadamente fragmentario: sólo destacan los rasgos pertinentes. A veces, el autor los cita de forma seguida, sin detenerse en ellos, como si fueran pinceladas instantáneas: “Hermenegilda: rubia, mantecosa, opulenta en carnes y fácil” (p. 92); “Cornelio, el tenor: alto, rubio, bien parecido, lenguaraz, ingenioso... Antón, el barítono: pequeño, peludo, prieto, feo, metido en sí, patoso...” (p. 93). Otras veces, sólo menciona de paso algún rasgo suelto, repitiendo aquel

que considera más relevante: por ejemplo, el color de los ojos de Adosinda o la furia en los ojos de Cornelio.

Los cuadros paisajísticos son mucho más amplios, completos y ordenados. Ya hemos analizado los cuadros que, en nuestra opinión, poseen la mayor carga simbólica y emocional. Por los demás, debemos constatar la abundancia de recursos literarios que hacen especialmente expresivas las descripciones. Por tanto, para analizar los otros paisajes, es necesario resumir los principales rasgos estilísticos.

El estilo del cuento se estratifica en dos registros muy diferentes que corresponden, respectivamente, a la voz del protagonista y a la voz del narrador en todas las modalidades del discurso. El primer registro, que ya hemos analizado en profundidad, es el español hablado en Asturias, próximo al amestau, que emplea Antón el Grillo en los diálogos y en las canciones. El otro registro pertenece a las otras dos modalidades discursivas: la narración y la descripción. Además de ser un registro muy culto que no admite ningún tipo de asturianismos ni de expresiones populares, contiene abundantes figuras retóricas que se distribuyen en los tres niveles del discurso: el fónico, el sintáctico y el semántico.

No obstante, ambos registros comparten ciertos puntos comunes. El primer punto es la jerga profesional de los marineros pescadores, que aparece tanto en las palabras de Antón como en la voz del narrador²⁵¹: *encallar* (“Quedar detenida en la arena o en las rocas una embarcación”, p. 86); *rompiente* (“Bajo o escollo en el mar, en un río, etc., donde tropieza el agua y forma una cresta”, p. 86); *veda* (“Prohibición de cazar o pescar en determinado sitio o determinada época”, p. 86); *fondear* (“Fijar un barco en un sitio echando el ancla o pesos que descansen en el fondo”, p. 86); *nasa* (“Artificio para pescar, consistente en una cesta cilíndrica, con un embudo con la punta hacia dentro en una de sus bases, y una tapadera en la opuesta”, p. 86); *pareja* (“Arte de pesca compuesta de dos barcos que arrastran una red barredera de profundidad”, p. 90); *bou* (“Procedimiento de pesca que consiste en arrastrar entre dos barcas una red por el fondo del mar próximo a la costa”, “Barca utilizada para esta pesca”, p. 90); *mariscar* (“Coger mariscos”, p. 94); *ciar* (“Remar hacia atrás”, p. 94); *foca* (“Cargador de pescado”, pp. 90 y 96); *tolete* (“Estaca fija al borde de la embarcación, a la que se sujeta el remo”, p. 97). También hay dos palabras “pesqueras” en asturiano: *mansío* (p. 86) y *tolña* (p. 86), cuyo significado se explicó más arriba.

²⁵¹ Para que haya una concordancia con las definiciones puestas entre paréntesis, todas las palabras se citan en infinitivo o en singular. Salvo la palabra “*foca*”, definida por el propio autor, y *pareja*, explicada según el DRAE, 22 edición, el resto de las voces se definen de acuerdo con María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2002.

De todas estas palabras, la única que se pone en boca del narrador es “*foca*”. Sin embargo, se usa siempre en estilo indirecto libre, resaltando los sentimientos del protagonista que se intercalan en la narración: “En menos de un año topó fondo. Había llegado –había bajado– a “*foca*”. [...] De pescador a cargador de cadáveres. De marinero a “*foca*”. Y esto era lo que más le humillaba. [...] Le escocía insoportablemente aquello de ser “*foca*”. Le humillaba. Bebía” (p. 90).

El otro punto que ambos registros comparten en común son las expresiones figuradas. En las palabras de Antón hay símiles (“–¡Hay un vino más bueno en la casa Lin!... –insinuó pobremente el amigo de Cornelio–. *¡Gordo como sangre de toro!*”, p. 87) y metáforas: “– ¡Levanta la vista, cristiano! Ya va pa dos años que estás aquí enflaqueciendo, sin facer nada, con la boina calada hasta las orejas y *los güeyos tirados por el suelo*” (p. 87).

A nuestro juicio, la imagen más afortunada es la greguería en la que los túneles se comparan con los párrafos tachados en el paisaje. El otro recurso importante es la metáfora, cuyo papel va mucho más allá de un mero enriquecimiento estilístico. Mediante este procedimiento, el autor consigue profundizar en la psicología de los personajes y trazar mucho más sutilmente las relaciones que se mantienen entre ellos. En este sentido, la metáfora más importante es la de las voces, que representa el reparto de papeles que los personajes tenían en todos los ámbitos de la vida:

Él cantaba la segunda; Cornelio, la primera. Su aterciopelada voz de barítono era el paisaje sobre el cual se destacaba el primer término de la voz de su amigo; nítida, alta, clara como un surtidor. Y él, allí detrás, zumbando como un moscón, pegado a la voz de Cornelio, buscándole el contracanto, enredándose en sus vueltas y revueltas –blando, tibio, grave– para que se destacara el surtidor aquél que se despeinaba allá arriba, como una palmera (p. 93).

La imagen de la primera y la segunda voz, como ya hemos visto, atraviesa todo el cuento tanto en la narración como en la boca de Antón. La otra metáfora que se repite gradualmente es la comparación de la memoria de Antón en estado ebrio con una pizarra de la que se borra todo hasta que quede limpia. Al principio, el autor lo cuenta en plan general, sin entrar en detalles, y centrándose en la metáfora propiamente dicha: “Bebía; eso era todo. (Algo así como si borrara con una esponja húmeda aquello –todo aquello diario, fastidioso– que estaba escrito en la pizarra, en una pizarra)” (p. 90).

Un poco más adelante, cuenta de forma detallada las sensaciones desagradables que experimenta Antón durante la resaca y los recuerdos vagos e inconexos que flotan en su cabeza: “Principió a desatender su trabajo en aquellas mañanas lluviosas y frías en las que

despertaba con la garganta reseca y la cabeza y el corazón como vacíos. (La pizarra con chafarriones de yeso, pero no podía leerse nada)” (p. 90).

Finalmente, describe el lado agradable de la bebida, relacionando directamente el olvido con la pizarra negra, limpia de todo recuerdo: “Bebía. El alcohol le daba calor y sembraba sueños y amable olvido en la cabeza. (La pizarra estaba limpia: negra)” (p. 90).

Además, el texto contiene abundantes metáforas ingeniosas que enriquecen su estilo, rozando a veces la vanguardia: el paredón está *barbado por los helechos y la parietaria* (p. 85); Antón trataba de *encender un diálogo imposible* (pp. 86 y 98), y en su voz *se espesaba la pena* (p. 87); las estaciones están *atadas por los hilos del telégrafo* (p. 88); el día se alza después de *despegarse trabajosamente de la noche* (p. 89); las margaritas *nevaban los campos* por la primavera (p. 89); *las hélices del muérdago* siempre están verdes (p. 89); *una suave bruma esmerilaba las cosas* (p. 89); el paisaje *estaba rayado, como las películas viejas, por los finos juncos grises de la lluvia* (p. 89); el cristal de la ventanilla está *picoteado por la lluvia* (p. 89); la cabeza de Antón en estado ebrio es *una enorme bola de escurridizo azogue* (p. 92); los campos *se hinchaban en colinas y lomas* (p. 92); la voz de Cornelio *se despeinaba allá arriba, como una palmera* (p. 93); el pasado está *en carne viva* (p. 97) y Antón trata de *encender un diálogo imposible* con el loco (esta última imagen aparece dos veces, al principio y al final del cuento, pp. 86 y 98, respectivamente).

A veces la metáfora se combina con otras figuras, como la personificación, formando unas imágenes más complejas: de la costa viene *el perfumado aliento del mar* (p. 85); el viento juega *horripilando a las hierbecillas del prado* (p. 87); el túnel *le vendaba los ojos* a Antón (p. 89); el alcohol le *sembraba sueños y amable olvido en la cabeza* (p. 90) y le hacía plana y confusa la vida, *amasando con sus dedos ardientes y blandos todos los sucesos a los que cementaba de olvido* (p. 90); las gotas de lluvia corrían por el cristal de la ventanilla *con su andar impreciso y presuroso* (p. 92); al final, una ventana *vomitó el horror de una llamarada* (p. 98).

Son bastante abundantes también los símiles: Cornelio era *fuerte, pequeño y peludo como un cepillo* (p. 86); a mediodía, las sombras *se apretujaban al pie de las cosas, como alfombras* (p. 87); en el túnel se enciende una luz fantasmal, azulosa y viva, *como la de las llamitas de los Apóstoles* (p. 89); en invierno, *los tejados de las casas lucían como encías* (p. 89); los bonitos son *azulosos, escuetos y herméticos como submarinos* (p. 91) y los arenques, *afilados y brillantes como navajas desnudas* (p. 91); Antón lleva en el cesto *los arañoses de los centollos* (p. 91); la voz de Cornelio destacaba *nítida, alta, clara como un surtidor* (p. 93) y *se despeinaba como una palmera* (p. 93), mientras que la voz de Antón está *zumbando*

como un moscón (p. 93); el recuerdo de Adosinda *saltó* de la cabeza de Antón como la trucha en el río (p. 96).

Además de la metáfora, el símil y la personificación, en el texto hay ejemplos afortunados de procedimientos sintácticos, como la elipsis (“En el invierno –*cotoyas, frío y campos verdes en la ventanilla cerrada*– no se alzaba el día hasta la segunda estación”, p. 89) o el paralelismo (“lleno de pena –*pena que ya tenía dos años, pena viva y repetida de todas las semanas*”, p. 86). En el campo de la sintaxis, un recurso que le confiere al texto una calidad poética indiscutible es la adjetivación, rica y variada, pero, al mismo tiempo, certera y concisa. Bajo este concepto no sólo entendemos el uso del adjetivo propiamente dicho, sino también del participio o de sintagmas formados por el adjetivo y los términos que dependen de él. En el cuento que estamos viendo, la adjetivación es especialmente abundante en la descripción de los personajes y de la naturaleza.

El retrato puede estar formado exclusivamente por adjetivos (“Hermenegilda: *rubia, mantecosa, opulenta en carnes y fácil*”, p. 92; “un señor *gordo y calvo*”, p. 99). Los adjetivos también pueden describir varios aspectos al mismo tiempo: “Sentado en el banco estaba Cornelio, quieto y silencioso como siempre –absorto en algo, asomado sobre algo– con su traje raído y sucio y aquella su salvaje expresión en los ojos azulosos y fríos que parecían mirar detrás de las cosas” (p. 86).

Los retratos más ricos en adjetivos son los de Antón y Cornelio, que casi siempre van juntos, tanto en el hospital como en los recuerdos, como si se tratara de una antítesis: “Cornelio, el tenor: *alto, rubio, bien parecido, lenguaraz, ingenioso...*” (p. 93); “Antón, el barítono: *pequeño, peludo, prieto, feo, metido en sí, patoso...*” (p. 93). Los rasgos más destacados de cada personaje, como ya hemos visto, son la voz y la mirada. Cornelio tiene una aterciopelada voz de barítono (p. 93), nítida, alta, clara como un surtidor (p. 93); Antón, una hermosa voz de tenor (p. 85). Antón *miraba con ojos pacíficos y melancólicos a su compañero* (p. 86), mientras que los ojos de Cornelio *lucían fríos, implacables* (p. 97), llenos de una fría furia (p. 91).

Más conciso pero no menos expresivo es el retrato de Adosinda, *con una triste sonrisa en los labios finos y pálidos* (p. 95), a quien *se le volvieron redondos y enormes los ojos verdes cargados de fiebre* (p. 95).

El retrato de los personajes está relacionado, lógicamente, con su estado de ánimo. Cornelio miraba al suelo *con silenciosa desesperación* (p. 85), mientras que Antón le contemplaba *en un angustiado silencio* (p. 86), lleno de una *pena viva y repetida de todas las semanas* (p. 86). El traqueteo del tren le facilita a Antón *el amargo fluir de sus pensamientos*

sombríos (p. 89), el alcohol le siembra un *amable* olvido en la cabeza (p. 90) y el sol le llena de un *suave* sopor y de un *blando* bienestar (p. 93).

El estado de ánimo, a su vez, guarda una estrecha relación con el paisaje. Con los ojos de Antón, vemos *bojes despeinados, adelfas sombrías, prado verde* (p. 85); *campos verdes y húmedos* (p. 89); *mañanas lluviosas y frías* (p. 90), *gordas gotas de lluvia con su andar impreciso y presuroso* (p. 92). Además de la lluvia y el sol, el elemento que más interviene es el viento: durante la visita, *de la costa, distante, venía el perfumado aliento del mar* (p. 85), *el aire perfumado de julio* (p. 95); en la noche del incendio, *soplaba el viento sur, informe y cálido* (p. 98), con *ráfagas tenaces y calientes* (p. 99).

Además de los distintos elementos del paisaje, se describen certeramente los animales: *bonitos azulosos, escuetos y herméticos* (p. 91); *arenques afilados y brillantes* (p. 91); *merluzas blancuzcas y grises* (p. 91); *peludas andaricas* (p. 91); *vacas calmosas y soñadoras; vacas pequeñas, cornudas, rubias, aburridas, y con los ojos empañados de tristeza* (p. 89).

Finalmente, los adjetivos describen toda clase de matices: *una luz fantasmal, azulosa y viva* (p. 89); el alcohol amasa todos los sucesos *con sus dedos ardientes y blandos* (p. 90); para comprar el billete, Antón reúne el dinero *a costa de no se sabe qué mezquinos ahorros y humillantes peticiones* (p. 91), huye por las *estrechas y sórdidas callejuelas* (p. 92) y perece en un *voraz incendio* (p. 98)

En esta larga serie de ejemplos que acabamos de citar, se observa que los adjetivos pueden anteponerse al sustantivo (“*angustiado* silencio”, p. 86), posponérsele (“*bojes despeinados*”, p. 85) o acompañarlo a ambos lados (“*finos juncos grises* de la lluvia”) (p. 89). Predomina la adjetivación bimembre (“*arenques afilados y brillantes*”, p. 91), pero también puede ser trimembre (“*era fuerte, pequeño y peludo*”, p. 86), cuatrimembre (“*Hermenegilda: rubia, mantecosa, opulenta en carnes y fácil*”, p. 92) o de más miembros (“*Antón, el barítono: pequeño, peludo, prieto, feo, metido en sí, patoso...*”, p. 93). Los adjetivos suelen unirse mediante una conjunción copulativa, pero a veces van yuxtapuestos. El texto contiene también abundantes ejemplos de asíndesis (“*vacas pequeñas, cornudas, rubias, aburridas*”, p. 89), cuyo efecto expresivo puede acentuarse mediante la puntuación.

Para matizar la cualidad que designan los adjetivos, el autor los enriquece con adverbios: Antón tiene una voz *bien* timbrada (p. 85) y *demasiado* gruesa (p. 85); el cielo está *insoportablemente* azul (p. 87) y el sol, *insoportablemente* amarillo y alegre (p. 93), o los aísla dentro de la oración, unas veces mediante comas (“*las sombras se apretujaban, moradas y concretas, al pie de las cosas*”, p. 87), y otras, mediante rayas (“*Era la mitad de su vida, de la vida de aquel hombre de 45 años –feo, pequeño y peludo– la que estaba allí*”, p. 98).

Los adjetivos aislados desempeñan otra función muy importante. Se trata de hacer que el lector no sólo comprenda mejor el contenido de la frase, sino que lo pueda sentir al vivo, como si lo experimentara en realidad. En otras palabras, Ortega llega a conseguir con este recurso lo que Vicente Huidobro había formulado décadas antes en su célebre “Arte poética”:

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata...
[...]
Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!
Hacedla florecer en el poema²⁵²...

Esto se aprecia con mayor claridad en la siguiente oración: “De vez en cuando – *inesperado, ruidoso, asfixiante*– uno de los cuatro túneles –párrafos tachados en el paisaje– le vendaba los ojos” (p. 89), donde vemos un grupo de adjetivos que destacan violentamente con cuatro recursos: la puntuación, el asíndeton, el hipérbaton y el ritmo acentual, muy marcado, como si fuera el verso de un poema. Además, la oración contiene una ingeniosa metáfora, que, desde el punto de vista sintáctico, supone una aposición aislada. Tanto los adjetivos como la aposición se destacan abruptamente mediante una puntuación violenta e insólita para el castellano. Todo esto transmite muy al vivo la sensación de velocidad, de sorpresa y de ansia que se apodera de una persona al entrar en el túnel.

El uso del adjetivo, o del epíteto, se combina con otros procedimientos expresivos, como el asíndeton, el paralelismo, la elipsis, la rima interna o la aliteración. Estos procedimientos suelen fundirse en una imagen compleja. Así, pueden unirse en una sola frase el epíteto, el paralelismo, la aliteración y la rima interna (“*robles robustos, manzanos enanos*”, p. 89); el epíteto, el paralelismo y el asíndeton (“El retalito del jardín –*bojes despeinados, adelfas sombrías, prado verde*– terminaba en un alto paredón gris”, p. 85; “le contaba las cosas de su vida: *sus pequeñas miserias, sus vulgares desventuras, sus desmedradas alegrías...*”, p. 98); el epíteto y la sinestesia (“el *azul* nordeste”, pp. 85 y 93); el asíndeton y la metáfora (“Así hasta el día siguiente –*garganta reseca, plomo en las sienes*”, p. 90); el asíndeton y la elipsis: “Cuando el sol de julio ardía furioso en el cielo y la gama de verdes del campo era de un único verde –*maíces, prados, monte*–, hasta el corazón de el Grillo penetraba también aquel sol insoportablemente amarillo y alegre” (p. 93).

Por último, hay que decir unas palabras sobre el ritmo. Ya hemos visto algunos procedimientos que contribuyen a la organización rítmica del texto: la adjetivación, el

²⁵² Este poema se publicó por primera vez en *El espejo de Agua*, que vio la luz en 1916. Nosotros citamos la siguiente edición: Vicente Huidobro, *Antología poética*, ed. de Hugo Montes, Madrid, Castalia, 1990, pp. 40-41.

asíndeton, el paralelismo, la elipsis, la aliteración el ritmo acentual y la rima interna. Algunos de estos procedimientos, repetidos de manera uniforme, pueden formar pasajes extensos, como la siguiente oración, cuyo ritmo se basa en el paralelismo (en cursiva), el asíndeton (en negrita cursiva) y la rima interna (subrayada con línea discontinua):

Y él, allí detrás, *zumbando* como un moscón, *pegado* a la voz de Cornelio, *buscándole* el contracanto, *enredándose* en sus vueltas y revueltas *–blando, tibio, grave–* para que se destacara el surtidor aquél que se despeinaba allá arriba, como una palmera (93);

o el siguiente fragmento, en el que destaca el quiasmo (en negrita), el paralelismo sintáctico en combinación con el asíndeton (en negrita cursiva) y dos secuencias de paralelismo puramente semántico (puestas en cursiva y subrayadas con línea de puntos):

Y Antón el Grillo, *allí, frente a la indiferencia absoluta del loco, todos los domingos, puntualmente,* le contaba las cosas de su vida: ***sus pequeñas miserias, sus vulgares desventuras, sus desmedradas alegrías...*** Y los **recuerdos comunes, aquellos recuerdos** por los cuales –sólo por ellos– iba Antón el Grillo todas las semanas al Manicomio de Carballedo... (p. 98)

La combinación de distintos recursos rítmicos, en la que siempre destaca el paralelismo, puede ser más rica y más variada todavía. Así, en el fragmento que citamos a continuación, el paralelismo (en cursiva y en negrita cursiva), el asíndeton (en negrita cursiva), el quiasmo (en negrita) y la antítesis (subrayada) no sólo se combinan entre sí, sino que se distribuyen entre distintas oraciones, acentuando considerablemente el ritmo de todo el pasaje:

Por el verano pescaban *bonito y sardina*. *Por los inviernos* *besugo y merluza*. Desde pequeños **habían ido juntos** al mar. **Juntos habían corrido** *duros temporales* y *fáciles juergas*. Siempre *tan amigos* y *tan distintos*. *Cornelio, el tenor: alto, rubio, bien parecido, lenguaraz, ingenioso...* *Antón, el barítono: pequeño, peludo, prieto, feo, metido en sí, patoso...* (p. 93)

El paralelismo, sintáctico (en cursiva) y semántico (puesto en cursiva y subrayado con una línea de puntos), puede combinarse también con la anáfora (subrayada con una línea doble):

Así durante dos años. Era la mitad de su vida, de la vida de aquel hombre de 45 años –feo, pequeño y peludo– la que estaba allí, en el banco de los travesaños rotos que en otro tiempo fuera verde. Era la mitad de su vida sin la cual la otra mitad no tenía razón alguna de ser. Era la segunda voz sonando sola –absurdamente, sin motivos– en un ambiente lleno de ruido e indiferencia. Era la soledad sin amigos, el frío aquél en la cañada de los huesos, que olía a pescado crudo... Era el alcohol bebido de prisa y con objeto de algo. Era, sencillamente, la amistad (p. 98).

Finalmente, el ritmo se acentúa mediante la repetición. Pueden repetirse ciertos detalles, como *el azul nordeste*, mencionado en las páginas 85 y 93; el viento que se cuele por la ventanilla *a borbotones* (pp. 93 y 95), o el precio del billete (*dos pesetas y cuarenta y cinco céntimos*), que se menciona en las páginas 88, 91 y 99 y que cierra el cuento. Mucho más eficaz para el ritmo es la repetición, aunque a veces con ligeras variantes, de frases enteras o de sus fragmentos. Compárense, por ejemplo, las siguientes parejas de oraciones:

<p>No, el loco no le conocía. Se había olvidado de él, de su compañero de toda la vida, y de aquella serie de recuerdos comunes por los cuales, sólo por ellos, <i>Antón el Grillo iba todas las semanas al Manicomio de Carballedo a pasar siete u ocho horas al lado de su amigo que no le conocía</i> (pp. 91-92).</p>	<p>Y los recuerdos comunes, aquellos recuerdos por los cuales –sólo por ellos– <i>iba Antón el Grillo todas las semanas al Manicomio de Carballedo a pasar siete u ocho horas al lado de su amigo que no le conocía</i> (p. 98).</p>
---	--

<p>Miraba con ojos pacíficos y melancólicos a su compañero, mientras <i>trataba de encender un diálogo imposible</i> (p. 86).</p>	<p><i>Antón el Grillo trataba de encender un diálogo imposible</i> (p. 98).</p>
---	---

<p>No sentía <u>aquel frío</u> húmedo, de muerte; <u>aquel frío que olía a pescado crudo</u> y que le calaba hasta la cañada de los huesos (p. 90).</p>	<p>Era la soledad sin amigos, <u>el frío aquel en la cañada de los huesos, que olía a pescado crudo...</u> (p. 98)</p>
--	--

<p><i>El alcohol</i> le daba calor y <i>sembraba sueños</i> y amable olvido en la cabeza (p. 90).</p>	<p>Luego <i>el alcohol</i> borrándolo todo, <i>sembrando</i> sombras y <i>sueños</i> (p. 91).</p>
---	---

<p>El hombre que estaba sentado en el banco, <i>como acoclado sobre una enorme pena</i>, no le respondió (p. 85).</p>	<p>Cornelio se negó a hablar –<i>como acoclado sobre una enorme pena</i>– y empezó a conocer a los amigos de toda la vida (p. 92).</p>
---	--

Para cerrar nuestro análisis, vamos a resumir brevemente las principales fuentes del cuento. Los fenómenos literarios que influyeron en su creación se rastrean desde la cultura popular hasta la época de vanguardias, en la que Antonio Ortega se formó como escritor. Dicha influencia se manifiesta en varios aspectos: en las citas textuales, en el argumento, en los símbolos y en algunas imágenes.

En el cuento se citan textualmente tres canciones asturianas, que lo entroncan con la tradición popular: “Debaxu del molino, leré, leré” (p. 88), “Si la nieve resbala...” (p. 93) y

“En el campo de San Roque...” (p. 95). Las tres canciones, con sendas partituras, están recogidas en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, por Eduardo Martínez Torner²⁵³. Aunque sus textos no coinciden exactamente con las versiones que recoge Ortega, no hay que olvidar que se trata de canciones populares, cuya letra puede variar.

El argumento del cuento parece estar relacionado de algún modo con los dramas rurales, cultivados profusamente antes de la guerra tanto en la narrativa como en el teatro. Los símbolos que comentamos antes son la fuente seca, que entronca el cuento con el Modernismo, y los ojos verdes, que atraviesan la literatura española desde los orígenes hasta las últimas décadas. Finalmente, podemos apreciar con claridad la influencia de Ramón Gómez de la Serna, que se manifiesta en la greguería de los túneles.

En cuanto a la relación externa de “El amigo de Cornelio” con otros cuentos de Antonio Ortega, hay dos detalles que nos gustaría comentar. El primer detalle es la metáfora de *animalinos* (p. 87), con los que don Antón, el médico, compara a las bacterias. Esta comparación ya nos ha salido en “Yemas de coco”: en este cuento, don Román, también médico, había comparado la enfermedad de Carballido con unos *bichitos* (p. 19) que le llenaban los pulmones.

El otro detalle lo vimos en “Siete cartas a un hombre”. En ambos cuentos, el personaje contrae un resfriado y muere a los cuatro días. Su muerte se describe casi con las mismas palabras. Así es como murió Juan en “Siete cartas a un hombre”: “*Cogió frío*, empezó a delirar... [...] *Cogió frío* y se murió. [...] Le ardía la cara y *se le habían hundido los ojos*... Temblaba como si tuviera frío. Apenas si *duró cuatro días*” (p. 61). Y así es como murió Adosinda: “*Cogió frío*, empezó a toser, *se le volvieron redondos y enormes los ojos verdes cargados de fiebre*... *Duró cuatro días* (p. 95).

²⁵³ Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Valladolid, MAXTOR, 2005, pp. 139, 33 y 157. Las páginas se indican en el mismo orden en el que citamos las canciones.

4.3.6. “CHINO OLVIDADO”

El cuento “Chino olvidado” es, quizás, la obra de Antonio Ortega que más difusión ha tenido y que más se ha estudiado. Su tema central del cuento es la soledad del hombre y su desamparo en una situación en la que no tiene ninguna posibilidad de cambiar el curso de los acontecimientos. Otro tema importante es la denuncia de la jurisdicción cubana, de la hipocresía elevada a un nivel oficial y, en general, de cualquier proceso jurídico.

Puesto que el cuento está centrado en el protagonista, su acción externa es bastante limitada en episodios. Antonio Chang, un chino que trabaja en una lavandería de La Habana, es denunciado por trabajar sin camiseta, lo que en aquella época suponía un delito contra la moral pública. Al no poder pagar la multa, se le condena a un mes de cárcel. En prisión, asume la culpa de un delito ajeno, y el jurado decide deportarlo a su país. Pero China es ocupada por los japoneses, en el Consulado no se sabe nada de él, y le tienen en la cárcel durante tres años. Durante todo este tiempo, Antonio Chang no trabaja en ningún oficio, porque no tiene una esperanza que le estimule a hacerlo. Al final, acaba muriendo y en su último sueño (el único sueño en la obra de Ortega) ve que ha sido puesto en libertad y que llega por fin a Cantón.

Una de las posibles fuentes de este cuento, como se ha indicado en más de un estudio, es *El proceso*, de Kafka²⁵⁴. José María Martínez Cachero subraya que Antonio Chang es un personaje *kafkianamente* olvidado²⁵⁵. El hecho de que Ortega conociera bien la obra de este escritor lo recuerda también Guillermo Cabrera Infante²⁵⁶.

Así pues, la acción se desarrolla en La Habana durante la Segunda Guerra Mundial. El tiempo de ficción dura tres años, en los cuales el autor destaca tan sólo tres episodios de muy corta duración: el juicio sobre Antonio Chang, su intento de ayudar a otro preso y su visión en la hora suprema. El resto del relato está formado por cuadros resumen, que tratan de la

²⁵⁴ Jorge Domingo Cuadriello traza el siguiente paralelo:

Dentro de la literatura cubana, Antonio Chang viene a ser el equivalente de José K., el individuo atrapado de *El proceso*, la víctima inocente de los enrevesados trámites judiciales. La afirmación de Kafka (“De un punto determinado no hay regreso. Ese punto puede ser alcanzado”) encuentra eco favorable en el siguiente punto de Antonio Chang: “Comprendía que algo había fallado en su vida –él no sabía lo que era–, que una vez descompuesto no tenía arreglo”- Es el mismo concepto de irreversibilidad, la misma imposibilidad de rehacer una situación límite (“Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla Renacimiento, 2003, p. 45).

²⁵⁵ José María Martínez Cachero, “Antonio Ortega, un escritor de España peregrina”, *La Nueva España*, 22 de marzo de 1991, p. 44. La cursiva es nuestra.

²⁵⁶ Guillermo Cabrera Infante, “Antonio Ortega vuelve a Asturias”, en *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza y Janés, 1992, p. 388.

estancia del protagonista en la cárcel y de la denuncia del sistema judicial cubano. La distribución de los cuadros escena y los cuadros resumen, su orden cronológico y la estructura externa del cuento se encuentran estrechamente interrelacionados. Veámoslo con más detenimiento.

El cuento está formado por cinco unidades, o capítulos, de parecida extensión, separadas mediante espacios en blanco. La función de estos espacios es la elipsis, un mecanismo que interrumpe la narración continua y permite centrarse en unos pocos cuadros. De acuerdo con esto, cada unidad contiene uno o varios cuadros concretos. La primera unidad, situada en el “presente” narrativo, resume la vida de Antonio Chang en prisión. La segunda unidad, cuya acción retrocede en tres años, contiene la crítica de la jurisprudencia y la escena del juicio. La tercera unidad supone una continuación lineal de la unidad anterior: resume la primera condena del personaje, en la que destaca el episodio de su intento de ayudar a otro preso. La cuarta unidad resume los tres años de cárcel que siguieron al segundo juicio. Finalmente, la quinta unidad cuenta lo que Antonio Chang había visto durante su agonía. De este modo, cada unidad abarca uno o dos cuadros, que alternan uniformemente en virtud de la función escena / resumen.

El orden en el que se cuenta la historia es la analepsis, o flashback: el autor sitúa el comienzo del relato en el “presente” narrativo, para retroceder en tres años. El retroceso en el tiempo lo hace dos veces: en el primer capítulo, desarrollado en presente, hay un breve resumen situado en el pasado; en los capítulos segundo y tercero, la acción transcurre linealmente desde su comienzo real, sin que se altere en ningún momento el orden de los acontecimientos. En el cuarto capítulo, la narración vuelve al “presente” y a partir de entonces se desarrolla sin saltos temporales. El final de la historia es, simultáneamente, el final de todo el cuento.

El narrador casi siempre es omnisciente. Sin embargo, en los momentos en los que el estado del protagonista alcanza su máxima tensión, se emplea el estilo directo y el estilo indirecto libre. Esto se puede observar en el siguiente fragmento, donde el estilo directo está subrayado y el estilo indirecto libre, puesto en cursiva:

Puesto que le habían denunciado por aquello era lógico pensar que la verdad, aquella verdad suya, era punible. *Valía más no decir nada. ¿Mentir? No, negarlo todo. Pero esto era mentir. Mejor no saber nada. No entender nada.* (“Chino no saber nala. ¡Chino ser inolante!”). *Eso era lo mejor.* (“La naturaleza no habla”, dijo el venerable Lao Tse). *No hablaría, no entendería nada de lo que le dijeran.* (Eso era algo así como cerrar los ojos: cómodo). [...] Al entrar al Juzgado había dirigido una furtiva mirada al señor Juez (temía saber con quién iba a habérselas). *En efecto, ¡era terrible!* Allí estaba una cara lisa, cruel, bella, inexpresiva y fatigada. E indiferente, mortalmente indiferente; *eso era lo peor.* (“Los hombres que ejecutan

o administran las leyes son más importantes que las mismas leyes”). ¡Oh, no diría nada! (= “¡Chino no sabel nala, no entedel nala²⁵⁷...!”) (p. 107)

Aunque el cuento está protagonizado por varios personajes, casi toda la atención del autor se centra en Antonio Chang, un hombre *pequeñito, inexpresivo e indefenso* (p. 115), con un alma *cálida e inocente* (p. 110) y un *buen corazón desbocado* (p. 111). Estos rasgos vienen a ser la causa de sus peripecias (“Fue su buen corazón el que lo hundió definitivamente”, p. 111), puesto que no entiende cuál es su culpa (“¿se podía cometer un delito por planchar en camiseta?”, p. 107), no es capaz *de bracear con éxito en aquella oleada de indiferencia y de sucesos* (p. 102), tiene *un terror religioso a la justicia* (p. 106) y se compromete a ayudar a otro preso, sin darse cuenta de que éste se aprovecha de él para colgarle su culpa, valiéndose de que *no llega a entenderlo del todo* (p. 112): “Antonio Chang apareció complicado en un contrabando de mariguana dentro de la prisión. Varios reclusos lo acusaron a él (le perjudicaba aquello de ser chino). Incluso le encontraron unos cuantos cigarros encima. ¿Era inocente? Nunca se pudo poner en claro” (p. 112).

Su única protesta contra el destino es la renuncia a trabajar, porque el trabajo, para él, carece de todo objetivo. La renuncia fue pronunciada con una *decisión* (p. 101) tan firme e inquebrantable que hizo retroceder a los mandos de la prisión. Por lo demás, su única actitud es la resignación, una resignación *sonriente* (p. 115) y *cortés* (p. 115):

¿Había hecho todo lo posible por evitar lo que estaba sucediendo? Sí, estaba seguro; él había hecho todo lo que estaba en sus manos. Con esto había tranquilizado a su conciencia. Sólo le quedaba, ahora, la resignación; el expiar, durante lo que le quedase de vida, aquel fallo que no conocía, aquella equivocación que no tenía remedio de ninguna clase (p. 113),

en la que permanece *ajeno, solitario, hermético, sin disolverse en el ambiente* (p. 110), *abroquelado abruptamente* (p. 111) detrás de su sonrisa, que tiene *siglos* (p. 103), en la que *sólo intervienen los ojos* (p. 101) y que se convierte en su principal aliado.

El otro rasgo del protagonista es su soledad, que se manifiesta en los más variados aspectos: en su distancia cultural con respecto a otros presos (“Ni le entendían, ni él lograba entenderlos”, p. 103), entre los cuales no se disuelve *como una gota de aceite en el agua* (p. 110); en su incapacidad de expresarse (“él no sabía expresarse bien (no era sólo el idioma, era que no sabía expresarse)”, p. 102), que el autor menciona constantemente; en la indiferencia general hacia su persona (“nadie se preocupó de su problema”, p. 102); en su situación política (el Consulado chino no sabe nada de él, el gobierno cubano no tiene fondos para repatriarlo y su ciudad está ocupada por los japoneses); y en una introversión total (“no tenía

²⁵⁷ El subrayado y la cursiva son nuestras en todas las citas que incluimos en este capítulo.

curiosidad por nada ni por nadie”, p. 104; “Era difícil de interpretar aquella su sonrisa que tenía siglos”, p. 103). Hasta su juego de cartas favorito se llama *hacer solitarios* (p. 104).

Entre los hombres, el único que intenta acercarse a él es el carcelero Acacio: le *duele* (p. 115) su *mansedumbre* (p. 115) y su *sonriente resignación ante el destino* (p. 115); lo *tortura* (p. 115) su *indefensión* (p. 115), su *no saber expresarse* (p. 115) y su *resignación cortés y sin gestos dramáticos* (p. 115); y le da *mucha pena* (pp. 113 y 114) su *pobre vida sacrificada estúpidamente* (p. 114), su *dolor sin ruido* (p. 113) y su *tragedia pequeña* (p. 114) que *no puede explicarse satisfactoriamente* (p. 114). La causa de semejante apego está en que Acacio, igual que Antonio Chang, *tampoco sabe expresarse –en ciertas ocasiones* (p. 115).

Los únicos amigos de verdad que tiene son los animales: un perro, un gato y los gorriones, que *solían colarse a través de las altas rejas para comer los pedacitos de pan que el chino les ponía encima de la mesa* (p. 103). De hecho, son el perro y el gato los que lo acompañan en su último viaje.

Y sin embargo, Antonio Chang tiene algo que le pone por encima de todos los demás personajes. Se trata de la libertad interior, una libertad que ha alcanzado resignándose totalmente a su destino e ignorando las dificultades que impone la cárcel, tales como la necesidad de trabajar o el trato con los demás presos. Esta libertad es tan grande que hace retroceder incluso a las autoridades carceleras. En este sentido, el personaje más próximo en la obra de Ortega es “Covadonga”, que ha renunciado voluntariamente a todos los bienes de la vida y ha obtenido, sin darse cuenta, la verdadera libertad.

Además de Antonio Chang y Acacio, los otros tres personajes importantes son el juez, el dueño de la lavandería y el preso de la mariguana. Los tres juegan un papel decisivo en el destino del protagonista: el juez dicta la sentencia sin prestar atención a las circunstancias, el dueño lo abandona a su suerte y el preso le tiende una trampa que resulta fatídica.

De estos tres personajes, el que más interés le despierta al autor es el Juez Correccional, puesto que encarna una de las infinitas piezas de la máquina que suponía la jurisdicción cubana en la época del dominio norteamericano. Su retrato es breve pero expresivo: *un traje oscuro coronado por un rostro pálido, indiferente e infalible* (p. 108), por *una cara lisa, cruel, bella, inexpresiva y fatigada* (p. 107), *mortalmente indiferente* (p. 107), con los *ojillos indignados de irritada conjuntiva* (p. 108) y con una voz *cargada de aburrimiento e indiferencia* (p. 107). Este retrato contiene los rasgos que mejor le caracterizan al Juez: la indiferencia y la infalibilidad. Asimismo, encontramos en el texto abundantes calificativos que le caracterizan de forma bastante exhaustiva: se trata de un hombre *infalible*

e inapelable (p. 105), *lejano y grave* (p. 105), *poseído de la importancia de su misión* (p. 105), indiferente hacia el destino de los presos, en los que sólo ve a los objetos de aplicación de una ley determinada:

despachaba sentencia tras sentencia como quien tira de la palanca de una maquinita.

[...]

Siempre lo mismo. No juzgaba (ni oía casi lo que le decían), emitía decisiones inapelables. No consideraba circunstancias (no había tiempo), aplicaba artículos del Código. [...] Para él todos eran delincuentes (p. 106).

Para terminar nuestro análisis, vamos a comentar el estilo del cuento. El texto es muy rico en epítetos, que suelen ir pospuestos al núcleo, expresando una cualidad precisa: “una llave *enorme*” (p. 103); “decisiones *inapelables*” (p. 105); “la vida *pequeñita*” (p. 106); “una voz *terrible*” (p. 107); “un traje *oscuro*” (p. 108); “un error *irreparable*” (p. 111); “sus ondas *indiferentes*” (p. 111); “sus ojillos *pitañosos*” (p. 113); “las facciones *imperturbables*” (p. 113); “aquella tragedia *pequeñita*” (p. 114); “la voz *jubilosa*” (p. 115); “una alegría *elemental*” (p. 115); “gestos *amistosos*” (p. 117); “sus ojos *maravillosos*” (p. 117); “las voces *confusas*” (p. 118); “las aguas *presurosas*” (p. 118); “un viento *frío*” (p. 120).

También encontramos epítetos antepuestos (“*elegante* displicencia”, p. 102; “un *grueso* cerrojo”, p. 103; “un *religioso* terror”, p. 106; “una *furtiva* mirada”, p. 107; “sus *forzosos* compañeros”, p. 111; “los *gruesos* barrotes”, p. 116; “un *imperceptible* tirón”, p. 120; “un *breve* suspiro”, p. 120) o a ambos lados del sustantivo: “su *buen* corazón *desbocado*” (p. 111); “unas *gordas* nubes *blancas y deslumbradoras*” (p. 113); “*suave* terciopelo *húmedo*” (p. 117); “las *viejas* murallas *inútiles*” (p. 119).

Igual que en otros cuentos de Ortega, lo más frecuente es la adjetivación bimembre con los epítetos coordinados: “sus *rotas y sucias* chancletas” (p. 104); “era *infallible e inapelable*” (p. 105); “palabras *sueeltas y misteriosas*” (p. 108); “había algo –él no sabía qué– *irrevocable y terrible*” (p. 109); “el alma *cálida e inocente*” (p. 110); “a veces se le hacían *particularmente dolorosas e insufribles*” (p. 110); “sus ojos *pacíficos y melancólicos*” (p. 111); “una de esas *sucias y monótonas* historias” (p. 112); “El chino le miraba fijamente, como *indignado y desconfiado*” (p. 114).

En cambio, son muy pocos los adjetivos yuxtapuestos: “una risa *alargada, lacayuna*” (p. 109). Tampoco son muy frecuentes los ejemplos de adjetivación triple, tanto con los miembros coordinados al final (“un rostro *pálido, indiferente e infallible*”, p. 108; “aquel hombre *pequeñito, inexpresivo e indefenso*”, p. 115), como con los miembros en asíndeton: “era *rudo, duro, antipático*” (p. 110); “permaneciendo *ajeno, solitario, hermético*” (p. 110).

La adjetivación también puede ser múltiple: “su rostro *cruel, liso, bello y fatigado*” (p. 119); “una cara *lisa, cruel, bella, inexpresiva y fatigada. E indiferente, mortalmente indiferente*” (p. 107). A veces, los adjetivos van aislados mediante la puntuación: “desde allá arriba, bajó la sentencia; *rápida, fría e inesperada como un alud*” (p. 109); “las facciones *herméticas –burlonas, humildes, superiores y bajunas– del asiático*” (p. 108).

Es de notar que tanto la adjetivación doble como la trimembre se hacen especialmente frecuentes en aquellas páginas donde se describe el último viaje de Antonio Chang, confiriéndole a todo este capítulo un ritmo melodioso que acentúa la emoción: “tan *grata y absurda* noticia” (p. 115); “las *sucias y raídas* chancletas” (p. 116); “las *altas y lisas* paredes” (p. 116); “todos *graves y dignos*” (p. 117); “una *grande y pálida* camelia” (p. 118); “el rumor *presuroso y constante*” (p. 118); “unas aves *invisibles y rápidas*” (p. 118); “una serpiente *negra y fría*” (p. 118); “el *oscuro y largo* traje” (p. 119); “posando los ojos, *lejanos y duros*, en su espalda” (p. 119); “el *dulce y melancólico* aroma” (p. 120); “un río *grande y calmoso*” (p. 120); “los *sucios, estrechos y tortuosos* callejones”, p. 119; “la obsesión –la sombra– volvió a reaparecer *dolorosa, asfixiante, concreta...*” (p. 119); “aquel *enorme, amplio, impreciso* olor” (pp. 119-120); “un *blando, tibio, oscuro* sueño” (p. 120).

Entre las figuras semánticas, la más importante es la metáfora, siempre insólita y certera, en la que Ortega da rienda suelta a su imaginación. La mayor parte de las veces, la metáfora en “Chino olvidado” es una imagen visual: “un árbol negro cuyas ramas retorcidas *se clavaban en la noche*” (p. 118); “El perro le miraba con sus ojos sin voz en los que estaba *acuñada* una pregunta” (p. 118); “los cohetes *arañaban la noche*” (p. 118); “desapareció pronto (lo olvidó pronto) *comido por las sombras*” (p. 119). Otras veces, se trata de figuras más complejas: “el perro *rumiaba* su sueño inquieto, *estremecido de conejos, gallinas y patas de pollo*” (p. 104); “la condena *erizada de cuotas de a peso, de gerundios y días de prisión*” (p. 105). Algunas son verdaderas greguerías: “Las estrellas *tecleaban su morse celeste*” (p. 118). También hay metáforas más sencillas y tópicas, que no por ello dejan de ser expresivas: “Esto *sembró de resignación* el alma cálida e inocente de Antonio Chang” (p. 110); “su guardián se asomaba a veces sobre *las tormentas que sacudían los pensamientos del preso*” (p. 113).

A veces, las metáforas se encadenan unas con otras, formando un dibujo expresivo, certero y lleno de ingenio:

el chino había sido incapaz de detener esos acontecimientos o, cuando menos, *de bracear con éxito en aquella oleada de indiferencia y de sucesos que le arrastró sin saber cómo*. Al principio protestó y trató de *enderezar de nuevo la proa de su humilde vida*. Pero él no sabía

expresarse bien (no era sólo el idioma, era que no sabía expresarse), nadie se preocupó de su problema y *el chino se hundió* (p. 102);

Nuevamente volvieron a *arrollarle* los acontecimientos *fuera de su concha* –de su sonrisa– y no supo *bracear en aquella riada de sucesos que lo arrastró entre sus ondas indiferentes*. Fue su buen corazón el que *lo hundió* definitivamente (p. 111).

De hecho, es la metáfora el recurso que le permite al autor expresar su denuncia de forma más contundente: “En alguna parte había comenzado a funcionar una máquina enorme y bien lubricada entre cuyas ruedas, bielas y engranajes había de ser triturada la vida pequeñita de Antonio Chang” (p. 106).

Bastante abundantes son también los símiles, que expresan de un modo insólito y certero al protagonista, que anda *acercándose con aquellos sus pasitos que parecía que tenían ruedas* (p. 111) o *arrastrando los pies como si llevara patines* (p. 114); su actitud ante el ambiente en el que se ve inmerso (“apenas si se sumergió en él, permaneciendo ajeno, solitario, hermético, sin disolverse en el ambiente, *como una gota de aceite en el agua*”, p. 110); el estado en el que se encuentra ante la jurisdicción (“El corazón *parecía un pájaro asustado allá en su pecho*”, p. 107); y su efecto impactante: “desde allá arriba, bajó la sentencia; rápida, fría e inesperada *como un alud*” (p. 109).

Igual que los epítetos, las comparaciones son más numerosas en el último capítulo. Sin embargo, a diferencia de las que acabamos de ver, son imágenes bastante extendidas: “brillaban *como si fueran de oro*” (p. 118); “flotaban unos barquitos, inquietos *como nueces*” (p. 118); “Allí estaba el río –no la bahía– retorciéndose *como una serpiente negra y fría*” (p. 118); “vio la lancha respirando sosegadamente y atada a la orilla *como una vaca*” (p. 119); “Un blando, tibio, oscuro sueño corría *como un río grande y calmoso* por debajo de sus párpados” (p. 120). Sólo hay una imagen que destaca entre las demás: “La luna era *una grande y pálida camelia sin olor*” (p. 118).

Otros procedimientos que nos han llamado la atención son la aliteración “se *abroqueló abruptamente* detrás de su sonrisa”, p. 111); la sinestesia (“*aquel ruido negro*”, p. 118); el oxímoron (“*ardía suavemente* el sol en la calle”, p. 107) y, sobre todo, una figura compleja en la que se combinan el símil y la greguería: “Encima de la mesa, un poco lejos de él, *se enroscaba el gato sobre sí mismo, como una rúbrica*” (p. 104).

En cuanto al léxico, hay que destacar el empleo de términos científicos (*pupilas estrábicas*, p. 120), de cubanismos (*guagüero*, “conductor de autobús”, pp. 105 y 107; “*gallegos*”, “emigrantes españoles”, p. 107) y de un asturianismo: *pesllaba* (“cerraba”, p. 103).

4.3.7. “COVADONGA”

El análisis de “Covadonga” presenta una serie de dificultades. El principal problema consiste en que este cuento, al parecer, carece de argumento: en vez de una historia con arquitectura clásica (planteamiento, nudo y desenlace), estamos ante un monólogo reflexivo del protagonista, que nos dice todo tipo de detalles sobre el aspecto físico, la vida, el comportamiento, la mentalidad y otros rasgos de su amigo. Todos estos detalles van acompañados de reflexiones filosóficas sobre el sentido de su existencia y, por extensión, sobre el sentido de la vida humana en general. Ya de por sí muy heterogéneos y dispares, se combinan unos con otros de una manera muy libre, podríamos decir incluso que por asociación de ideas, de modo que se hace sumamente difícil descubrir no sólo la trama del cuento, sino también su estructura, que pudiera servir de base para nuestro análisis. Aun así, vamos a intentar buscar algún punto de apoyo.

En primer lugar, determinemos las coordenadas espacio-temporales en las que se sitúa la acción del cuento. El lugar exacto se nos dice ya en el primer párrafo: “Covadonga” trabajó hace muchos años en las obras del alcantarillado de La Habana y aquel esfuerzo le rindió para el resto de sus días” (p. 121). Además de La Habana, en el texto se menciona la calle San Lázaro (una de las principales calles de esta ciudad) y los dos primeros presidentes cubanos: José Miguel Gómez, al principio, y Tomás Estrada Palma, al final.

Otros detalles que se refieren a Cuba son los trazos esporádicos de la vida cotidiana y algunos personajes secundarios. La vida cotidiana se centra, sobre todo, en la comida: boniato, mamey o plátanos asados. Los personajes secundarios representan distintos sectores de la heterogénea población cubana: en el texto aparecen un chino, una mulata y un zapatero negro con su familia.

Finalmente, en el lenguaje del narrador hay varias palabras marcadas tanto estilística como dialectalmente: *rascabuchar* (“Mirar, con disimulo u ocultamente, las partes pudendas de una persona”, p. 122); *picador* (“Persona que tiene la costumbre de pedir dinero y no devolverlo”, p. 123); *guataquerías* (“adulaciones”, p. 123) y *guataca* (“el que tiene la costumbre de adular”, p. 123)²⁵⁸.

En cuanto a los límites temporales de la acción, en el texto se mencionan tres momentos clave que nos permiten esbozar, aunque de forma muy esquemática, la línea del tiempo. Tomando como punto de partida el día en el que el narrador conoció personalmente a

²⁵⁸ Todas las palabras se definen según *Diccionario del español de Cuba*, coordinado por Gisela Cárdenas Molina y otros, Madrid, Gredos, 2000.

“Covadonga”, podemos distinguir tres periodos. En el contexto de la narración, estos periodos se refieren, respectivamente, al pasado remoto, al pasado más o menos reciente y al presente.

El primer momento es un episodio perteneciente al pasado remoto, esto es, cuando el narrador aún no conocía a “Covadonga”. Puesto que este pasaje es muy importante para que podamos reconstruir la historia, comprender la evolución de los personajes y darse cuenta de la enorme carga social que lleva el cuento, lo reproducimos aquí entero:

“Covadonga” trabajó hace muchos años en las obras del alcantarillado de La Habana y aquel esfuerzo le rindió para el resto de sus días. Un sábado— gobernaba José Miguel— le dijeron: “— Ya te llamaremos”. Todavía espera por esa llamada, aunque se ha vuelto muy poltrón y en el fondo de su conciencia él sabe que no volverá a trabajar más nunca. Desde entonces sonrío tan solo y vive bien de su sonrisa (pp. 121-122).

Desde el punto de vista funcional, el fragmento citado es muy rico en información. En primer lugar, en él se indica aproximadamente el comienzo del tiempo histórico de la narración. Se trata de la época de José Miguel Gómez, segundo presidente cubano, que gobernó entre el 28 de enero de 1909 y el 20 de mayo de 1913. En segundo lugar, se cuenta en pocas palabras la historia de “Covadonga” y se insinúa, aunque de forma bastante sutil, su condición de mendigo. Finalmente, este fragmento contiene una aguda crítica social de lo que suponía la República de Cuba en la primera mitad del siglo XX: “Covadonga” trabaja en la construcción del primer alcantarillado de La Habana, considerado en la actualidad como una de las siete maravillas de la ingeniería civil cubana²⁵⁹, pero las condiciones de trabajo son tan duras que se quebranta la salud hasta el punto de ser considerado como inválido (el narrador, que es médico, sabe de qué habla) y despedido con la promesa de ayudarlo. Puesto que no recibe ningún tipo de ayuda, “Covadonga” no tiene otra salida que pedir limosna.

El segundo momento es el día en el que el narrador y “Covadonga” se conocieron: “Somos amigos *desde hace cinco años*. [...] Yo le di en una ocasión cinco centavos” (pp. 123-124). El tercer momento es el último encuentro de ambos personajes, que tiene lugar el mismo día en el que se cuenta la historia: “*Hoy se ha acercado a mí para comunicarme que acababa de comprar una pastilla de jabón ya que mañana piensa bañarse y lavar sus ropas*”²⁶⁰, (p. 128).

Así pues, el tiempo histórico del relato transcurre desde el gobierno de José Miguel Gómez hasta el momento en el que se cuenta la historia. Como el narrador dice que “Covadonga” tiene cuarenta y cinco o cuarenta y ocho años y que en la época de José Miguel

²⁵⁹ El alcantarillado de La Habana se construyó entre el 8 septiembre de 1908 y el 30 de junio de 1915. Este periodo incluye, efectivamente, el gobierno de José Miguel Gómez.

²⁶⁰ La cursiva y el subrayado son nuestros en todas las citas.

Gómez era todavía un hombre joven (“trabajó hace muchos años”, p. 121), la narración tendrá lugar a mediados de los años cuarenta, cuando se publicó el cuento. El tiempo real, en cambio, sólo dura cinco años, pero supone un periodo mucho más rico en argumento y en reflexiones, puesto que el narrador conoce de primera mano lo que está contando y, en consecuencia, es capaz de valorarlo en profundidad.

Por tanto, la línea argumental se divide en dos etapas bien diferenciadas: a) la etapa anterior al primer encuentro de ambos personajes, que arranca entre 1909 y 1913, y b) los últimos cinco años transcurridos hasta el momento de la narración. De este modo, el tiempo histórico dura unos treinta y cinco años y el tiempo real, sólo cinco.

Una vez situada la historia en sus coordenadas espacio-temporales, su argumento resulta ser bastante sencillo: “Covadonga”, de joven, se quebranta la salud en el trabajo y, al no recibir ningún tipo de ayuda por parte del gobierno cubano, se convierte en un mendigo para el resto de su vida. Un día, el narrador le da cinco céntimos, y desde entonces, “Covadonga” se los pide todas las semanas. A diferencia de otras personas, el narrador no solo le da dinero, sino que se digna a hablar con él. Sus conversaciones le abren al narrador los ojos a lo que está pasando en torno suyo y le hacen reflexionar seriamente sobre su propia actitud ante la vida. La mayor parte del cuento está dedicada precisamente a estas reflexiones.

Fijémonos ahora en los personajes del cuento. Los protagonistas son el narrador y “Covadonga”. Además, el cuento está poblado por toda una gama de personajes secundarios que forman el trasfondo social, que absorbe la existencia de “Covadonga” y que, por el contrario, atañe de manera muy indirecta la vida del narrador. Estos personajes son el chino de la esquina que le vende a “Covadonga” los plátanos fritos y la señora de la calle de San Lázaro que le da los restos de pollo con arroz, la chiquita rubia, el frutero, el zapatero negro y sus hijos, la chiquita de los bajos, el carnicero de la esquina, la mulata y el apuntador de terminales, e incluso un gato abandonado.

Todos ellos son personajes de fondo, que unas veces sólo se mencionan de paso para precisar algún detalle de la existencia de “Covadonga” y otras veces, en cambio, aparecen retratados con unos trazos muy breves pero conmovedores, como el gato, la familia del zapatero negro o la chiquita de los bajos. Estos tres episodios tendrán un desarrollo mucho más detallado en la novela *Ready*, cuyo personaje principal, un perro sato que escapó de sus dueños, conocerá en sus incesantes correrías por La Habana a una familia negra (Lignito y Antracita) que vive en semejantes condiciones y presenciará una escena en casa de la muchacha (Camomila) que tuvo una historia parecida a la de la chiquita mencionada (a este

episodio se le dedicará un capítulo aparte). Es de notar que *Ready* viera la luz en 1946, sólo dos años más tarde que el cuento.

Por tanto, los personajes secundarios cumplen una función triple: en primer lugar, forman entre todos el trasfondo social de la realidad cubana a la que pertenecen ambos protagonistas; en segundo lugar, le ayudan al autor a descubrir la personalidad de “Covadonga” a la hora de ponerle en contacto con ellos; en tercer lugar, enlazan el cuento con otras obras de Ortega. Después de analizar en líneas generales la gama de los personajes secundarios, volvamos a “Covadonga” y el narrador.

“Covadonga” es la encarnación del sentimiento, de la emoción, de la espontaneidad, de la poesía, lo que observa el propio narrador: “No trato de que me explique nada. Esto es poesía pura –verso de la charada–; es decir, algo que hay que sentirlo y que no tiene ninguna explicación” (p. 128). Sin embargo, siendo todo un poeta, Covadonga, en confesión del narrador, “no hace literatura –no le preocupan las apariencias– sino que vive tan sólo” (p. 124).

El narrador, en cambio, es el arquetipo de la razón, de la lógica, del intelecto, de la explicación, de la ciencia. De este modo, volvemos a encontrarnos, una vez más, con la oposición entre el sentimiento y la razón, representados por sendos personajes. Esta oposición entre lo racional y lo irracional del hombre ya la habíamos visto en “Yemas de coco” y, sobre todo, en “Silicato”. Es de notar que las tres historias se cuentan por un protagonista masculino que tiene una poderosa vocación científica; de hecho, Amalio Felechosa en “Yemas de coco” y el doctor en “Covadonga” que estamos viendo se dedican a la ciencia profesionalmente, o sea, viven de ella.

Llama la atención el hecho de que ninguno de los dos protagonistas tiene nombre propio: el narrador nunca dice cómo se llama, y de “Covadonga” sólo sabemos el apodo. No se sabe cuál es la causa de una situación tan rara: un hombre lleva como apodo un nombre femenino que, además, no es nada corriente en Cuba. Si hacemos un repaso de la historia de este nombre, veremos que proviene de la expresión latina *COVAM DOM(I)N(I)CAM, que significa “la cueva de la Señora²⁶¹”. Se trata de la cueva que se encuentra en el lugar homónimo del concejo asturiano de Cangas de Onís. Según la tradición, en esta cueva estaba Don Pelayo con su ejército durante la batalla en que los musulmanes fueron derrotados con la ayuda de la Virgen María (la Señora). Actualmente, en este sitio hay un santuario bajo la advocación mariana de la Virgen de Covadonga.

²⁶¹ Xosé Lluís García Arias, *Pueblos asturianos: el porqué de sus nombres*, Gijón, Albor Libros, 2005, pp. 430-431.

Por tanto, lo más probable es que “Covadonga” tenga sus raíces en Asturias: el flujo migratorio que hubo a finales del siglo XIX y a principios del XX se llevó a Cuba casi 350.000 asturianos; se trataba del mayor número de emigrantes procedentes de Asturias en toda Latinoamérica²⁶². Como la edad de “Covadonga” ronda los cuarenta y ocho años y la acción transcurre a mediados de los cuarenta, podría ser hijo de emigrantes asturianos o incluso haber nacido en Asturias y venir a Cuba con sus padres cuando era niño. Esta suposición parece confirmarla el hecho de que el protagonista lleve este apodo desde muy pequeño. Su vinculación con Asturias resulta aun más verosímil si tenemos en cuenta el origen asturiano de Ortega.

El narrador no cuenta de sí mismo nada expresamente. Su tono hace suponer que se encuentra en un ambiente muy relajado y familiar, en un ambiente donde le conocen perfectamente y no necesitan saber nada acerca de él. Uno de los escenarios más verosímiles podría ser un paseo en el que encontrasen a “Covadonga”, lo que daría pie para entablar la conversación. Podría tratarse también de una tertulia, de un encuentro en una cafetería, de una visita a un amigo o incluso de una conversación con un paciente asiduo.

Tampoco podemos decir nada con seguridad sobre sus interlocutores. El texto carece de vocativos, verbos en segunda persona, fórmulas de tratamiento o expresiones dirigidas a un destinatario abstracto, tan frecuentes en el folclore o en la literatura clásica. Lo único que hace suponer la existencia de un interlocutor (un narratorio) son el léxico y las referencias culturales del narrador, así como el hecho de que no se identifique expresamente.

A juzgar por la abundancia de cultismos y de términos estrictamente científicos (pertenecientes, sobre todo, al campo de la medicina) que emplea el narrador, podemos conjeturar que su interlocutor sea un colega suyo que domine esta terminología y no le obligue a limitar los procedimientos discursivos u optar por otro registro más fácil de entender. Aun si no fuera médico, tiene que ser una persona que conoce bien al narrador y comparte con él un mismo código cultural.

Además del registro determinado, el cuento contiene numerosos rasgos de oralidad que indican la existencia de un oyente. El primero de estos rasgos es el comienzo abrupto del relato: “Le llamaban así, “Covadonga” (p. 121). El uso del adverbio *así*, refiriéndose al apodo del protagonista, indica que ya se pronunció, como mínimo, una vez. Otras marcas de oralidad son construcciones sintácticas coloquiales (“Desde bien chiquito le colgaron ese apodo”, p.

²⁶² Pedro Gómez Gómez, *De Asturias a América, Cuba (1850-1930): la comunidad asturiana de Cuba*, Oviedo, Pedro Gómez Gómez, 1996.

121); preguntas retóricas o reflexiones en voz alta (“¿Es glotón?”, p. 122); aclaraciones entre paréntesis (“Hambre, no apetito”, p. 122) o exclamaciones (“¡Oh, eso no: nunca!”, p. 123).

Así pues, el narrador no se centra ni en sí mismo, ni en sus interlocutores, sino exclusivamente en “Covadonga”, y los pocos datos que revela de su propia persona se refieren casi siempre a su relación con este personaje. Precisamente en este contexto se menciona de primera mano su profesión: “El me respeta sin guataquerías; me llama por mi apellido sin anteponer a éste la palabra doctor” (p. 123).

Este dato nos descubre muchas otras cualidades del narrador, tales como su posición en la sociedad, su nivel cultural y, en consecuencia, su visión del mundo. Acto seguido aparece otro detalle interesante que indica, aunque de forma muy indirecta, a un posible interlocutor: “Me llama por mi apellido tan sólo y, cuando le debo algo, –los cinco centavos obligados–, me dice “caballero”” (p. 123). El hecho de que el narrador emplee aquí la palabra *apellido* sin decirnos cuál es parece aludir a que, efectivamente, hay uno o varios interlocutores que lo saben y no necesitan, por tanto, que alguien se lo precise.

La profesión de médico que ejerce el narrador determina el registro que emplea, la organización de su discurso e incluso la perspectiva desde la que contempla a “Covadonga”. Su idiolecto está cuajado de términos científicos pertenecientes al campo de la biología y de la medicina, con los que en más de una ocasión llega a formar sintagmas enteros: “Come, *expulsa los residuos de la digestión*, duerme” (p. 122); “Y come de todo con glotonería, pero también con dignidad, como si llevara una invisible servilleta prendida *en la apófisis xifoides del esternón, en el esqueleto*” (p. 122); “*huele y tacta* las cosas con sencillez [...] *sin ulteriores interpretaciones sensitivas*” (p. 122); *el epitelio de sus extremidades inferiores*” (p. 125); su *esclerótica* es de porcelana” (p. 126); ““*Homo sapiens*” como realidad biológica” (p. 126); “me enseña un *diente*, dos *colmillos* y cuatro *molares*” (p. 126); “un largo temblor recorre sus hombros y se propaga a su abultado *abdomen*” (p. 126).

La perspectiva desde la que el narrador describe al protagonista no es otra que la de un médico a la hora de examinar minuciosamente a un enfermo para ponerle el diagnóstico. Después de observar la conducta de “Covadonga” durante cinco años, el narrador analiza su personalidad como si fuera el estado de un paciente y va exponiendo su análisis (él mismo emplea esta palabra) con una serie de reflexiones existenciales hasta llegar a una conclusión lógica. El análisis resulta bastante abstracto pero fácil de entender para una persona que tenga las bases de cultura general:

Su mundo acaso tenga una sola –única– dimensión. Un mundo ni ancho ni alto. Solamente largo. Eso, *ir*. *Ir de aquí a la muerte*. Una longitud recorrida sin prisa atado a los cinco sentidos. O arrastrando los cinco sentidos (p. 122).

[...]

Es leal a su sabiduría y ésta acaso no sea ni muy vasta ni muy honda, sino –y volvamos a nuestro análisis– larga. El sabe que *va*. *Subir es ir hacia arriba, bajar es ir hacia abajo*; esto supone tres dimensiones. La superficie presupone menos: *ir hacia los lados con movimientos* de torres de ajedrez; es decir, *separarse* de su *itinerario*, *flanquear* las cosas, perder el tiempo. El *va*, simplemente. E *ir* es el *atajo*, la línea recta –el arco, es decir, la curva, en un mundo esférico como el nuestro. El *va* (pp. 124-125).

Como podemos observar, las palabras clave de este pasaje pertenecen a dos campos semánticos: geometría (subrayadas) y movimiento (en cursiva). En el primer campo abundan sobre todo los términos relativos a la medición de nuestro espacio tridimensional: se repite dos veces el hiperónimo *dimensión*, acompañado de su hipónimo *longitud* y de toda una serie de adjetivos derivados de sus otros hipónimos: *ancho*, *alto*, *largo*, *vasta*, *honda* y *larga*. Otros términos geométricos a los que recurre el narrador tienen que ver con la línea: *la línea recta*, *el arco*, *la curva*, y con la superficie: *la superficie* propiamente dicha y *un mundo esférico*.

Las palabras pertenecientes al campo semántico de movimiento se refieren, sobre todo, al subcampo de movimiento de traslación. Pertenecen a distintas partes de la oración: hay cinco verbos (*ir*, *subir*, *bajar*, *separarse*, *flanquear*), tres sustantivos (*movimientos*, *itinerario*, *atajo*), dos adverbios de dirección con preposición de movimiento (*hacia arriba*, *hacia abajo*) y un participio (*recorrida*). La más frecuente de todas estas palabras es el verbo *ir*, palabra básica en este subcampo tanto por su contenido semántico como por su papel gramatical, que se repite nueve veces en dos formas: en infinitivo (*ir*) y en tercera persona del singular del presente de indicativo (*va*).

Es interesante observar cómo el narrador va repitiendo cada cierto tiempo esta última forma en frases cada vez más breves y más simples, hasta llegar a lo más esencial de la vida de “Covadonga”: *El sabe que va*. – *El va, simplemente*. – *El va*. La primera oración consta de cuatro palabras y es una oración compleja; la segunda es una oración simple de tres palabras (sujeto, verbo, complemento) y la última sólo tiene el sujeto y el predicado de las oraciones anteriores. Sujeto y predicado, pronombre y verbo, dos monosílabos de dos letras resumen la existencia del protagonista. La vida, pues, consiste en *ir*, *ir desde aquí hasta la muerte*, en palabras del narrador.

Así pues, la visión que tiene el narrador sobre la vida de “Covadonga” supone una de las imágenes más arraigadas en las culturas hispánicas (y no sólo en las hispánicas) que tiene sus orígenes en la Biblia, sobre todo en el Nuevo Testamento: la vida se concibe como un continuo peregrinaje o como un camino que hay que recorrer hasta el final. Para convencerse

de ello, basta con recordar la metáfora del peregrinaje, o romería, en la “Introducción” a los *Milagros de Nuestra Señora*, una de las primeras obras de autor en castellano. En este fragmento se dice incluso cuál es el origen de esta metáfora en la cultura cristiana:

Todos cuantos vevimos, que en pïedes andamos,
siquiere en presón o en lecho yagamos,
todos somos romeos que en camino pasamos,
San Peidro lo diz esto, por él vos lo provamos.

Cuanto aquí vivimos, en ageno moramos,
la ficança durable suso la esperamos;
la nuestra romería estonz la acabamos,
cuando a Paraíso las almas enviamos.

En esta romería avemos un buen prado,
en qui trova repaire tot romeo cansado:
la Virgin Gloriosa, madre del buen Criado,
del cual otro ninguno equal non fue trobado²⁶³.

También acuden a la memoria los famosos versos de Jorge Manrique sobre el camino de la vida, que el médico resume en la frase citada:

Este mundo es el camino
para el otro, qu'es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar.
Partimos cuando nascemos,
andamos mientras vivimos,
e llegamos
al tiempo que feneçemos;
assí que cuando morimos,
descansamos²⁶⁴.

Al principio del cuento, el sentido de la vida de “Covadonga” se expone de una forma aun más categórica: “Vivir para él es... ir viviendo. Es decir, no morir” (p. 122). Se reduce, por tanto, a la existencia física. Sin embargo, el médico matiza en seguida que este es el objetivo real que persiguen todos: “Para los demás vivir es lo mismo, pero con ciertas complicaciones. “Covadonga” no tiene esas complicaciones. Come, expulsa los residuos de la digestión, duerme; ama a los niños, a los gatos, a los pájaros y a los perros...” (p. 122)

La sutil ironía que dirige en la primera frase hacia a los demás –el uso de *ciertas complicaciones* es claramente irónico, puesto que se refiere a las múltiples trabas artificiales e

²⁶³ Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de Fernando Baños, Barcelona, Crítica, 1997, p. 7.

²⁶⁴ Jorge Manrique, *Poesía*, ed. de Jesús-Manuel Alda Tesán, Madrid, Cátedra, 1976, p 146.

innecesarias que nos ponemos a nosotros mismos sin darnos cuenta— nos hace pensar que “Covadonga”, a diferencia de otras personas, es un hombre libre. Se trata de una libertad absoluta, una libertad que no se ve restringida por ningún tipo de convencionalismos, dogmas morales, obligaciones económicas (“no trabaja ni hace trabajar a nadie en su provecho”, p. 121) o prioridades sociales, como la riqueza, la carrera, el prestigio, el reconocimiento o la posición social, ni mucho menos por las reglas que obligan a guardar el decoro y las apariencias. Como ejemplo, podemos citar el siguiente fragmento:

“Covadonga” no tiene el pudor de sus juanetes. Es decir, sacrifica los zapatos a los callos, no éstos a aquéllos. Cuando le duelen los pies, él comprende que lo que le sobra es el cuero de sus zapatos y no el epitelio de sus extremidades inferiores. Y sacrifica aquéllos hasta transformarse, a fuerza de cortes, en sandalias (p. 125).

De este modo, “Covadonga” se encuentra mucho más próximo a la naturaleza que a la sociedad; de hecho, ama a los seres más próximos a la naturaleza: los niños y los animales. El narrador lo subraya al describir su mirada y su sonrisa, que son los principales rasgos de su retrato: “Tiene ojos *de niño* —su esclerótica es de porcelana, con blancor de cúmulo y azul de cielo— y en ellos hay siempre una sonrisa; una sonrisa expectante, alertada, cazurra. Una sonrisa *niña*, una sonrisa sin encías” (p. 126).

La percepción del mundo que tiene “Covadonga” también es más propia de los animales que de las personas:

Oye las cosas y ve las cosas sin complicaciones intelectuales (los plátanos son amarillos, hay palabras que no se deben decir, la música predispone al sueño) y sin tratar de buscarles ninguna explicación. Huele y tacta las cosas con sencillez (¡oh, el aroma del arroz con pollo!; las mejillas de los niños son de fina y fría piel de caña brava) sin ulteriores interpretaciones sensitivas (p. 122).

Se trata de una percepción directa, inmediata y espontánea, que no se proyecta hacia el futuro, ni mucho menos hacia el pasado, sino que pertenece por completo al presente. “Covadonga” es un ser incapaz de reflexionar en términos abstractos: sólo puede percibir el mundo exterior como un conjunto de cosas concretas que le atañen a él directamente, sin tratar de buscarles ninguna explicación. El médico lo resume con una metáfora muy acertada: ““Covadonga” tiene sus cinco sentidos para asomarse sobre todo lo que le rodea. *Cinco ventanitas sin cristales de colores. (No posee prismáticos para rascabuchear; esto es demasiado intelectual.) Vive*” (p. 122).

Si analizamos esta metáfora en términos del narrador, “Covadonga” percibe el mundo exterior sin sacar ulteriores interpretaciones sensitivas (sus cinco sentidos son cinco

ventanitas *sin cristales de colores*) y sin tratar de buscarle ninguna explicación (*no posee prismáticos para rascabuchear*), sobre todo cuando se trata de conceptos abstractos o inaccesibles para él, tales como el amor o Dios. Si se le pregunta sobre el amor, reacciona como un niño pequeño: se avergüenza –el propio narrador matiza que *se amapola como una colegiala* (p. 122)–, porque nunca ha tenido una relación con nadie. Lo mismo sucede si se le pregunta sobre Dios: da por sentada su existencia, como si fuera un axioma que no requiere ninguna demostración. Y si tiene miedo a morir, no es porque tema a la muerte propiamente dicha, sino porque le asusta su proceso fisiológico:

Y su terror a la muerte es el terror al trueno, no al rayo; su temor a tener hambre, no a morir de hambre. Teme a la muerte por las molestias que pueda producirle; no a la muerte en sí, porque a ésta no la comprende, no se la explica, no cree que exista. Sabe que, un día, ha de venir algo pavoroso, grande y lleno de sueño. Y luego más nada, como dice él. Intuye esto, pero no quiere asomarse sobre esto, pensar sobre esto (p. 124).

El diagnóstico, donde el riguroso análisis médico se combina con el uso acertado de la terminología necesaria, resulta desahuciante:

Y es que “Covadonga” es elemental como un *celentéreo* o una ecuación de primer grado con una incógnita. Sus sentidos son difusos, como los de un *hidrozoario*, pero terriblemente exactos, precisos, no capaces de equivocarse, algo más que *físicos* –no metafísicos–: *químicos, pendientes de las leyes de la afinidad*. Sus *reflejos condicionados* son tan superiores que constituyen una especie de inteligencia (p. 124).

Para comprender mejor el significado de este pasaje, es necesario definir los términos clave que hemos resaltado. Los celentéreos son los animales con simetría radiada, cuyo cuerpo presenta una cavidad gastrovascular única que comunica con el exterior por un orificio que funciona simultáneamente como la boca y el ano. Los hidrozoarios, o hidrozoos, son una clase de celentéreos nidarios de cavidad gastrovascular sencilla y en comunicación directa con el exterior, sin faringe ectodérmica. El ejemplo más representativo de un hidrozoario es la medusa. La afinidad química se define como el conjunto de las propiedades electrónicas que permiten formar compuestos químicos a las sustancias disímiles. Por tanto, el médico equipara a “Covadonga” a la clase más sencilla (los hidrozoarios) del tipo más sencillo (los celentéreos) de los animales pluricelulares. Los procesos nerviosos que rigen sus sentidos son tan elementales que se encuentran a un nivel atómico.

Si comparamos a “Covadonga” con otros personajes de Ortega, resulta ser el alma gemela de Lucila, principal protagonista de “Silicato”: en palabras de Juanito, ambos son absurdos, borrosos, desconocidos, espontáneos, naturales e incomprensibles. Pero “Covadonga” tiene una cualidad que domina sobre todos estos rasgos: la bondad, que se

manifiesta de las más diversas formas. “Covadonga” es desinteresado (“Siempre está presto a realizar cualquier mandado, desinteresadamente, por el limpio placer por hacer un favor”, p. 127); abierto (“Le gusta tener a mano una buena noticia para sus amigos”, p. 127); práctico (“Sabe cosas vitales de esas que tienen solera de siglos”, p. 128); *bueno, elemental, indolente, caballeroso, optimista, servicial y niño* (p. 128); *incomprensivo y tolerante; pudoroso, terco y tímido* (p. 128). De hecho, “Covadonga” fue el único quien hizo ver al doctor la existencia cotidiana de aquella gente que no puede permitirse el lujo de hacer una visita a su despacho:

me cuenta cosas menudas, sin importancia, de la calle; cosas que yo nunca había visto, teniéndolas ante los ojos como las tengo...

[...]

Sólo por “Covadonga” conozco yo estas interesantísimas particularidades de los seres que me rodean y para los que yo permanecía absolutamente ciego” (pp. 126-127).

Debido a su carácter espontáneo y natural, “Covadonga” no reflexiona sobre la situación de toda esta gente, ni mucho menos se detiene a analizarla, sino que actúa inmediatamente, compartiendo con ellos los mejores trozos de la comida que consigue.

Sin embargo, su bondad, llevada, impensadamente, a sus extremos, resulta ser también la causa de su infelicidad, lo que el doctor no puede consentir:

Tiene un claro sentido del deber, pero no hace nada; como si el no hacer nada fuera su deber. Es tan bondadoso, tan inútil, tan sencillo y tan desvalidamente humano que apetece gritarle:

–“Covadonga”, hermanito: haz algo. ¡Rebélate! Rebélate contra alguien, contra la propia vida que te ha hecho tan bueno. Blasfema, pon una bomba, mata a un niño, estrangula a un pájaro... Pero ¡por lo que más quieras, “Covadonga”, haz algo!

Pero “Covadonga” no hace nada. Es decir, sonrío tan sólo (p. 128).

Al llegar a este punto, vemos que ambos personajes acaban invirtiendo sus papeles: el doctor se deja llevar por una emoción desenfrenada, mientras que “Covadonga” resulta ser todo un sabio. Dominado por una violencia irracional, el doctor sucumbe ante la realidad, en la que no había reparado antes de conocer a “Covadonga”. Éste, en cambio, se muestra magnánimo y sereno. De hecho, al principio del cuento el narrador pone de relieve que *realmente, “Covadonga” es un filósofo. Tiene cara de filósofo griego y su misma existencia es una viva lección de filosofía* (p. 121). En otra ocasión, al final del relato, lo compara con Homero.

De este modo, resulta, paradójicamente, que un hombre elemental, pero libre, tiene más sentido común que un intelectual propenso a la reflexión, pero agobiado desde el nacimiento por un sinnúmero de convencionalismos. En otras palabras, la libertad interior de un individuo es capaz de enriquecer el alma más sencilla; los convencionalismos sociales, en

cambio, debilitan al intelectual más sofisticado. De la misma forma, en “Silicato”, la elemental, espontánea y absurda Lucila tuvo suficiente libertad interior y, en consecuencia, suficiente sentido común para poner fin a su relación con Juanito, lo que éste, a pesar de su desarrollo intelectual, no hubiera podido hacer.

Así pues, Ortega se muestra más solidario con “Covadonga” que con el narrador, a pesar de que éste le es más próximo por su posición social, por su nivel cultural y por su vocación científica.

Por último, hay que decir unas palabras sobre el estilo del cuento. Además de un vocabulario muy rico, en el que destacan los términos científicos, el lenguaje del narrador contiene comparaciones ingeniosas: sobre los ojos de Covadonga, dice que *su esclerótica es de porcelana, con blancor de cúmulo y azul de cielo* (p. 126); a los hijos del zapatero negro, *todos iguales, lustrosos y pequeños* (p. 126), los compara con las *semillas de mamey* (p. 126); la mulata tiene *las ancas bien lubricadas* (p. 127) y el apuntador de terminales tiene *cara de fox terrier* (p. 127); “Covadonga” tiene *andares de oso* (p. 123), y las conversaciones con él *recuerdan, en ocasiones, el sistema Ollendorf* (p. 125). Tampoco le es ajena la metáfora: los cinco sentidos de “Covadonga” son *cinco ventanitas sin cristales de colores* (p. 122).

Otro rasgo importante del estilo es una adjetivación abundante, insólita y precisa. Ya hemos citado los adjetivos, empleados a discreción, en el retrato psicológico que se hace de “Covadonga” al final de su relato. Otros ejemplos de adjetivación afortunada son las descripciones de la mujer (“*su deliciosa, blanda, muelle, amable orografía*”, p. 123); de la muerte (“*algo pavoroso, grande y lleno de sueño*”, p. 124); de los hijos del zapatero (“*todos iguales, lustrosos y pequeños*”, p. 126; “*pequeños, lustrosos, vivaces*”, p. 126); del gato (“*feo, sucio, antipático, arisco y desagradecido*”, p. 127) y, sobre todo, de su sonrisa *expectante, alertada, cazurra* (p. 126). Llama la atención también el empleo del epíteto *limpio*, en lugar de *puro*, en la frase *siempre está presto a realizar cualquier mandado, desinteresadamente, por el limpio placer de hacer un favor* (p. 127).

El ritmo de todo el relato está fuertemente marcado. La mejor ilustración de ello es el siguiente fragmento, en el que destacan los procedimientos más extendidos en el texto, como la anáfora (en negrita cursiva), la anadiplosis (subrayado discontinuo), reiteración (en negrita), los incisos (entre rayas) y los periodos sintácticos con la función y la estructura análogas (subrayado):

Somos amigos desde hace cinco años. ***Amigos*** porque él es correcto conmigo y porque yo soy comprensivo para con él. ***Amigos*** porque yo nada le pido y él me pide –no me pide, me sugiere tan sólo– que le dé cinco centavos. Cinco centavos a la semana. Por tan módica

cantidad yo no puedo sentirme amo ni él conceptuarse esclavo. Ni yo me envanezco ni él se humilla. Somos amigos por eso: No llego a rico; él no desciende a picador. Yo le respeto: le trato de usted. Él me respeta sin guataquerías; **me llama por mi apellido tan sólo** sin anteponer a éste la palabra doctor. **Me llama por mi apellido tan sólo** y, cuando le debo algo,— los cinco centavos obligados—, me dice “caballero” (p. 123).

Es curioso que el narrador, siendo médico, no se fije apenas en el estado físico de “Covadonga”, sino que se concentre casi exclusivamente en sus rasgos psicológicos, tales como su mundo interior, su conducta y su actitud ante la vida. Casi todos los detalles de su aspecto son consecuencias de su mendicidad: su abdomen es *abultado* (p. 126), sus ropas sucias *huelen a jabalí verriondo* (p. 123) y en su sonrisa *quedan contados dientes* (p. 123). En este último detalle insiste con especial ahínco: “Me enseña un diente, dos colmillos y cuatro molares; rodo lo que le queda. Es decir, sonrío. Un largo temblor recorre sus hombros y se propaga a su abultado abdomen. La sonrisa se le ha transformado en risa que se le escapa a borbotones por la boca desdentada” (p. 126).

La sonrisa se presenta al principio como un instrumento de trabajo (“sonrío tan solo y vive bien de su sonrisa”, p. 122; “El ruega en un principio con su sonrisa”, p. 123), pero al final acaba siendo el resumen de toda una filosofía: “Pero “Covadonga no hace nada. Es decir, sonrío tan sólo” (p. 128).

4.3.8. “READY”

“*Ready*” es la única novela extensa de Antonio Ortega que ha llegado hasta nosotros²⁶⁵. Vio la luz en 1946, cuando nuestro autor llevaba ya casi siete años en La Habana. Trata sobre un perro que, al sentirse infiel a su dueño, perteneciente a la clase media, se escapa de su casa y se ve obligado a enfrentarse a algo que hasta entonces no había conocido: a la necesidad de valerse por sí, y esta necesidad se convierte en el único objetivo de su existencia. En su incesante deambular por las calles de La Habana, se arrima a distintos amos, pertenecientes a los más diversos estratos sociales. Después de correr una serie de aventuras, acaba regresando a su antigua casa. Puesto que ahora sabe lo que vale el pan de cada día, firma un pacto con su conciencia y decide participar, aunque sea pasivamente, en el engaño a su amo, que consiste en no delatar al amante de su esposa y que fue precisamente lo que le había obligado a escapar. De este modo, el protagonista evoluciona desde una postura idealista, en la que habían imperado el honor y la honradez, hasta un pragmatismo cínico, en el que lo único importante es tener comida suficiente todos los días:

Trataba de convencerme de algo. Yo lo sabía. Y sabía también de qué trataba de convencerme. Temía que mi dignidad tratara de ponerse vertical de nuevo. Temía que mi reciente honorabilidad se me subiera a la cabeza de pronto. Temía a mi lealtad de perro. Por eso trataba de emborracharme de interrogaciones sin respuesta. Todo antes que lanzarme de nuevo al arroyo a vivir mi vida. Todo antes que gritarle a Tabaco una verdad que había de hacerle completamente desgraciado.

¿Transigir, hacer la vista gorda, acatarrar mi conciencia?... Sí; esa era la única solución a nuestro problema²⁶⁶.

Por tanto, cabe preguntarse si la novela tiene un final feliz: por un lado, el protagonista, después de obtener una experiencia enriquecedora, sobrevive, vuelve a casa y retorna a la buena vida a la que estaba acostumbrado; por otro lado, evoluciona en sentido negativo desde el punto de vista moral.

La principal fuente de “*Ready*” es, sin lugar a dudas, la novela picaresca, encabezada por el *Lazarillo*, con el que la novela de Ortega tiene toda una serie de puntos comunes:

²⁶⁵ Guillermo Cabrera Infante recuerda que Antonio Ortega tenía empezada otra novela de la que, desgraciadamente, no se ha conservado nada:

...una novela inédita, sin título, sin acabar, desaparece pero de la que recuerdo haber leído unos capítulos memorables en su casa de El Vedado, a finales de los años 50: esta vez el manuscrito era realmente un manuscrito y las páginas culminaban en una matanza indiscriminada de cangrejos en la carretera cuando iban ciegos rumbo al mar a desovar, que es una preocupación propia del naturalista...

Véase Guillermo Cabrera Infante, “Antonio Ortega vuelve a Asturias”, en *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza y Janés, 1992, p. 391.

²⁶⁶ Antonio Ortega, “*Ready*”, Gijón, Llibros del Peixe, 2003, p. 234.

estructura interna y externa, relato itinerante, carácter episódico, temporalidad narrativa, narración autobiográfica en primera persona, servicio a varios amos, retrato y crítica de la sociedad de la época, perfil psicológico del protagonista y su evolución, ideología moralizante y pesimista. Puesto que los vínculos con la picaresca atraviesan toda la obra, no vamos a estudiarlos en conjunto sino que los iremos viendo paso a paso, cada uno en su momento oportuno.

Además de la picaresca, “*Ready*” guarda una estrecha relación con *El Quijote* y la novela de Pío Baroja. Igual que en *El Quijote*, asistimos a un ingenioso juego de narradores y a una serie de relatos intercalados en la historia principal. Igual que en la novela de Baroja, estamos ante una novela abierta en la que cabe todo. Todos estos aspectos se analizarán más adelante.

Por lo que respecta a la perspectiva insólita desde la que se cuenta la historia, se pueden citar muchas obras afines, desde *El asno de oro*, de Apuleyo, hasta *Flush*, de Virginia Woolf, pasando por *El colmillo blanco* y *Michael, hermano de Jerry*, de Jack London. En la literatura española, la novela más conocida es *El coloquio de los perros* cervantino, con el que, en opinión de José Ramón González, la obra de Ortega está íntimamente emparentada²⁶⁷.

En los años cuarenta, tan solo unos años antes que Ortega, varios escritores exiliados publicaron novelas en las que los acontecimientos se presentan –en todo o en parte– desde una perspectiva animal: *La vida por opinión* (1942), de Valentín de Pedro; *Hermano perro* (1943), de Álvaro Fernández Suárez, y *El refugiado centauro Flores* (1944), de Antonio Robles. En opinión de José Ramón González, esta coincidencia se debe a

la búsqueda por parte de sus autores –todos ellos exiliados, todos ellos actores y testigos de la guerra civil–, de una sólida e incuestionable instancia enunciativa moral que permitiera, tras los autores de la lucha fratricida y la evidencia del mal como invariante humana, enjuiciar la realidad de la existencia desde una perspectiva inocente y sin compromisos previos (eligiendo el espacio privilegiado de una conciencia no manchada por la abyección de lo humano²⁶⁸).

También sería interesante mencionar *El príncipe destronado*, de Miguel Delibes, en el que vemos el mundo con los ojos de un niño de tres años, y *Sangre*, de Elena Quiroga, que cuenta la historia de varias generaciones de una noble familia gallega, vista por un árbol que crece en el patio de su casa. Ya en nuestros días, cabe destacar las piezas teatrales *Palabras de perro*, de Juan Mayorga, y *Pasos*, de Antonio Álamo.

²⁶⁷ José Ramón González, “Introducción”, en “*Ready*”, Gijón, Llibros del Peixe, 2003, p. 24.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 24.

El protagonismo de la ciudad (La Habana) permite situar a “*Ready*” entre las obras más significativas de las dos últimas centurias. En siglo XIX, San Petersburgo se convierte en un protagonista de la obra de Gógol y Dostoyevsky; Madrid, de las novelas de Galdós; Vetusta (trasunto de Oviedo), de *La Regenta*; Londres, de la obra de Dickens. Y en el siglo XX, tenemos París, en *Caminos nocturnos*, de Gaito Gazdánov; Madrid, en *La lucha por la vida*, de Baroja, y en *La colmena*, de Cela; Nueva York, en *Manhattan Transfer*, de Dos Passos; Tánger, en *La vida perra de Juanita Narboni*, de Ángel Vázquez; La Habana, en *Tres tristes tigres y Para una Habana difunta*, de Guillermo Cabrera Infante; Valladolid, en *El hereje*, de Miguel Delibes; Barcelona, en casi todas las novelas de Antonio Rabinad y Juan Marsé.

En algunos capítulos se observa la influencia de una fuente determinada. Esta influencia se hace especialmente visible en los capítulos “Mi amigo Quesito”, “El borracho Pata de Palo” y “La casa de las mujeres perfumadas”, cuyas fuentes respectivas son la Biblia, la picaresca y la novela sobre la prostitución.

“Mi amigo Quesito” contiene varias reminiscencias de la Biblia, puesto que los rasgos más importantes de este personaje son la caridad y la humildad. Las palabras de que *hay que tener fe en que Dios tiene huesos de sobra para todos los perros de la tierra* (p. 131) parecen una alusión al famoso verso del Evangelio de San Mateo sobre las aves del cielo. Y la imagen de *leche fresca en mano abierta* (p. 132), que Quesito le ofrece al protagonista, trae a la mente el conocido verso del Deuteronomio: “Abre tu mano a tu hermano, al humillado y al pobre de tu tierra”.

La relación con la picaresca es especialmente visible en el capítulo “El borracho Pata de Palo”, que supone una parodia del *Lazarillo*: el mendigo no está ciego sino que se hace pasar por tal. El personaje lo describe con una frase que recuerda otra gran novela picaresca: *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes. En palabras del protagonista, el ciego *veía como un lince y corría como una liebre* (p. 96), en tanto que Cortadillo resume su oficio con las siguientes palabras: “No sé otro sino que corro como una liebre, y salto como un gamo y corto de tijera muy delicadamente²⁶⁹”. Por lo demás, la proximidad de este capítulo con el *Lazarillo* es tan grande que algunas frases hasta recuerdan el estilo de Lázaro: “¡En mala hora me acerqué a comprobar si era a mí a quien llamaba!” (p. 96). También recuerda al *Lazarillo* la actitud del mendigo ante el vino:

²⁶⁹ Miguel de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 21.

Pata de Palo extrajo de la alacena una botella de cañita que puso encima de la mesa con todo cuidado y consideración. De vez en cuando llenaba un vasito con aquel líquido y se lo disparaba de un solo trago, en un gesto desesperado de suicida. A continuación se atizaba un vaso de agua cual si lo arrojara sobre un incendio. Luego pasaba el envés de su mano por los morros (p. 98).

“La casa de las mujeres perfumadas” está muy influida por la literatura sobre la prostitución, que se cultivó abundantemente en el siglo XIX y a principios del XX²⁷⁰. Entre estas obras, hay que destacar especialmente *La fosa* (1915), de Aleksandr Kuprín, que fue la primera obra dedicada expresamente al tema de la prostitución en la literatura rusa²⁷¹ y que Antonio Ortega tenía en su biblioteca particular traducida al castellano²⁷². En la literatura española, hay que recordar, antes que nada, *Tinieblas en las cumbres* (1907), de Ramón Pérez de Ayala. Dignas de mención son también algunas novelas de Eduardo López Bago: *La prostituta* (1884), *La pálida* (1884), *La buscona* (1885) y *La querida* (1885), consideradas por su autor como “el análisis de una llaga social²⁷³”, igual que Kuprín había pensado su novela. Sin embargo, a diferencia de *La fosa*, no tenemos ninguna prueba de que Ortega hubiera leído las obras de López Bago.

Finalmente, la novela contiene citas, alusiones y reminiscencias de distintos escritores. Las citas pertenecen a Unamuno (“el perro sería el mejor amigo del hombre... si tuviera

²⁷⁰ Además de las influencias literarias, este capítulo tiene un claro trasfondo autobiográfico. La casa en la que Antonio Ortega vivió en La Habana se encontraba en la esquina de las calles Amistad y Trocadero, donde se concentraban muchas casas de placer. Así es como lo recuerda Guillermo Cabrera Infante:

Su reducido apartamento, que compartía con su esposa Asunción, también asturiana, estaba entonces casi en el ombligo del barrio de Lenocinio habanero, el notorio distrito de Colón, en que, siempre en La Habana, convivía la decencia con la prostitución, el bien y el mal empedrando infierno y paraíso por parejo.

Y, un poco más adelante, añade: “A Ortega nunca le importaron ni la dudosa moralidad del barrio ni la cierta humildad de su apartamento”. Véase Guillermo Cabrera Infante, “Antonio Ortega vuelve a Asturias”, en *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza y Janés, 1992, p. 388.

²⁷¹ La prostitución fue un tema muy extendido en la literatura rusa a lo largo de todo el siglo XIX. Uno de los primeros en abordarlo fue Aleksandr Pushkin, en *El jefe de la estación* (1831). Más tarde, se profundizó en obras tan significativas como *La avenida Nevsky* (1835), de Gógol; *Crimen y castigo* (1866), de Dostoyevski; *Mujer de armas tomar* (1866), de Nikolái Leskov; *El suceso* (1978), de Vsévolod Garshin; *El arrebatado* (1889), de Chéjov, o *Resurrección* (1899), de Tolstói. Sin embargo, no es el tema principal de ninguna de estas obras: incluso en los relatos *Mujer de armas tomar* y *El suceso*, dedicados, respectivamente, a la dueña de un lupanar y a una prostituta, la atención del autor se centra en la personalidad y el destino de las protagonistas, y no en la prostitución como problema social. Hubo que esperar hasta 1915, cuando se publicó *La fosa*, en la que un personaje –trasunto del propio Kuprín– constata con amargura la falta de una obra cuyo autor “se sumergiera de cabeza en esta vida y la observara de cerca, muy de cerca, sin preconcepción, sin frases altisonantes, sin lamentos ovejunos, en toda su tremenda sencillez y su trajín cotidiano” (la traducción es nuestra).

²⁷² Aleksandr Kuprin, *La fosa de la lascivia (Iama)*, Madrid, Rafael Caro Raggio Editor, marzo de 1929.

²⁷³ Véase el apéndice de *La buscona*.

dinero²⁷⁴”, p. 62); a Petrarca (“Un bel morir tutta la vita onora²⁷⁵”, p. 70); a Axel Munthe (“El perro no puede fingir, no puede engañar, no puede mentir, porque no puede hablar. El perro es un santo²⁷⁶”, p. 118); a Chesterton (“El bostezo es un aullido silencioso”, p. 180); a Attila József (“la vida es una enfermedad mortal”, p. 188) y a Galdós: “esa curiosidad de lo horrible que –como señalara Galdós– reúne gente en derredor de los patíbulos, del charco de sangre, señal de un crimen, o junto a la oscura agonía de un perro²⁷⁷” (p. 210).

En cuanto a las alusiones y reminiscencias, encontramos una posible alusión a Quevedo, fray Luis de León y Shakespeare. El retrato del joven que *se hallaba situado detrás de una nariz descomunal* (p. 192) recuerda claramente el verso de Quevedo “Érase un hombre a una nariz pegado”. Una reminiscencia, aunque bastante difusa, del poema “Noche serena”, de Luis de León, se escucha en la siguiente frase: “Y ante esa terrible indiferencia – indiferencia de la piedra, del agua, *del firmamento lleno de estrellas que no nos hacen caso*²⁷⁸ – mi pobre vida del perro sato se hacía aún más chiquita” (p. 74). Y cuando llega el amante de Violetas, el perro se atormenta con el dilema de Hamlet: “Hubieran sido suficientes unos ladridos míos para que Tabaco se enterara de todo. Dudé. Un trágico dilema se presentaba ante mí con sus dos únicas soluciones terribles” (p. 53).

Antes de pasar a los elementos morfológicos de la novela, vamos a situarla en sus coordenadas espacio-temporales. Se trata de La Habana de mediados de los años cuarenta, en la que Ortega llevaba viviendo varios años y, por tanto, conocía de primera mano la realidad que plasmó en esta obra. La acción de la novela no traspasa los límites de la capital cubana, que observamos radiografiada desde arriba (donde se sitúa, por ejemplo, la casa de Tabaco), hasta los bajos fondos, los prostíbulos, los suburbios, las chabolas. Ante nuestros ojos desfila una serie interminable de personajes pertenecientes a diversos estratos sociales: perreros, detectives, prostitutas, periodistas, zapateros, limpiabotas, criados, dependientes, cocineras, planchadores, repartidores, mendigos, tenderos, policías, conductores, médicos, tintoreros, artistas, panaderos, hombres de negocios y muchos otros. Más de una vez se menciona el chino de la ropa, al que un año más tarde Ortega le dedicará un cuento. Todos juntos,

²⁷⁴ Miguel de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 1988, ed. de Mario J. Valdés, p. 259. La cita exacta dice así: “¿Por qué no el perro, del que se ha dicho con tanta justicia que sería el mejor amigo del hombre si tuviese dinero...?”

²⁷⁵ Francesco Petrarca, *Cancionero II*, Madrid, Cátedra, 1999, ed. bilingüe de Jacobo Cortines, p. 652. A continuación reproducimos, conservando la ortografía de la edición, el fragmento que contiene la cita que hace Ortega: “Tu ai li strati et l’arco: / Fa’ di tua man, non pur bramand’io mora, / Ch’un bel morir tutta la vita honora”.

²⁷⁶ Axel Munthe, *La historia de San Michele*, Barcelona, Juventud, 1956, p. 54.

²⁷⁷ Benito Pérez Galdós, *Un faccioso más y algunos frailes menos*, Madrid, Historia 16, p. 222.

²⁷⁸ La cursiva es nuestra.

componen el cuadro social de La Habana, que funciona como un verdadero protagonista, y no como un mero escenario. Por esta razón, el panorama de la ciudad se describe en la novela más de una vez: “Cuando anocheció, entré en la ciudad; la ciudad insultante de luces, tranvías y guaguas. Pero, como siempre, inhóspita, dura, cruel, indiferente a las angustias y dolores perrunos y sin un solo hueso” (p. 213).

Como protagonista, la ciudad queda personificada:

Un barrio de indigentes es una pústula, otra pústula; pero está en el propio cuerpo de la población. La ciudad luce sana, feliz, con “wasermann” negativo... Pero allí, en el suburbio, en la extremidad del suburbio aparece de pronto la placa reveladora, la postema definitiva: el barrio de indigentes. Chozas apretadas contra la tierra como si la tierra se hubiera llenado de costras. Eso es un barrio de indigentes²⁷⁹ (p. 97).

Esta imagen contrasta violentamente con el centro de la ciudad: “Nos estacionamos en una calle céntrica llena de comercios rutilantes, de automóviles relucientes y de muchachas encantadoras que iban de un lado para otro llenas de prisa sin sentido, como hormigas” (p. 100).

La estructura externa de “*Ready*” destaca por su carácter episódico y por el papel del protagonista, lo que la aproxima considerablemente a la picaresca. Para ver hasta qué punto llega esta proximidad, vamos a citar el resumen, breve pero enjundioso, de Felipe Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres:

El protagonismo del pícaro es total y absoluto, no sólo porque él nos imponga su criterio, sino además porque su figura es lo único que da coherencia a la obra. Ésta se compone de una serie de escenas totalmente desconectadas unas de otras, en las que intervienen personajes diversos, que se desarrollan en distintos puntos geográficos, a veces muy distantes, y que sólo pueden engarzarse porque solo tienen un protagonista común. El pícaro está siempre presente; aunque en algún momento, y siempre en contadas ocasiones, dé la sensación de que se centra la atención en otro personaje, como en el episodio del buldero en el *Lazarillo*, lo cierto es que el pícaro, a través de cuyos ojos vemos lo que ocurre, no puede dejar de hacer acto de presencia²⁸⁰.

Todo esto, aunque con una diferencia fundamental que se verá más adelante, lo observamos en “*Ready*”. Externamente, la novela de Ortega consta de dieciocho capítulos, cada uno de los cuales supone un conjunto de apartados, escenas, resúmenes, monólogos o reflexiones sueltas. Las digresiones son muy abundantes: tanto es así que se intercalan incluso

²⁷⁹ La cursiva es nuestra.

²⁸⁰ Felipe Pedraza Jiménez, Milagros Cáceres Rodríguez, *Manual de literatura española*, V. II, Pamplona, Cénlit Ediciones, 1980, pp. 232-233. Sobre los procedimientos estructurales de la novela picaresca, véase también Oldrich Belic, “Los principios de la composición de la novela picaresca”, *Análisis estructural de textos hispánicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 19-60; Joaquín Casaldueño, “Sentido y forma de *El Lazarillo*”, *Estudios de Literatura Española*, Madrid, Gredos, 1973.

en los episodios más tensos y dinámicos. Su extensión puede ocupar varias páginas o menos de una línea. No sólo las expone el protagonista, sino también otros personajes, como Garboncito.

Lo único que tienen todas estas partes en común es la presencia del perro, que en su largo deambular protagoniza distintas acciones, presencia distintas escenas, visita distintos ambientes y entra en contacto con distintos individuos. Aunque el perro está presente en todas las escenas (la única excepción es el encuentro de Quintín González y el capitán Betancourt en la escena del crimen en el capítulo “El crimen de los anones”), el grado de su intervención varía considerablemente de una escena a otra. En la mayor parte de los episodios, “Ready” actúa como verdadero protagonista, pero en algunas ocasiones su presencia se reduce a la de un mero espectador, como sucede en los capítulos “La casa de las mujeres perfumadas”, “Mi traductor”, “Mi amigo Quesito”, “Los clientes de Quesito” o “Camomila o la triste historia de una chica alegre”. En estos capítulos, así como en otros episodios más pequeños, la atención del narrador se centra en otros personajes (Quesito, su mujer y sus clientes; Puro de Marca, Camomila y Garboncito; las habitantes del prostíbulo o su propio *alter ego*), y su papel se reduce a ser un hilo conductor entre cuadros y escenas totalmente independientes.

A este respecto hay que señalar que no todas las unidades argumentales (capítulos o episodios) que componen la novela son relevantes para el desarrollo del argumento. Por el contrario, “Ready” contiene una serie de apartados prescindibles que, en el mejor de los casos, se limitan a desempeñar una función estructural. Esto nos hace pensar en una posible deuda con *El Quijote*, cuya primera parte contiene varios discursos (el discurso de la Edad de Oro en el capítulo XI y el discurso de las armas y de las letras en el capítulo XXXVIII) e historias intercaladas (la aventura con Andrés, la historia de Grisóstomo y la pastora Marcela, la historia de Cardenio y Dorotea, la historia del cautivo y la novela de *El curioso impertinente*), que parodian distintos géneros novelescos de la época (la novela picaresca, la pastoril, la sentimental, la morisca, la bizantina y la *novella* italiana, respectivamente) y se relacionan de distinta manera y en distinta medida con el argumento básico de la obra.

En “Ready” podemos destacar tres capítulos que funcionan exactamente igual que las historias intercaladas en *El Quijote*. Estos capítulos son “Mi traductor”, “Camomila o la triste historia de una chica alegre” y “Diálogos y monólogos”. Tanto genérica como funcionalmente se trata de historias intercaladas a la manera cervantina. Veámoslo con más detalle.

Desde el punto de vista genérico, cada uno de estos capítulos supone una obra perteneciente a un género literario concreto. El primero, aunque transmitido en tercera persona por el protagonista, es una autobiografía novelada del propio autor. El segundo es una

típica historia de adulterio que se basa, por un lado, en un matrimonio de conveniencia y, por otro lado, en un triángulo amoroso clásico. El tercero es una especie de cajón de sastre que contiene reflexiones sobre los más variados asuntos.

Desde el punto de vista funcional, se trata de escenas totalmente autónomas que no forman parte de la trama argumental y están vinculadas de distinto modo y en distinto grado con el resto de la novela. El capítulo “Mi traductor” desempeña una función estructural muy importante: nos presenta al autor de la obra, que resulta ser el traductor de la historia de “Ready” al lenguaje humano, lo que vuelve muy complicado el sistema de narradores. El capítulo dedicado a Camomila no desempeña ninguna función: se trata de una escena independiente que el perro se limita a presenciar como testigo, insertando alguna que otra breve observación en su relato. El tercer capítulo ni siquiera es una unidad narrativa propiamente dicha: los retazos de conversaciones y pensamientos que contiene no guardan relación aparente con el resto de la novela; ni siquiera se puede decir a ciencia cierta si estos “diálogos y monólogos” son todos reales o si algunos se suceden en la mente del protagonista. El único fragmento relevante para la estructura de la obra es la réplica final, que parece pertenecer al autor real, escondido tras su propio *alter ego*.

Otro procedimiento cervantino al que recurre Ortega es la suspensión abrupta de un capítulo en el momento más interesante. En *El Quijote*, el capítulo VIII de la primera parte se interrumpe precisamente cuando la batalla entre don Quijote y el vizcaíno alcanza su punto más álgido; en el siguiente capítulo, en vez de continuar esta escena, el narrador cuenta detenidamente cómo encontró el cartapacio con la continuación de la historia. En “Ready”, el personaje cae en manos del Bando de Piedad y, acto seguido, el autor suspende este capítulo para introducir los “Diálogos y monólogos”. Este procedimiento resulta muy eficaz para mantener en vilo al lector.

Si nos trasladamos del Siglo de Oro al siglo XX, la estructura y la composición de “Ready” responden a las ideas de Pío Baroja, expuestas en el “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” de *La nave de los locos*, que se publicó en el tomo IV de sus *Obras completas* en el año 1948: “¿Hay un tipo único de novela? Yo creo que no. La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente²⁸¹”. Lo mismo, aunque con un motivo distinto, dice un personaje de “Ready”: “No preciso de perros especializados porque lo que yo preciso es zambullirme en la vida, y la vida no es

²⁸¹ Nosotros citamos este artículo recogido en Agnés y Germán Gullón, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974, p. 74.

especialización, sino enciclopedia. Criminales, olores, hambre, vilezas, bondades, prostitución, árboles, sangre, mujeres bonitas, niños descalzos...” (p. 191).

Sin embargo, “*Ready*” tiene un rasgo fundamental que lo distingue tanto de la novela picaresca como de la obra de Pío Baroja. A lo largo de las novelas barojianas, los episodios se suceden sin transición, como si el narrador no tuviera que justificar el paso de una situación a otra, y lo único que les confiere cierta coherencia es la figura del protagonista, que actúa de hilo conductor entre distintos episodios. La novela de Ortega, en cambio, posee una estructura argumental sólida, entre cuyos episodios básicos se observa siempre una estricta relación de causa y efecto. El propio narrador lo constata más de una vez; por ejemplo, antes de contar la muerte de Quesito:

Como siempre sucede en estos casos tuvieron que darse cien mil circunstancias minúsculas para que el acontecimiento tuviera lugar. Si cualquiera de ellas hubiera fallado, aquello nunca hubiera llegado a producirse. Pero todas las circunstancias minúsculas estuvieron allí en su oportuno momento –puntuales a la cita– y el suceso se produjo por sus pasos contados (p. 171);

o la muerte de Colmillo Sucio: “Y los acontecimientos, como siempre, rodaron unos detrás de otros, sin prisas y en orden, tal como tenían que producirse; por sus pasos contados” (pp. 205-206).

La primera causa, que determina siempre la actitud del protagonista, es el hambre, que se describe con toda clase de matices, y, en consecuencia, la necesidad de conseguir comida. De hecho, “*Ready*”, igual que el *Lazarillo*, es una verdadera epopeya del hambre, y el principal objetivo que persigue el protagonista es conseguir las *trescientas calorías diarias* (p. 56). El hambre se convierte en la única y verdadera causa de todo lo que está pasando; tanto es así que llega a ser, paradójicamente, el incentivo que despierta en el personaje las ganas de vivir después de perder a Quesito: “ante la llamada imperiosa del hambre había sentido levantarse dentro de mi corazón –ya encharcado de olvido– un impreciso y violento deseo de vivir, de continuar viviendo” (p. 188).

La segunda causa, que hace posible el desarrollo del argumento, es el suceso que obliga al protagonista a cambiar de amo y, en consecuencia, de ambiente. Se trata casi siempre de un conflicto o de un suceso violento con un final trágico: la traición de Violetas, la muerte heroica de Salchicha, el asesinato de Gardenia, la muerte de Quesito bajo las ruedas del tranvía o la muerte violenta de Colmillo Sucio. “Otra vez la tragedia –una espantosa bocanada de terror– se abrió en mi vida” (p. 170), constata el personaje al recordar la muerte de Quesito. La única excepción es el abandono de Ojosgarzos, que se produjo exclusivamente

por propia voluntad del protagonista, sin que hubiera sucedido ningún percance o tragedia sangrienta.

Finalmente, la tercera causa importante que genera nuevos episodios y los concatena entre sí es la casualidad. Casual fue, por ejemplo, la llegada del protagonista a la “casa de las mujeres perfumadas”: “Pasé por casualidad por delante de su domicilio y, por casualidad, ella que estaba en la puerta de la casa me vio” (p. 80). Casual es también su encuentro con Quesito o con Cebollita y los niños al final.

De este modo, los principales móviles que llevan la historia hacia delante son el hambre, la violencia y la casualidad, que le obligan al protagonista a buscar comida y a cambiar de amo. De este modo, pese a la estricta relación de causa y efecto, la novela tiene una estructura abierta: las andanzas del protagonista podrían continuarse, eliminarse o cambiarse de orden.

El otro rasgo de la novela que le confiere una sólida integridad es la correspondencia casi exacta entre capítulos, personajes y ambientes. La mayoría de los ambientes están poblados por grupos de personajes similares, como la familia de Tabaco, el grupo de los perros, las mujeres del prostíbulo, la familia de Pata de Palo o los clientes de Quesito. Cada uno de estos grupos representa una parcela de la sociedad habanera de la época y está encabezado por un jefe que destaca entre el resto de sus miembros. Unas veces el grupo está unido gracias a la actuación de todos los que lo forman (por ejemplo, la familia de Tabaco, la casa de las mujeres perfumadas o la compañía de los perros) y otras veces sus miembros se relacionan a través de un solo personaje (así es, por ejemplo, el conjunto de los clientes de Quesito).

La correspondencia entre capítulos y amos también es una herencia de la picaresca, antes que nada, del *Lazarillo*. En total, el protagonista llega a tener seis amos, que se suceden en el siguiente orden: Tabaco (capítulo I) – Colmillo Sucio (capítulos II y III) – Pelo Blanco (capítulo IV) – Pata de Palo (capítulos V y VI) – Quesito (capítulos VIII, IX, X y XI) – Ojosgarzos (capítulo XIII) – Colmillo Sucio (XIV y XV) – Tabaco (capítulos XVI y XVII²⁸²). Como podemos ver, el argumento de la novela tiene una forma circular: si en los primeros capítulos el protagonista abandona a Tabaco y se arrima a Colmillo sucio, al final de la obra la situación es justo la inversa.

La temporalidad de “*Ready*” coincide casi totalmente con la del *Lazarillo*, tanto por la mirada retrospectiva del narrador como por el desarrollo circular de la acción²⁸³. El narrador

²⁸² La numeración romana de los capítulos es nuestra.

²⁸³ Véase Claudio Guillén, “La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*”, *Hispanic Review*, XXV, 1957.

se sitúa en el tiempo presente, mira hacia el pasado y cuenta una acción cuyo desenlace ya conoce de antemano. La narración se desarrolla de forma circular: el protagonista termina su historia en el momento en que había empezado a contarla; desde el principio hasta el final, la historia se desarrolla de forma lineal, sin ninguna alteración cronológica. La única excepción es el capítulo “Mi traductor”, en el que el protagonista vuelve a situarse en el presente. Toda la historia se cuenta en pretérito, salvo un pequeño fragmento, escrito en presente pero también situado en el pasado:

Ya lo sabéis todo: no me extravié, huí. Es inútil por tanto que Tabaco ponga anuncios y anuncios en los periódicos y ofrezca gratificaciones al que dé noticias mías. Es inútil que me llamen “Ready” porque ya más nunca responderé a ese nombre. “Ready” ha muerto (p. 55).

Otro aspecto en el que el autor parte de la novela picaresca es la perspectiva autobiográfica²⁸⁴. Se trata de una visión unilateral: el narrador no ofrece una versión objetiva de los hechos, sino su interpretación particular. Todos los demás personajes que aparecen en la obra quedan totalmente subordinados a esta perspectiva: sólo se ven con los ojos del narrador, y sus cualidades morales dependen de la medida en que lo beneficiaron o perjudicaron. En palabras de Francisco Ayala, *los hechos se sitúan en la perspectiva única de un individuo concreto para hacernos contemplar el mundo a través de su conciencia activa*²⁸⁵.

Como es lógico, la perspectiva de un relato autobiográfico siempre está condicionada por el origen social del narrador. Este es otro aspecto en el que “Ready” coincide con la novela picaresca, por lo que conviene detenernos un poco en ello. El pícaro procede siempre de los bajos fondos; sus progenitores suelen ser delincuentes, nigromantes, prostitutas: en una palabra, pertenecen a los estratos marginados, o incluso proscritos, de la sociedad. En relación con “Ready”, hay que resaltar especialmente que el pícaro suele ser hijo espurio, o nacido de una relación adúltera. En este sentido, también es importante su origen étnico o religioso: con frecuencia es hijo de “cristianos nuevos”, repudiados por la sociedad y, finalmente, perseguidos por el estado español.

En la vida personal del pícaro tampoco hay nada digno de ser cantado por un juglar o descrito por un biógrafo. Por el contrario, su día a día se reduce a la lucha por la subsistencia en contra del hambre, en la que tiene que enfrentarse a las realidades más vulgares y sórdidas.

²⁸⁴ Sobre la perspectiva autobiográfica y la mentalidad del pícaro, véase Dámaso Alonso, “El realismo psicológico en el *Lazarillo de Tormes*”, en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1958

²⁸⁵ Francisco Ayala, “Formación del género novela picaresca: El *Lazarillo*”, *Experiencia e invención (Ensayos sobre el escritor y su mundo)*, Madrid, 1960, pp. 127-147.

Ningún biógrafo se va a ocupar de todo ello, de modo que el lector sólo puede conocerlo por boca del que lo sufrió en la propia carne²⁸⁶.

Veamos ahora los puntos comunes entre “*Ready*” y la picaresca en este terreno. El protagonista de “*Ready*” es un perro sato, o sea, con características de dos o más razas distintas, descendiente de perros callejeros o de ascendencia desconocida. En una palabra, se trata de un perro mestizo, sin pedigrí. Si fuera un hombre, sería considerado como un bastardo, y lo constata de manera objetiva: “De nuestros padres no sabíamos nada ni uno ni otro; éramos ambos seres sin *pedigree*, vulgares perros satos” (p. 59).

Así pues, el pícaro y el perro tienen en común el origen humilde y espurio. De hecho, uno de los personajes de la novela (*Ojosgarzos*) equipara a un perro sato con un pícaro: “Necesito un perro sato y desgraciado; es decir, un animal comprensivo, inteligente y pícaro” (p. 190). Igual que en las novelas picarescas, el origen de “*Ready*” se constata al comienzo de la historia, en un anuncio que informa de su desaparición. Sin embargo, entre el pícaro y el personaje de Ortega hay una diferencia fundamental. El pícaro cuenta sus antecedentes familiares para justificarse, alegando que él no es el único culpable del estado al que ha llegado: si lleva frecuentando toda su vida unos ambientes poco recomendables que han hecho mella en su personalidad, es porque tiene unos malos orígenes. El personaje de Ortega, en cambio, nunca se avergüenza de su procedencia, considerándola tan digna como la de un perro de raza: “Eso sí, yo seré sato –y nunca me avergoncé de mi satería– pero me gusta dormir a gusto” (p. 47), aunque también denuncia con amargura la situación relacionada con el origen humilde, proyectándola sobre la sociedad humana: “Al fin y al cabo todos los perros satos se parecen en algo; las diversas sangres, la miseria idéntica, la suciedad inevitable y las pulgas colectivizadas, son siempre uniforme de cárcel, de manicomio o de cuartel” (p. 219).

Las cuestiones de la raza ocupan un lugar importante en la obra. La raza, descrita siempre de manera muy detallada, pesa muchísimo en las relaciones entre el personaje y los otros perros. De hecho, si admitieron en su compañía a Salchicha, *que no servía absolutamente para nada* (p. 64), fue únicamente porque era de sangre pura.

La consciencia de su origen humilde despierta en “*Ready*” una sensación de resentimiento contra los perros de origen “noble”. Por ejemplo, esto es lo que llega a sentir, aunque pasajera y pasajeramente, hacia Salchicha ante las puertas de la cámara de gas:

Salchicha lucía perfectamente tranquilo; tranquilo, aristocrático e inútil, como siempre. Pensé para mí:
–Sigue confiado en la pureza de su sangre.

²⁸⁶ Véase Alfonso Rey, “La novela picaresca y el narrador fidedigno”, *Hispanic Review*, n° 47, 1979, pp. 55-75.

Esto me indignó. Fue la mía una indignación rencorosa, de perro sato. Escarbé en ella:
–Claro, él sabe que no serán capaces de matarlo. Como es un perro de raza... (p. 75)

Otras veces, la raza es objeto de un humor inofensivo (“No es que el otro fuera de buena marca –era un sato, mezcla de “schipperke” y bulldog francés con algunas gotitas (algún capricho de sus más recientes antepasados) de “Rey Carlos” en sus venas”, p. 112) o, por el contrario, de un virulento sarcasmo: “Violetas siempre había sido injusta conmigo; lo mismo cuando me adjudicaba pulgas de más como cuando me mortificaba con lo de mi satería (como si yo no supiera que no era ario puro”, p. 54).

Todo ello da pie a reflexiones análogas sobre la sociedad humana: “El perro como el hombre no ha sido capaz todavía de sustraerse a estos prejuicios de la raza, la hemoglobina y los cromosomas. Siempre a vueltas de la sangre, como carniceros” (p. 65).

A veces, el hecho de que un personaje sea positivo o negativo determina su actitud con respecto al origen del perro. Para un personaje negativo, la satería es un defecto; un personaje positivo, en cambio no le concede importancia, o lo acepta sin más. Normalmente, se trata de una situación en la que ambos personajes se contraponen. Por ejemplo, la conversación entre el traductor (trasunto de Antonio Ortega) y Violetas:

–Es un vulgarísimo perro sato –dijo Violetas echándome a menos, como siempre, y subrayando mi satería.
–¡Oh, no diga usted eso! – protestó el que luego debía de ser mi traductor. ¡Tiene unos ojos lindísimos!
Tenía un tierno corazón; lo comprendí al instante. Por unos ojos era capaz de perdonarlo todo (p. 124);

o entre Quesito y Caldo Gallego:

Por encima del ruido que producía el reverbero y haciendo la segunda voz al apresurado hervir del caldo en el pote, rió sorda y sarcásticamente la mujer.
–¡Fino!... ¿Fino?... ¡Pero si es satísimo!
–También tú y yo somos satos, Felisa – dijo el hombre humildemente (pp. 134-135).

Puesto que el protagonista que interviene de algún modo en todos los episodios de su relato, se limita a contar únicamente lo que ha presenciado. Si no había podido verlo, nos describe con todo tipo de detalles lo que escuchó u olió, seleccionando los matices más sutiles y precisos de cada sonido u olor. Así es, por ejemplo, cómo cuenta el asesinato de Gardenia, cometido en una habitación cerrada:

Hubo un silencio. Y después como un ronquido para tomar fuerzas. Y luego un grito que se quebró en estertores. Sonó algo así como un puñetazo en un saco cargado de algo silencioso y apretado, e instantes después se oyó un ruido como si rasgaron seda; cinco centímetros de seda

aproximadamente. Luego otra vez el ronquido, pero no tomando aire sino expulsando aire. Algo cayó al suelo; algo blando y largo, con algo duro en el medio y algo pesado al final. Y después otra vez el silencio; ahora un terrible silencio. Olí por debajo de la puerta metiendo ruido al oler. ¡Fu, fu, fu! Tres resoplidos fueron suficientes. Era el aroma metálico de la sangre diluido en un perfume de gardenias en el que flotaba, lejanamente, el olor tibio del sudor humano (p. 91).

Además de contar la historia en primera persona, el protagonista contempla a sí mismo en una época anterior, en la que había tenido unas cualidades muy distintas, con una clara ironía. En el presente, el narrador tiene una visión realista y desencantada de la vida: “Es rigurosamente cierto que los sueños no alimentan nada; lo sé por experiencia. De entonces acá data ese mi sentido realista de la vida” (p. 57). Por eso, todo su relato se iluminará desde este enfoque. A modo de ejemplo, podemos citar el siguiente pasaje, en el que el protagonista, al cabo de un año, se ríe del ingenuo y cándido maximalismo que le había obligado a abandonar su casa:

No sé quién fue el que dijo que las cosas comienzan a apreciarse cuando se principia a perderlas. Sea quien fuere tenía razón. Y yo que las había perdido para siempre, ¡con cuánta más vehemente desesperación no las apreciaría! Pero la cosa ya no tenía remedio. Por otra parte había jurado no dar marcha atrás a la vida; sino olvidar el pasado, iniciar una nueva vida... “Ready” había muerto. Ahora había que preocuparse de algo más vital que de estar atento al picaporte de la entrada o de ladrar al chino de la ropa. Ahora era necesario buscar trescientas calorías diarias (p. 56).

La autoironía se aprecia más todavía en las siguientes palabras, que ya hemos tenido ocasión de citar:

Ya lo sabéis todo: no me extravié, huí. Es inútil por tanto que Tabaco ponga anuncios y anuncios en los periódicos y ofrezca gratificaciones al que dé noticias más. Es inútil que me llamen “Ready” porque ya más nunca responderé a ese nombre. “Ready” ha muerto (p. 55).

En más de una ocasión, el perro explica la conducta de su especie: “Los perros tenemos un sexto sentido para predecir los graves acontecimientos” (p. 52); “Los perros siempre tenemos miedo antes de que sucedan las cosas que pueden darnos miedo; por eso aullamos antes de que nos peguen” (p. 58); “Pero el perro es avaro de su hueso y con nadie reparte su tajada. Cuando tiene hambre, come; lo que sobra, lo entierra, aunque luego no se acuerde dónde lo dejó o tenga que comérselo manchado” (p. 59); “la conciencia del perro está siempre en carne viva” (p. 60); “¡Son tan comprensivos los hombres con sus debilidades!... Pero los perros no. Yo no sé si será esto un defecto o un exceso; pero sé que es una realidad” (p. 60); “un perro es un ser panteísta, cínico, cariñoso, desvergonzado y realista” (p. 118); “el

miedo sin motivo es la única manifestación religiosa de los perros” (p. 176); “–Para el perro todo lo desconocido se parece; sólo lo familiar es susceptible de matiz” (p. 183).

Más de una vez el personaje nos habla de sus sentidos físicos:

–¿No lo sabías? Los perros oímos ruidos inaudibles por vosotros.

–Sí, pero no sudáis.

–No sudamos; acezamos.

–Y no veis los colores.

–No vemos los colores, ¡pero si vieras los matices que hay en nuestros grises!... (p. 186)

De todos los sentidos, por supuesto, el más importante es el olfato: “–El perro huele; el hombre ve. Esto constituye por sí solo una terrible diferencia” (p. 181), que será su principal aliado en la lucha diaria:

Decidí dejarme guiar por el olfato. Cerré los ojos y olí inspiradamente. Primero venteé los aromas del carro de frutas de la esquina: un cocktail de olores en el que dominaba la naranja con un fondo de perfume de mangos recubierto por el olor a alcohol y cloroformo de las manzanas de California. No, allí no había nada que recordara el jabón color de rosa. Venteé en otra dirección. Nada tampoco, si se exceptúa un leve y desagradable olor a cloaca. Giré hacia la derecha. De haber estado por allí aquel perfume lo habría borrándola última guagua que acababa de pasar. Pero cuando se fue aquel olor a linterna mágica, percibí una vedija de aroma que resultó suficiente para orientarme (pp. 114-115).

Así, el rasgo más importante que destaca el personaje en todas las situaciones, es el olor, en el que distingue infinitos matices: “el olor crudo y áspero de la carne (p. 57); “el dulce aroma metálico de la sangre” (p. 57); “el cloroformo, con su olor a manzanas y violetas” (p. 70); “el dulce aroma de geranio de la lewisita y el picante olor de la iperita” (p. 70); “el olor irritante de la tormenta lejana” (pp. 73-74); “un olor a fango del río se extendió por el ambiente” (p. 75); “el aroma metálico de la sangre diluido en un perfume de gardenias en el que flotaba, lejanamente, el olor tibio del sudor humano” (p. 91); “ya comenzaba a sentirse ese olor dulce, como de hierba húmeda quemada, de la muerte” (p. 92); “sentía el poderoso pisar del tranvía –ese andar en esquíes del tranvía– y captaba su olor a grasa rancia y metal frotado” (p. 109); “yo adivinaba a la guagua que acababa de pasar por el olor a hojalata caliente” (p. 109); “apretó su alpargata sudada sobre el pedal” (p. 131); “hedían suavemente los tragantes de las cloacas” (p. 171); “Hasta mis narices llegó un fino hilito de hedor, un hedor inconfundible. ¡Estaba muerto!” (p. 210); “aquel suave, meloso, insinuante perfume a tabaco rubio” (p. 218).

Los olores determinan para él los días de la semana (“Allí los días de la semana tenían su olor característico. Los lunes olían a frijoles negros. Los miércoles a ajíaco. Los sábados a caldo gallego”, p. 137) o le ayudan a retratar a los personajes. Por ejemplo, así era Quesito

cuando estaba vivo: “Oía tenuemente a esas plantas de hojas planas y anchas, como puñales, que crecen en las orillas de los arroyos. Oía a leche cuajada, a queso fresco envuelto en servilletas limpias a través de las cuales llora el suero...” (p. 130). Y así era cuando murió: “Oía a esa cosa dulce y animal de la leche y a esa cosa metálica, mineral, de la sangre, y oía también a paja húmeda quemada con un hedor amarillo y fino...” (p. 174)

El olfato puede ser también objeto de observaciones jocosas: “En los angustiosos instantes decidí que no siempre se comporta uno correctamente en la vida siguiendo los dictados de su nariz y de su obligación” (p. 53). Y qué decir del siguiente aforismo, que pronuncia el traductor de “Ready”, pero que el perro acepta decididamente: “Hasta los perfumes se vuelven hedores cuando se huele con prejuicios” (p. 125).

De acuerdo con la perspectiva perruna, en el discurso del personaje son muy abundantes las imágenes relacionadas con los animales, sobre todo las comparaciones: “los enormes ojos azules, *de gato persa*” (p. 86); “Había algo de fierecilla enjaulada en su manera de pasear por la casa y en la manera de abrir las ventanas de su naricilla chata” (p. 87); “Veía *como un lince* y *corría como una liebre*” (p. 96); “muchachas encantadoras que iban de un lado para otro llenas de prisa sin sentido, *como hormigas*” (100); “los negritos que venden periódicos y que retozan con las guaguas *como delfines a la proa de los barcos*” (pp. 101-102); “Durante un rato condujo el artefacto aquel cogido de los cuernos, *cual si condujera una vaca hacia el establo*” (p. 131); “Era minuciosa y rutinaria y todo en su vida estaba indefectiblemente previsto *como en la vida de los insectos*” (p. 137); “era tan sólo *zumbido de colmena, rumor de rebaño*” (p. 143); “vivía solo y aburrido *como una ostra*” (p. 144); “un viejo piano desafinado y *de amarilla dentadura* de fumador o *de caballo*” (p. 144); “esos excrementos *de cabra* de las pepitas de anón” (p. 147); “dedos torpes *que parecían trabados por unas invisibles membranas interdigitales como las de los patos*” (p. 147); “Tenía una graciosa naricilla, minúscula *como un bígaro*” (p. 149); “Calló unos instantes con ánimo de serenar su corazón *que parecía un pájaro asustado*” (p. 154); “Le temblaban los carrillos de rojas venillas someras y la sobarba *de palomo*” (p. 161); “Durante unos cuantos días *mariposeó* por el barrio” (p. 167); “El tranvía estaba allí, quieto, *como un enorme toro rubio y ciego*” (p. 174); “venteaba *como un auténtico setter*” (p. 194); “la descomunal nariz *aleteando* nerviosa, *como un ave herida*” (p. 194); “los escalofríos, rápidos y zigzagueantes, *como lagartos*” (p. 208); “los ojos *de perdiz* de Colmillo Sucio” (p. 208); “Yo debía lucir *como un inocente conejillo a la puerta de la boca de una pitón*” (p. 209); “arrastraba sus cuartos traseros *con movimientos de pez fuera del agua*” (p. 212).

En las relaciones humanas, el personaje comprende y comparte con los hombres los rasgos que suelen caracterizar a los perros, como la lealtad, el cinismo o el sentido común. De hecho, cuando compara a los hombres con los perros, o destaca en aquéllos una cualidad perruna, quiere subrayar sus rasgos positivos o mostrar que se solidariza e incluso se identifica con ellos. Así es, por ejemplo, cómo caracteriza a Garboncito: “Me agradaban las ideas de aquel muchacho. Tenía pensamientos valientes y rectos. Decía cosas juiciosas, entrañables y cínicas. Iba al grano sin rodeos innecesarios. Tenía mente de perro” (p. 164).

A la hora de retratar a su amigo Quesito, subraya que se apea de la bicicleta *levantando la pierna en un gesto perruno* (p. 133). Y a Cebollita, siempre solidaria con él, la describe así: “era sencilla, leal, abnegada, buena y resignada como un perro; es el mejor elogio que puedo hacer sobre ella” (p. 47).

Llama la atención también que el perro considera a los niños como animales, esto es, como seres del mismo rango, con los que se solidariza plenamente: así, después de presentar detalladamente a Leche Hervida, resume diciendo que *era uno de esos animales que se llaman niños* (p. 48). En cambio, no entiende el funcionamiento de muchos artefactos, establecimientos o convencionalismos sociales que constituyen el mundo de los adultos, desde el uso de los nombres propios hasta los servicios que ofrece de un prostíbulo. Esto lo podemos ilustrar con unos cuantos fragmentos.

En el primer fragmento, el perro confiesa que no entiende la importancia del adulterio en las relaciones humanas: “¿Era aquella una fea acción? ¿Estaba mal hecho lo que hacía Violetas?... Yo no lo sé. Desde un punto de vista perruno –cínico– el suceso no tenía gran importancia. Pero parece ser que esto, para los hombres, tiene capital trascendencia” (p. 50).

En el segundo fragmento, el perro reflexiona sobre la relación que pueden tener los nombres con las personas. Al no transmitir los rasgos que puede apreciar un perro –los colores (Lignita y Antracito), los atributos (Carpeta Negra, Camisa Amarilla, Pata de Palo), las facciones (Ojosgarzos), la figura (Cirio) y, sobre todo, los olores (Tabaco, Violetas, Quesito, Caldo Gallego, Leche Hervida)–, el nombre resulta vacío de significado:

Claro está que ellos entre sí se daban otros nombres distintos a éstos que yo les doy, otros nombres insípidos e inodoros que nada decían. [...] ¿Por qué le decían Emma a Violetas?... Nunca lo supe. Pero más absurdo aún era lo que sucedía con Tabaco al que todos llamaban de maneras distintas. Para Cebollita, Tabaco era el caballero; Violetas lo llamaba Fredy y los pequeños papi. Todo esto era un verdadero lío, cuando lo cierto es que Tabaco era su verdadero nombre y todo él olía a su único nombre (pp. 46-47).

En el tercer fragmento, describe el teléfono, que ve como a un ser vivo, misterioso e impredecible:

No podía subirme a la mesa para observarle de cerca, mas pude anotar muchas cosas curiosas. Por ejemplo, bastaba que el aparatico –el pájaro aquel– se pusiera a timbrear –a piar– para que todos corrieran al despacho de Tabaco, cogieran el bicho –el artefacto aquel– en sus manos, apoyaran su oreja contra una de sus orejitas y comenzaban a musitar en el otro apéndice auditivo palabras inconexas y tartamudas; cariñosas las más de las veces, airadas o displicentes en ocasiones.

Parecía un ave negra, dormida –posada al menos– sobre su correspondiente alcándara, también negra. Tenía un largo rabo del que estaba atada a la pared, sin duda para que no se escapase, aunque parecía muerta, pese a que hablaba varias veces al día. La campanita de su garganta podía ponerse a sonar a cualquier hora del día o de la noche. No necesitaba de mucha luz como necesitan los canarios. Rompía a gorjear inesperadamente, como los sinsontes, y Cebollita y Tabaco sabían la manera de hacerla callar con sólo decirle algunas palabras (p. 227).

Finalmente, su interpretación de lo que observa en una casa de placer (“la casa de las mujeres perfumadas”) es tan elocuente que no requiere comentarios de nuestra parte:

Era aquella una extraña y divertida casa. Pelo Blanco tenía siete hijas, todas ellas muy llamativas y muy lindas, que vestían muy bien y estaban siempre riendo. [...] Estas hijas estaban muy perfumadas; casi siempre exclusivamente perfumadas.

[...]

Todas tenían novio; es decir, todas tenían novios. Mejor dicho, todas reñían con el novio todos los días. A veces, varias veces al día. ¡Unas chicas tan lindas...! Pero era así. Esto y el que en aquella casa se durmiera durante las horas de sol y por las noches se tocara la “victrola” hasta la madrugada, era algo que nunca había visto, algo que nunca acerté a explicarme satisfactoriamente. Ya dije antes que era aquella una extraña y divertida casa. Pues bien, ahora debo añadir que era una misteriosa casa también.

[...]

Pero, ¡mira si seré tonto! ¡Ahora me daba cuenta! Hasta entonces no me había fijado en esto: ¡ninguna se parecía a sus hermanas! Claro, cómo si no explicarse lo de la mulatica Vetiver e incluso lo de la misma Clavel... ¡¡Pero qué bobo había sido!!...

Más tarde y sin duda para tranquilizarme, encontré una explicación honorable a todo aquello. La cosa estaba clara: Pelo Blanco se había casado siete veces; en unas ocasiones se había divorciado, en otras ocasiones se había muerto el marido... ¡Estaba claro! En una de aquellas ocasiones se había desposado con un hombre de la raza de color. ¡¡Estaba clarísimo!! (pp. 81-89).

La perspectiva del narrador principal está estrechamente relacionada con su intención. Igual que el protagonista de una novela picaresca, el personaje cuenta su historia para justificarse ante el lector, intentando demostrar que él no es el único culpable de las peripecias que había vivido y de la situación a la que ha llegado:

Ella destrozó mi plácida existencia y me empujó a vivir mi vida abandonando todas las comodidades que allí tenía. Por culpa de ella tuve que abandonar a Leche Hervida retorciéndome el corazón. Por culpa de ella fui desleal a Tabaco – y esto es lo que más difícilmente se perdona un perro a sí mismo. Por culpa de ella me marché de aquella casa (p. 49).

Estamos, por tanto, ante un proceso de autojustificación o, mejor dicho, de confesión de un pecador arrepentido: “Pero no se trata ahora de filosofar; se trata de explicar todo aquello” (p. 46). De la misma manera, el personaje intenta justificar su primer robo:

Lo hice sin quererlo hacer, os lo juro. Yo no quería haber hecho lo que hice. [...] Salté de pronto, sin pensarlo... ¡Tenía hambre!

[...]

Fue así como me hice ladrón. Este es uno de los más honorables procedimientos para llegar a ser un probo ladrón, un ladrón decente. [...] Yo pequé por hambre, y si mi hambre –mi auténtica hambre–, puede servirme en algo de disculpa, yo ruego que se me tenga en cuenta. Son las circunstancias las que hacen al perro, no es el perro el que hace a aquellas (p. 60);

y todos los demás intentos de sobrevivir por su cuenta: “Hacia cerca de un mes que venía pasando hambre y cometiendo indignidades” (p. 80).

El hambre justifica también la conducta ajena: “¡Era él! Ladré su nombre y hopeé alegremente. Pero no me reconoció; tenía hambre” (p. 204), puesto que supone la *suprema razón y primer artículo del Código moral de los perros* (p. 95). Más adelante, en el capítulo “Diálogos y monólogos”, totalmente desvinculado de la historia principal, el personaje alega el hambre como una excusa absoluta y como un argumento irrefutable: “Cuando un perro está hambriento tiene siempre razón” (p. 179).

Además del hambre, el protagonista advoca en su defensa otro argumento que considera sólido: “Las malas compañías colaboraron decididamente en mi hundimiento” (p. 62). Se trata de la misma idea que atraviesa la picaresca, empezando por el *Lazarillo*: “Arrímate a los buenos, y serás uno de ellos²⁸⁷”. De hecho, el personaje emplea palabras sinónimas del verbo *arrimarse* a la hora de contar sus correrías por la ciudad: “Yo *me había asociado* a Colmillo Sucio, Oreja Partida, Sin Rabo y Salchicha para eso. Entre los cinco precisábamos de unas 1500 calorías diarias²⁸⁸” (p. 63).

La intención confesional del personaje se constata ya en la primera página, nada más empezar la historia: “Pues bien, hoy que ya puedo *confesarlo*²⁸⁹ todo, diré la verdad: “Ready” soy yo” (p. 45), y se constatará más de una vez a lo largo de toda la novela.

El sistema de los narradores requiere un comentario más detallado. La novela está escrita por un autor real (Antonio Ortega) y protagonizada por un personaje ficticio (“Ready”) que cuenta su propia historia en primera persona y de forma oral. Estamos, por tanto, ante un narrador protagonista. La novela contiene abundantes marcas de oralidad; como ejemplo, sólo

²⁸⁷ Cfr.: “Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos, por ser uno de ellos...”, *Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1996, p. 15.

²⁸⁸ La cursiva es nuestra.

²⁸⁹ La cursiva es nuestra.

citamos la primera, que, de hecho, abre la obra: “Pues bien, hoy que ya puedo confesarlo todo, diré la verdad: “Ready” soy yo” (p. 45). El narrador real escribe en primera persona y firma con sus iniciales la extensa dedicatoria que precede a la historia.

Sin embargo, en el capítulo “Mi traductor”, el personaje confiesa que había contado su historia en el lenguaje perruno, y que un traductor se encargó de trasladarla al lenguaje humano. A juzgar por los abundantes datos biográficos que contiene este capítulo, el traductor es el *alter ego* del autor real, aunque su nombre no se menciona en ningún momento. Al final del capítulo, el autor hace una nota al pie de página, en la que se identifica como traductor en primera persona. Más adelante, el capítulo “Diálogos y monólogos” concluye con una réplica en primera persona, perteneciente a un personaje desconocido en cuyas palabras, sin embargo, se deja adivinar el autor real: esto se nota, antes que nada, en los términos científicos, muy a gusto de Antonio Ortega.

Si se trata realmente de Ortega, el sistema de narradores sería el siguiente: a) Antonio Ortega escribe una novela que abre con una dedicatoria en primera persona, firmada con sus propias iniciales; b) en la novela, su posible *alter ego* pronuncia una réplica oral; c) el perro traslada esta réplica a su relato autobiográfico, contado oralmente en el lenguaje perruno; d) el posible *alter ego* del autor traduce toda la historia al lenguaje humano por escrito, pero, como su réplica fue trasladada directamente, no la traduce sino que la reincorpora tal y como la había pronunciado (véase fig. 1).

La única parte de la novela que traspasa los límites de este esquema es el capítulo “Mi traductor”. Este capítulo contiene una autobiografía del autor real, cuyo *alter ego* la cuenta al perro en primera persona en el lenguaje humano y de forma oral. El perro incluye esta historia en su relato, pero con sus propias palabras, en tercera persona y en el lenguaje animal. El *alter ego* del autor real vuelve a traducirlo por escrito al lenguaje humano en tercera persona, tal como lo había resumido el perro.

En este caso, el esquema sería el siguiente: a) el *alter ego* del autor real cuenta oralmente un relato autobiográfico en primera persona y en el lenguaje humano; b) el perro lo incorpora en tercera persona en su propio relato autobiográfico, que cuenta oralmente en el lenguaje animal; c) el *alter ego* del autor real, que esta vez actúa como traductor, traslada el relato del perro al lenguaje humano por escrito, conservando la tercera persona en el capítulo dedicado a sí mismo; d) el *alter ego* del *autor real* hace una nota por escrito en la que se presenta en primera persona y se identifica como traductor. La nota al pie de página significa que su voz llega de primera mano, directamente, sin haber pasado por el doble tamiz de una traducción ficticia hecha, a su vez, del resumen de un protagonista ficticio (véase fig. 2).

Así pues, distinguimos hasta tres narradores: a) el autor real, b) su *alter ego* de ficción, c) el narrador protagonista ficticio. En función de su intervención en el texto, distinguimos las siguientes unidades estructurales: a) la dedicatoria y b) el texto de ficción. La dedicatoria pertenece por completo al autor real. El texto de ficción, a su vez está formado por a) la historia y b) la nota al pie de página. En la historia intervienen el narrador protagonista y el *alter ego* del autor; en la nota al pie de página, sólo el *alter ego* del autor. La parte más compleja de la novela, por tanto, es la historia, narrada por dos personajes ficticios, con uno de los cuales el autor se solidariza.

Además de ser el principal protagonista, el perro es el único personaje que evoluciona a lo largo de la novela. Los demás personajes no cambian desde el punto de vista moral o psicológico: el único que progresa en este sentido es Quesito, cuando encuentra suficiente valor para oponerse por primera (y última) vez a su esposa. El protagonista presenta a los personajes de dos modos distintos: o bien se limita a observarlos, dejando su interpretación a merced del lector; o bien analiza su conducta minuciosamente. Como ejemplo, podemos situar en el primer grupo a Camomila, Garboncito y Puro de Marca, o de la vieja que le da de comer a “Ready” en el capítulo “La mala vida”; en el segundo, a Ojosgarzos o a los perros de Colmillo Sucio.

Casi todos ellos aparecen una sola vez: los únicos personajes con los que el lector vuelve a encontrarse más tarde son Colmillo Sucio, la familia de Tabaco y el traductor. La atención que se les dedica depende de su papel en la vida de “Ready”: los amos (Tabaco, Violetas, Quesito, Pata de Palo, Ojosgarzos, Colmillo Sucio) y el traductor se encuentran casi a la altura del protagonista; las “mujeres perfumadas”, los clientes de Quesito, Camomila, Puro de Marca y Garboncito, o los otros perros se describen con toda clase de detalles; los demás personajes son vistos y no vistos. Sin embargo, todos ellos, sea cual fuere su papel, son seres únicos e irrepitibles, completamente individualizados y caracterizados sin maniqueísmo.

Aunque el perro no deja de constatar que es un perro sato, en su historia hace tan sólo un autorretrato:

“Ready” ha muerto. De aquel perro sato, blanco con manchas acafetadas, lucio, lustroso y feliz, queda tan sólo un perro de color indefinible, lleno de mancaduras, de pulgas –ahora, sí– y de mugre; hambriento las más de las veces, golfante, desvergonzado y ladrón (p. 55).

Además del retrato del protagonista, el fragmento reproducido contiene el comienzo de su transformación. Igual que en la novela picaresca, especialmente en el *Lazarillo*,

asistimos al proceso de adaptación y aprendizaje del protagonista, que va pasando de ser un idealista acendrado a un cínico redomado, aprendiendo de las lecciones que le da la vida y desarrollando un instinto de supervivencia que determinará su suerte. Tanto es así que el final de la historia, bastante pesimista si se mira bien, es vivido por el personaje como lo mejor que le podía haber pasado. Veamos cómo se consuma esta evolución.

Juan Luis Alborg ofrece en la *Historia de la literatura española* una característica concisa y al mismo tiempo exhaustiva del pícaro. Se trata de

un personaje nacido en los bajos fondos de la sociedad, sin oficio determinado, criado de muchos años, hombre de cortos escrúpulos y vida irregular. Dado a la holganza y al vagabundaje, para proveer a sus necesidades más inmediatas prefiere con frecuencia mendigar, o aplicarse a pequeñas raterías y a ingeniosas tretas, que cometerse a la molesta tiranía de un trabajo fijo. [...] Su bajo origen y la estrechez de su vivir le convierten en un desengañado irremediable frente a todas las excelencias y valores de la vida social; la necesidad de soportar las desventuras de su condición determina la filosofía pesimista no menos que su estoica resignación para aguantar los daños que vinieren; la intimidad con que trata a las gentes a quienes sirve le hace ver las miserias de la supuesta grandeza humana y le apareja el dardo de su sátira²⁹⁰.

La mayor parte de las características resumidas en la primera frase (el origen humilde, la falta de oficio, el servicio a muchos amos y la vida irregular) ya se han visto más arriba. Lo que nos gustaría comentar ahora son las cualidades morales y la actitud del personaje, tales como la falta de escrúpulos, el desengaño y el desdén de los privilegios sociales, el pesimismo y la resignación. Todo ello lo adquiere el protagonista cuando empieza a vivir *la propia vida* (p. 45).

Al principio de la novela, el perro lleva una existencia absolutamente despreocupada. Tanto es así que se inventa obligaciones para merecer los cuidados que recibe: “No me impusieron obligación alguna; fui yo el que me eché encima algún que otro deber para justificar ante mí mismo los huesos y el hígado que me daban” (p. 46). Lo único que le empuja a abandonar la casa son los remordimientos de la conciencia después de cometer una infidelidad con respecto a su dueño: “Era como si tuviera una brasa en la conciencia o una almorzada de alcohol en la herida recién abierta” (p. 55). A la hora de dar el primer paso, no duda ni un momento: “La decisión fue acerada, firme e irrevocable, como si hubiera sido pensada durante siglos” (p. 55). Esta decisión se refuerza con su maximalismo, llevado hasta sus últimas consecuencias: “Ready” ha muerto” (p. 56). En cambio, cuando al final se encuentra casualmente con Cebollita y Miga de Pan, discurre así:

²⁹⁰ *Ob. cit.*, p. 746.

¿“Ready” había muerto? [...] No logré acabar con él y él siguió vivo, aunque olvidado. Y bastó con que dos niños y una negritilla se pusieran delante de mí y me llamaran por mi antiguo nombre –el nombre del muerto– para que “Ready” se levantara de la tumba que él mismo se había cavado y echara a andar como un Lázaro cualquiera (p. 218).

Y al dar el último paso, razona con un argumento contundente: “¿De qué sirve ser orgullosos y no retroceder en las propias decisiones si esto nos hace desgraciados?” (p. 220).

Así pues, en el momento de lanzarse a la vida el protagonista era despreocupado, inexperto, ingenuo, idealista y maximalista. Para comprender su evolución es fundamental el capítulo “Vida de perro”, donde se cuentan con todo detalle los primeros días de su vida independiente. Durante estos días, el personaje experimenta por primera vez la una sensación que no había conocido hasta entonces: “Yo estaba hambriento, pero todavía no sabía lo que era un perro hambriento y eso que yo era perro y tenía hambre” (p. 58). Para satisfacer esta necesidad, se enfrenta a una serie de pruebas, cada una de las cuales repercutirá en su carácter. Estas pruebas son las primeras heridas, el primer robo, el primer botín y la primera agresión. El resultado será el primer pacto con la conciencia, lo que decidirá su suerte de pícaro. Posteriormente, el personaje conocerá el engaño, la experiencia sexual, la muerte de varios compañeros y el peligro de exterminio. Pero antes conviene detenerse en sus primeros pasos, puesto que son decisivos para su evolución de idealista a cínico.

Al principio, el personaje es todavía un ingenuo, lo que recuerda con una buena dosis de autoironía:

Y la comida no aparecía por ningún sitio. Durante cuarenta y ocho horas fui de aquí para allá, pero nadie parecía comprender mi hambre. Me paraba ante los puestos de carne del Mercado y dirigía enternecedoras miradas a aquellos hombres de mandiles blancos [...]. Pero nada: eran totalmente incomprensivos. [...] Me caía la baba. Pero aquellos hombres no parecían comprender mis sentimientos (p. 57).

Su ingenuidad no sólo le lleva a pedir la comida a los hombres sino también a otro perro que acaba de robar un hueso ante sus ojos: “Yo había ido tras de él porque en mi ingenuidad y en mi hambre había pensado en pedirle una parte de su botín, una porción mínima de su tajada” (p. 59). Pero la agresión de su “compañero de hambre” le hace conocer algo que hasta ahora no había sospechado: “Me recosté sobre las nalgas y lamí mis heridas [...]. Bebí mi propia sangre, Estaba tibia. [...] En mi propia carne de perro había aprendido lo que era mi propia sangre en los dientes de un semejante. Conocí también el sabor de mi sangre” (p. 59).

El primer robo lo comete en contra de su conciencia, con la que lucha hasta el último momento:

Mi conciencia de perro yacía mínima y engurruñada en algún rincón del cuerpo. Pero conforme me iba acercando al Mercado empecé a tomar en cuenta ciertas consideraciones que empezaron a aparecer inesperadamente entre mis pensamientos. Detrás de estas consideraciones estaba mi conciencia poniéndolas en pie, ayudándolas a levantarse. Inconscientemente hice más lento mi apresurado trotecillo” (p. 60);

y que no deja de remorderle una vez satisfecha el hambre: “Y me encerré con mi remordimiento con esa terquedad y esa desesperación con que los perros lamentamos lo que ya no tiene remedio” (p. 61).

En cuanto se hace con el botín, le asalta un ataque de agresión, lo que hasta entonces no había conocido: “De pronto percibí un airado roncar, allí, a mi lado. Quise gruñir amenazadoramente, pero no pude porque era yo mismo el que estaba roncando. Aquellos sonidos retadores salían de mi garganta. Era yo mismo el que me metí miedo. Esto me tranquilizó” (p. 61).

Después de contar con todo detalle su “iniciación”, el protagonista resume lacónicamente sus consecuencias morales:

Creo inútil decir que después de este primer robo cometí otros. Me vi igualmente forzado a cometerlos. Por otra parte la cuesta arriba está siempre al empezar. Es entonces cuando todavía somos capaces de experimentar un sincero arrepentimiento. Pero después todo es cuesta abajo. La mala acción, la indignidad se hacen hábitos y a uno llegan a parecerle cosas naturales, lógicas y morales las cosas más inmorales, ilógicas y antinaturales (p. 62).

Un paso más allá en la transformación del personaje fue su llegada a la “casa de las mujeres perfumadas”. Si antes había hecho un pacto con la conciencia a la hora de cometer el primer robo, ahora aprende a adular a su amo:

Y Carlota me llevó allá. No opuse resistencia. En un momento de lucidez mental un relámpago de intuición iluminó mis pensamientos oscuros. Acentué la melancólica expresión de mis ojos para inspirar más lástima. Lamí adulonamente la mano que me levantó del suelo... (p. 80);

e incluso se resigna con perder su libertad: “Era necesario enfrentarse a con aquella realidad; aun a cambio de mi libertad era necesario encontrar, aunque fuera temporalmente, un refugio donde reponerme...” (p. 80) y su dignidad:

Malo; se preocupaba demasiado de mi limpieza. Esto ya no me pareció tan bien, pero... me dejé bañar. Me dejé incluso poner un lacito azul en el cuello. ¡Santo Dios, hasta me perfumaron! Pero detrás del baño, del lazo azul y del perfume estaba la comida, y es rigurosamente cierto que en casa de Pelo Blanco se comía estupendamente (pp. 80-81).

Como podemos ver, el personaje justifica todo esto con razones totalmente pragmáticas, en las que ya no queda ni rastro de su idealismo pasado. Sin embargo, su dignidad y su decencia no llegan a desaparecer del todo. Esto se manifiesta, sobre todo, en sus relaciones con el mejor y el peor amo que había tenido fuera de casa. Se trata, respectivamente, de Quesito y Pata de Palo.

Al caer en manos del falso ciego, el protagonista no se resigna a perder la libertad a cambio de palos y una minuta *francamente desconsoladora* (p. 98), y se escapa en cuanto se le presenta la primera oportunidad. En otras palabras, no está dispuesto a convertirse en un indigente preso. La lección que aprende durante su estancia con mendigo es la misma que el ciego le había enseñado a Lazarillo:

No acababa de fiarme del hombrecillo. Palabras más afectuosas que aquellas me las había ofrecido Pata de Palo y al extremo de las mismas sólo encontré su cayado persuasivo y una cuerda de henequén. Tenía mis razones para desconfiar de las palabras cariñosas de los hombres (p. 130).

También prefiere la libertad, esto es, la despiadada lucha por la vida, a vivir con Ojogarzos:

Era preciso volver al arroyo, volver a la despiadada lucha por la vida. Y una vez más —esta vez por propia decisión meditada— me encontré en la calle [...], sólo con mi miedo y con mi ladrillo en el estómago; pero acompañado por mi libertad, una fresca, hermosa y cómoda libertad que me sobraba por todos los sitios, como si fuese de una talla mayor de la que yo necesitaba (p. 200).

Por lo que respecta a Quesito, lo que obliga al perro a seguirle no es el hambre sino el trato que le da:

Vale más el hueco de sus manos que toda la leche que cabe en el mismo. Es el gesto lo que vale; ese gesto de la mano que ofrece, que da... Aunque no haya nada en su cuenco. Aunque la cóncava palma esté vacía. Porque lo importante no es sólo dar; sino saber dar, saber hacerse perdonar el gesto (p. 133).

La última prueba a la que se enfrenta y que consumará la evolución de idealista a cínico será el encuentro casual con sus primeros dueños: el perro, aunque todavía sin darse cuenta (“Mi decisión ya estaba tomada, pero yo todavía no lo sabía porque aún no me lo había dicho”, p. 218) prefiere volver a su antigua casa que seguir pasando miserias con tal de no infringir sus principios morales: “Pero el pasado reciente era demasiado duro y la cama de Leche Hervida —allá en el recuerdo— demasiado blanda para que no me parara a reconsiderar aquella mi decisión vertical y perfectamente honorable” (p. 219). En otras palabras, *todo*

antes que lanzarme de nuevo al arroyo a vivir mi vida (p. 234). Por otra parte, de sus principios ha quedado bien poco:

¡Ahora casi me daba risa! Risa y vergüenza y pena. Todos mis sufrimientos ¿por aquello?... ¿Por una aventura emocional y pasajera?... ¡Cómo se reía el perro pícaro que yo había sido de aquel otro perro cándido, que yo también había sido, y cómo le dolía lo de ambos al perro realista que yo soy en la actualidad! (p. 226)

Y sin embargo, a pesar de calificarse como *realista*, el perro teme que su conciencia pueda despertar en algún momento: “Temía que mi dignidad tratara de ponerse vertical de nuevo. Temía que mi reciente honorabilidad se me subiera a la cabeza de pronto. Temía a mi lealtad de perro” (p. 234). La única solución que encuentra es pactar con su conciencia: “¿Transigir, hacer la vista gorda, acatarrar mi conciencia?... Sí; esa era la única solución a nuestra problema” (p. 234).

Otros rasgos del personaje que determinan su conducta y su actitud hacia su propio pasado son una gran capacidad para la observación, el autoanálisis, la autocrítica y la autoironía:

–Tiene cara de verraco –pensó ese perro descarado, insolente y sinvergüenza que hay dentro de mí; ese perro al que han tirado piedras y que ha pasado hambre.
–Sería un verdadero coprófago si no le mangara –iteró en sus pensamientos ese perro callejero que soy yo en ocasiones (p. 132).

En consecuencia, es capaz de reconocer sus propios errores y su culpa: “¡Pobre Salchicha! No debió haber hecho lo que hizo... Pero la culpa fue mía, exclusivamente mía” (p. 67). Ama la vida por encima de todo, nunca se rinde y está dispuesto a luchar hasta el final para sobrevivir: de hecho, la única vez que busca la muerte es cuando pierde a Quesito. Así es como recuerda su actitud en la perrera, ante las puertas de la cámara de gas:

Pero yo no me resignaba ante el destino adverso.

[...]

¡Era necesario estar tenso!: la propia vida estaba en peligro. La propia vida: las patitas de pollo bien embutidas de sabrosa cañada, el olor irritante de la tormenta lejana, el miedo al trueno y el miedo y el amor al hombre: la locura sexual (un vendaval de aromas en la sangre), el ladrillo tibio en el estómago... ¡Era necesario estar tenso!

[...]

Yo no quería morir. Yo estaba dispuesto a hacer cualquier cosa para continuar viviendo (pp. 73-76).

También es comprensivo, compasivo y atento ante la desgracia o sufrimiento ajeno: “Hidrofobia le había ganado la partida. Traté de llevarlo hacia algún sitio donde pudiera

agonizar mansamente, lejos de la expectación ajena. Trataba de evitar que sobre sus últimos minutos se inclinara la curiosidad de los hombres” (p. 210).

Los demás personajes, en su gran mayoría, forman grupos homogéneos, en cada uno de los cuales hay un personaje que destaca sobre los demás por su autoridad, sus cualidades morales o su papel en la suerte del protagonista. El primero de estos grupos es la familia de Tabaco, formada por cuatro personas: Tabaco, Violetas, Miga de Pan y Leche Hervida. En este grupo incluimos también a Cebollita, la criada, y a Tabaco Rubio, el amante de Violetas.

Tabaco no aparece retratado en ningún momento. Sólo se mencionan al final de la novela sus ojos *bondadosos y severos* (p. 232), sus manos *cariñosas* (p. 222) y sus pasos *pesados, lentos, decididos* (p. 222), pero estos rasgos sucintos resultan más que suficientes para que nos imaginemos a un hombre grave, fuerte, inamovible. Todo esto lo corrobora su actitud: es el único quien se atreve a *desafiar las protestas de Violetas* (p. 48); cuando “Ready” regresa, es el que decide su suerte, y cuando se da cuenta de la infidelidad de su esposa, sufre en silencio durante horas, en solitario, sin exteriorizar sus sentimientos:

Se sentaba en una butaca y venga a fumar y fumar, sin hacer nada, mientras miraba a la pared de enfrente. [...] Miraba a la pared de enfrente y fumaba; eso era todo. Así durante horas y horas. [...] Me acariciaba unos momentos en silencio, pero volvía a mirar a la pared y a encender otro cigarro (p. 51).

Con este hombre, grande en todos los sentidos, contrasta Tabaco Rubio, el amante de Violetas, del que el autor hace un retrato cabal. De este contraste, Tabaco Rubio no sale favorecido en ningún aspecto: es cobarde (se esconde en el cuarto de Cebollita), presuroso (“Salió apresuradamente del cuarto de Cebollita poniéndose el saco”, p. 54; “Se fue con prisa y silencio de fantasma”, p. 54), cursi (“Lucía también una corbata imperdonable: amarilla y con rayitas moradas”, p. 54) y miserable, tanto moral (“Lucía azorado y ridículo”, p. 54) como físicamente (“No valía gran cosa: tenía los hombros estrechos y un flaco bigotico, como caído de las narices”, p. 54).

El contraste entre el marido y el amante tampoco caracteriza positivamente a Violetas, que optó por Tabaco Rubio por el mero hecho de que *tenía el pelo ondulado y veinticinco años de edad y fumaba tabaco americano* (p. 54) y *disfrutaba de una máquina verde, larga y veloz* (p. 54). De toda la familia, Violetas es el personaje al que más atención le dedica el perro. Su retrato no sólo es uno de los más extensos, completos y detallados en la novela (lo supera solamente el retrato de Quesito), sino en toda la obra de Antonio Ortega:

Violetas era linda, lo que se dice linda. Tenía el pelo negro y los ojos azules. La boca grande y jugosa. La nariz pequeña y ligeramente remangada, de aletas abiertas y palpitantes, como si

siempre estuviera oliendo algo agradable y perfumado. El rostro era macizo y redondo. Cuando sonreía –y acostumbraba a sonreír– mostraba dos hileras de dientes impecables, de porcelana, como de perro. Sus hombros estaban perfectamente dibujados y sus brazos bien modelados, pero acaso un poco flacos. No así sus piernas, también bien modeladas, aunque tal vez un poquito gordas. Tenía unos pies diminutos, de niña, para los que apenas si encontraba zapatos (p. 224).

Además de la abundancia y precisión de todo tipo de detalles, lo que llama la atención es el ritmo sintáctico de este pasaje: casi todas las oraciones contienen una construcción binaria, cuyos elementos están yuxtapuestos (“linda, lo que se dice linda”) o coordinadas con un nexos copulativo (“el pelo negro y los ojos azules”, “aletas abiertas y palpitantes”, “algo agradable y perfumado”) o adversativo (“sus brazos bien modelados pero acaso un poco flacos”, “bien modeladas, aunque tal vez un poquito gordas”). Este procedimiento le imprime al retrato de Violetas un ritmo idéntico a su modo de andar, cargado de erotismo: “Andaba como si fuera caminando por una línea recta, poniendo un pie delante del otro, y moviendo imperceptiblemente las caderas con un gracioso ritmo de gata...” (p. 225)

Igual que en el resto de las obras de Ortega, los rasgos más destacados del retrato son la mirada y la sonrisa. Violetas tiene unos *ojos claros brillantes, un poquito burlones, siempre expectantes entre las sombras de sus gruesas pestañas que tenían movimientos de ala* (p. 225), en los que, sin embargo, hay una *terca y despiadada decisión* (p. 52) que hace *ligeramente odiosas sus miradas* (p. 52). Y en su sonrisa, igual que en su modo de andar, se trasluce un fino matiz erótico: “Una clara sonrisa dulcificaba todas sus facciones. En las mejillas se le formaban dos pocitos en los que podían caber sendos granos de arroz. La boca se le humedecía y los ojos le brillaban con luz de porcelana de Copenhague” (p. 230).

Los primeros rasgos que el protagonista aprecia en ella son el orgullo (“la orgullosa Violetas”, p. 47); la hostilidad (“Violetas no me quería bien”, p. 49); una susceptibilidad desmedida (repite constantemente que el perro va a llenar la casa de pulgas) y la tendencia a exagerar las cosas (“no era cierto que yo estuviera “plagado de pulgas”, como Violetas acostumbraba a repetir faltando la verdad”, p. 49). Es impredecible y autoritaria, irascible e intransigente, aprensiva e implacable, falsa e hipócrita, pero temerosa de su marido: todos estos rasgos se van descubriendo, uno tras otro, en la escena del regreso de “Ready”. Sus conversaciones telefónicas la muestran como a una mujer impredecible, voluptuosa, expansiva, desequilibrada, violenta, sentimental, mentirosa, falsa y cursi. Lo que domina siempre en su personalidad es el corazón, el sentimiento, lo irracional.

Otros personajes, descritos con pinceladas breves, rápidas pero expresivas son Cebollita (“la cocinera-manejadora-recadera-doncella de la casa, una negrita muy negra muy

negra, con unos dientes muy largos y muy blancos”, p. 46; “sencilla, leal, abnegada, buena y resignada como un perro”, p. 47); Leche Hervida (“torpe, tierno, inconsecuente, caprichoso, malcriado, cruel, cariñoso”, p. 48) y Miga de Pan.

Desde el punto de vista funcional, todos estos personajes desempeñan un papel importante en el desarrollo de la historia: Violetas y Tabaco Rubio crean la situación que le obliga al protagonista a abandonar la casa, Miga de Pan y Cebollita le encuentran y le llevan a casa, Tabaco decide su suerte.

El siguiente grupo es la compañía de perros: Colmillo Sucio, Oreja Partida, Sin Rabo, Salchicha y el propio “Ready”. La personalidad de cada uno de ellos es detalladamente descrita y analizada por el propio narrador. Lo que llama la atención en este grupo es la humanización de sus miembros: si el narrador hubiera dotado con sus rasgos a sendos personajes humanos, habrían salido unos tipos psicológicos y sociales bastante fáciles de reconocer. De hecho, los cinco forman una sociedad estrictamente jerarquizada, en la cual cada uno ocupa su lugar y desempeña su función.

Aparte de la necesidad de conseguir el hueso de cada día, lo que les une a todos es el ansia de la libertad y la rebeldía contra sus amos. Por lo demás, son muy diferentes, y a cada uno le corresponde un perfil psicológico cabal y completo. Como es lógico, la verdadera esencia de cada uno se revelará en una situación extrema: la cárcel. Por eso, el protagonista primero los describe en una serie de retratos extensos, y luego observa su conducta en prisión.

En este grupo, los personajes que más le interesan al narrador son Colmillo Sucio y Salchicha. El rasgo más importante de Colmillo Sucio es la agresividad, lo que el narrador subraya incluso en su retrato, cuyo detalle más importante son *sus dientes afilados, largos, amarillos, duros y sin escrúpulos* (p. 63), *sus colmillos largos, buidos y amarillos* (p. 204); al final aparece *todo erizado de dientes* (p. 204). Es un dogo de *pelaje alagartado* (p. 204), *patas estevadas* (p. 204), *poderosas y cortas zancas* (p. 209), *fea cabeza chata* (p. 210) y con una mirada *dura, franca, directa* (p. 205), que revela *una absoluta confianza en sí mismo* (p. 205).

Colmillo Sucio es un líder autoritario, despótico, violento, agresivo, colérico, intolerante con la opinión ajena y partidario de una acción directa que no admite reflexiones. Defiende su vida *a punta de colmillo* (p. 205), y su único argumento es la fuerza: “Mordía sin ladrar y siempre tenía razón. Si no tenía razón era lo mismo porque sus colmillos seguían en su boca y no era remiso en usar de ellos para tener razón” (p. 63).

Valiente, bruto, estúpido y terco: estos son las cualidades que le atribuye el narrador (p. 67), constatando con amargura que su valor no era otra cosa que *una de tantas manifestaciones de la falta de inteligencia* (p. 68), *terquedad* (p. 68), *ciega cólera* (p. 68). Su

falta de inteligencia también se manifiesta en la cárcel, donde *no parecía tener una idea muy clara acerca del inmediato porvenir que le esperaba* (p. 75) y solamente al final, cuando “Ready” dio la voz de alarma, *pareció despertar de su apatía suicida y comprendió en un instante que su vida estaba en peligro* (p. 77). Tampoco es capaz de reconocer su culpa ni sus errores: “Me dirigía miradas asesinas, como culpándome de su triste suerte” (p. 71). No es indiferente hacia el sexo opuesto, y le gusta tener éxito en este terreno: incluso en prisión, *trataba de flirtear con Crisantemo, aunque sin éxito* (p. 75). Lo único que respeta es la fuerza ajena, cediendo ante el más fuerte pero ensañándose con el más débil, lo que el protagonista ilustra con una escena cómica:

Colmillo Sucio, dije, quiso guapear un poco delante de la bella prisionera y trató de acercarse a ella con el objeto de hacerle un detenido reconocimiento olfativo. Pero pronto modificó aquella su actitud donjuanesca al comprobar que Crisantemo no estaba sola. [...] Colmillo Sucio reconsideró a su rival en una furtiva y rápida mirada y se alejó de allí no sin antes tirarme a la cara un gruñido amenazador al comprender que le había adivinado sus pensamientos (pp. 72-73).

La consciencia de su fuerza le impide expresar los sentimientos: “Tenía el pudor de su miseria y no le gustaba excitar la compasión de nadie” (p. 205).

Colmillo Sucio es el único personaje de este grupo que evoluciona o, mejor dicho, se transforma hacia el final de la novela:

Colmillo Sucio era otro. Tenía crisis de angustia que antes jamás le había conocido. Se había vuelto hiperestésico, excitable, hipersensible...

[...]

No, ya no era el que había sido. Las mandaduras sufridas no habían sido inferidas en balde; habían dejado en su corazón su porción de terror, su dosis de experiencia. Visto de perfil –por el perfil donde le faltaba el colmillo– hasta tenía cara de perro comebolas (p. 206).

Antes había sido *guapo y jaquetón* (p. 206), ahora es *sucio, flaco, astroso* (p. 205), con una cola *horrible, despeluzada y con calvas* (p. 205). Pero lo más elocuente es su mirada: *ausente, desconfiada, lejana* (p. 106); los ojos *acatarrados e implacables* (p. 208) se han vuelto *tiernos y comprensivos* (p. 208), con unas pupilas *tristes* (p. 210) que arden *como lamparillas en aceite* (p. 210) y en los ataques de hidrofobia se tornan *inflexibles, remotos y airados* (p. 209). Cuando está a punto de morir, de su aspecto bravo y amenazador no queda ni rastro: “Le colgaba la lengua fuera de la boca como un bisté a punto de romper a pudrirse; una lengua cárdena, hinchada, nadando en saliva... Sus ojillos congestionados parecían próximos a estallar. Un grave estertor manaba de sus fauces” (p. 210).

Y sin embargo, incluso en trance de morir, “Ready” constata que *Colmillo Sucio era muy duro de roer y aún la muerte –toda dientes y sin encías– tuvo que apretar duro para*

arrancarle la vida (p. 211). Colmillo Sucio murió peleando, como había vivido. No en vano el último detalle que señala el narrador son sus dientes: “Colmillo Sucio apareció con la boca espumante de baba, las pupilas airadas y enormes, el pelo del lomo engrifado... Se arrastraba sobre sus patas delanteras. Mostraba todos sus dientes, colmillos y muelas: cuarenta y dos piezas” (p. 212).

Si los rasgos que mejor caracterizan a Colmillo Sucio son su agresividad y su fuerza, el rasgo emblemático de Salchicha es su nobleza, que el narrador subraya constantemente: “A cien metros se le notaba la pureza de su sangre, sus modales aristocráticos que él trataba inútilmente de disfrazar” (p. 65). La pureza de su sangre es lo primero que constata el narrador, como si se tratara, en efecto, de un título nobiliario: “Salchicha, de todos nosotros, era el único que podía *blasonar* de una sangre químicamente pura²⁹¹” (pp. 64-65); un poco más adelante lo llama *blasones cromosomales* (p. 65). Su retrato de dachshund se describe con tan solo tres palabras: *largo, lustroso y piernicorto* (p. 65), pero su aristocratismo se advierte en los detalles más pequeños de su aspecto y de su conducta: era *muy digno y muy grave* (p. 65), levantaba la patita *con distinción* (p. 65), saltó *con distinción* (p. 71) a la camioneta que lo llevó a la cárcel; una vez allí, *lucía perfectamente tranquilo; tranquilo, aristocrático e inútil* (p. 75), mirando con los *grandes ojos abultados, graves e indiferentes en los que brillaba el aburrimiento* (p. 75). Hasta los golpes que le asestan en la perrera tienen un sonido noble: suenan *a mármol* (p. 78). Sin embargo, no es presumido, pretende olvidar su origen noble, y si abandonó su casa fue porque deseaba ser libre. A pesar de no servir *absolutamente para nada* (p. 64), supo morir por sus compañeros, lanzándose al ataque *en primera línea, ágil y fuerte, hermosamente enfurecido* (p. 77). Desgraciadamente, se trata de un tópico bastante difundido: un personaje que parecía inútil resulta capaz de realizar una hazaña heroica en una situación extrema.

Los otros dos compañeros son Oreja Partida y Sin Rabo, presentados de modo más sucinto, pero no menos convincente. Oreja Partida, en palabras del narrador, era el lugarteniente de Colmillo Sucio. Su rasgo principal quedó resumido en las siguientes palabras, breves pero enjundiosas: “Temblaba ante su jefe y era implacable con nosotros, sus subordinados” (p. 63); “Él, tan majo, tan chulapón, tan impertinente...” (p. 74). Sin embargo, al verse preso, resulta ser *el más destrozado moralmente* (p. 74): el miedo le entra *en todo su organismo* (p. 74); tiembla *como un azogado* (p. 72) y parece *un montoncito de lana henchido de suspiros* (p. 72), *derrumbado en una esquina* (p. 72). Sin embargo, sufre en silencio, para

²⁹¹ La cursiva es nuestra.

que no lo oigan los demás, *como si tuviera pudor de su pena* (p. 74). Llama la atención la abundancia de sufijos de carácter diminutivo que emplea el narrador a la hora de describirlo en esta situación: parece “*un montoncito de lana*” (p. 72) y no gime sino *gimotea* (p. 74) *bajito, muy bajito* (p. 74), *callandito* (p. 75).

Sin Rabo es *cobardón y listo, veloz y zángano, indolente y descarado* (todo ello en la página 64). En el grupo realiza las funciones que requieren estas cualidades: el espionaje, la observación y la descubierta. Aunque está retratado con toda clase de detalles (es *manchado* y tiene *hocico afilado, patas estevadas, pelaje de San Bernardo, largas cejas colgantes y los ojos caídos y tristísimos*, todo ello en la página 64), lo que mejor revela su carácter es su modo de andar: un andar *zigzagueante y despreocupado, como si nada fuera con él* (p. 69). En prisión, intenta encontrar una salida: “A Sin Rabo se le notaba inquieto, se le veía que trataba de encontrar una solución a aquella situación insostenible. Echado sobre su vientre, la cabeza apoyada en el suelo, miraba en una y otra dirección en una espera tensa y angustiada” (p. 75).

Los cuatro compañeros encuentran la muerte: Salchicha, acribillado en el intento de fuga; Oreja Partida, atropellado por un vehículo; Sin Rabo, asfixiado en la habitación del gas, y Colmillo Sucio, apaleado por los vecinos en el último ataque de hidrofobia.

Otros perros que aparecen en la novela son los demás reclusos, Hocico Negro, Jabón Color de Rosa y los rivales a los que “Ready” tiene que hacer frente para conquistarla.

Tres son los reclusos en los que se fija el protagonista: Sarnecita, Crisantemo y su novio. A Sarnecita solamente la retrata, pero la impresión que le dejó fue tan honda que la recuerda más de una vez:

Apenas si tenía un pelo en su desmedrado cuerpecillo comido por la sarna. Todo él era una llaga sobre la que se posaban las moscas. Era feo, repulsivo, asqueroso... Pero dos ojos límpidos, claros, nuevos y jóvenes –como recién estrenados– se abrían en aquel montoncito de carne llagada. Dos ojos maravillosos, llenos de ternura y bondad: ¡dos diamantes caídos en el estiércol! (p. 72)

El novio de Crisantemo también aparece una sola vez, pero su imagen le caracteriza de forma elocuente: lo vemos *tumbado displicentemente en el suelo y con los ojos semicerrados, pero con las orejas recortadas atentas, erguidas e inquietas* (p. 72), *propietario de una hermosa dentadura convincente que mostraba con estudiada despreocupación, como quien no quiere la cosa* (p. 72). En cuanto a Crisantemo, el protagonista constata *en honor de ella* (p. 75) que no hizo caso de los flirteos de Colmillo Sucio.

Hocico Negro es el primer semejante con el que “Ready” se encuentra en su “vida de perro”. De este encuentro aprenderá una lección que determinará su suerte: para sobrevivir, hay que valerse por sí. En el retrato del Hocico Negro sólo hay un detalle pacífico: las orejas “a lo Alberto Durero” (p. 59). El resto de las palabras que le describen están relacionadas con el hambre (“se le marcaban los costillares bajo la piel tirante, los ojos tenían las pupilas dilatadas y un fino hilillo de baba mojaba las comisuras de la boca”, p. 58) y con la agresión, la violencia, la hostilidad, la animosidad, la resolución:

Había dejado el hueso en el suelo y se había plantado retadoramente ante él: la cabeza gacha, las patas gambadas, las fauces chorreando baba, pero enseñando también los dientes de entre los cuales salía un indignado hervor, un grave roncar airado: un gruñido amenazador. Arrufaba. Se había puesto bravo (p. 58).

Con Jabón Color de Rosa el protagonista adquiere la experiencia sexual. La describe como una perrita pequinuesa *graciosa y linda* (p. 110), con una *linda y peluda cabecita rubia en la que brillaban los ojos negros, como de tinta china* (p. 111), unos *ojillos pícaros y abultados, medio tapados por los rizos de la frente* (p. 115). Su dueña es una señora que vive en una casa de aspecto muy *honorable* (p. 115). Cuando al cuarto día consigue escapar de su casa para juntarse con el protagonista, se muestra *graciosa, asustada, decidida, arrepentida y encantadora* (p. 115), *olvidadiza y voluble* (p. 217), pero también *mínima, humilde y cariñosa* (pp. 115 y 116).

Para conquistarla, “Ready” tiene que hacer frente a varios rivales. Los únicos que se describen, aunque mínimamente, son el foxterrier (“magro, enjuto, musculado”, p. 112) y Milrazas, que *disponía de una hermosa y aparente dentadura excelentemente calcificada* (p. 113). De los demás perros (un “schipperke” impuro, un mixto de mastín y spaniel y un perrito faldero) no se dice casi nada.

El tercer grupo es la “casa de las mujeres perfumadas”. Sus miembros son la dueña Pelo Blanco, las criadas Bayeta y Opoponax y las prostitutas Acacia, Heliotropo, Vetiver, Clavelina, Clavel, Nardo y Gardenia. En este grupo hay que incluir también a Agua de Colonia, por el papel que tuvo en este episodio.

Todos los personajes de este grupo aparecen retratados de forma bastante detallada y completa. La dueña es la única cuya personalidad se deduce a través de su actitud; en cuanto a su aspecto físico, el narrador se limita a mencionar una serie de palabras clave que nos permiten imaginarla con bastante nitidez. Casi todas estas palabras clave se refieren a la abundancia y a la opulencia: es una *opulenta matrona*, tiene *carnes abundantes y curvas bien peraltadas*, *exuda honorabilidad* y posee *excelentes sentimientos* (todo ello en la página 80).

El carácter y la personalidad de las muchachas, en cambio, se analizan por el propio narrador. Igual que en el capítulo “Vida de perro”, se nos presenta una serie continua de retratos bastante extensos, en los que el protagonista constata y describe los principales rasgos de cada una. Aunque ninguna de ellas evoluciona, todas aparecen individualizadas. Igual que en la compañía de Colmillo Sucio, el carácter de cada una se revelará especialmente en una situación extrema: el asesinato de Gardenia. Esta situación será la única en la que no constata sus rasgos, sino que lo deja a la merced del lector.

Nardo padece una enfermedad incurable: probablemente, la tisis, que la consume toda. Las líneas que le dedica el autor son muy pocas, pero conmueven más que cualquier otro pasaje de este capítulo, más incluso que la muerte trágica de Gardenia:

Nardo, la pobrecita, estaba muy enferma y no se preocupaba de otra cosa que de su enfermedad. Todo el día asomada sobre su tos, como encobada sobre un dolor interno que la hacía respirar entrecortadamente y amapolaba sus flacos pómulos. Había días que, sin causa justificada, se ponía muy contenta y reía; reía tanto que se le mojaban los ojos de lágrimas y rompía a toser, y luego seguía llorando de verdad, de pena, no se sabe por qué causas tampoco. Pero las más de las veces permanecía sentada en la sala, en su mecedora in móvil, y llevándose el pañuelo a los labios a cada rato (p. 88).

Las cualidades que mejor definen a Acacia son la distinción y la superioridad, que se revelan en sus rasgos externos, repetidos con especial insistencia: Acacia es *trigueña y alta* (p. 81), tiene una *alta y delgada silueta* (p. 86), unas *carnes blancas, blanquísimas, con palidez de muerte* (p. 86), un *pelo negro –negrísimo* (p. 86) y un *rostro blanquecino* (p. 86) en el que *se encendían los enormes ojos azules, de gato persa* (p. 86), unos *ojos azules, grandes, líquidos* (p. 85). La superioridad de Acacia frente a sus compañeras también se manifiesta en otros aspectos: es *interesante* (p. 86), *grave, seria, distinguida* (p. 86); tiene *más edad* (p. 85) y *una mayor instrucción* (p. 85), es *la más instruida de todas y por ello la más complicada sin duda* (p. 87). Cuando muere Gardenia, está *más blanca y más lejana que nunca* (p. 91).

El protagonista subraya varias veces que el sentimiento que experimenta hacia los demás es el desprecio: “aun tratando a sus hermanas *con autoritaria y cariñosa solicitud de hermana mayor*, daba *siempre a entender que las despreciaba un poquito*. Nada más que un poquito, pero las despreciaba²⁹²” (p. 86).

El desprecio (aparte de una profunda desgracia) es lo único que el perro, tan atento hacia las miradas, observa en sus ojos, *que parecían mirar detrás de uno; es decir, que no parecían mirarle a uno, sino despreciarle a uno* (p. 86).

²⁹² La cursiva es nuestra.

Heliotropo es un *bultito de carne perfumada* (p. 87): es *rubia* (p. 81), *gordita* (pp. 81 y 83), *redondita por todos los sitios* (p. 83), con *cara de niña* (p. 87), *unas trenzas macizas y rubias* (p. 87) y unos ojos *como de porcelana* (p. 87). Su rasgo más importante, constatado más de una vez, es la falta de voluntad (“No tenía voluntad”, p. 87; “Callaba a todo”, p. 87), una cualidad que al protagonista, amante de la libertad y de la independencia, le parece despreciable: por encima de la *cazurra malicia* (p. 87), ve en sus ojos *algo servil y despreciable de tolerarlo todo y de callar a todo* (p. 87). Tanto es así que llega a comparar a Heliotropo con un autómatas provisto de correspondientes botones para iniciar o suspender una actividad: “Comía, dormía, no tenía voluntad, reía, lloraba... Pero todo lo hacía automáticamente, como si se apretara un botón. Pero todo se acababa también automáticamente cuando se apretaba otro botón” (p. 87).

De hecho, cuando muere Gardenia, Heliotropo da rienda suelta a sus sentimientos, como si hubiera pulsado uno de estos botones: a sus pies *se concretaba un charquito de lágrimas* (p. 91). Los otros rasgos que observa en ella son la sencillez (“Era sencilla, aburridamente sencilla, como una hierba o un equinodermo”, p. 87) y la ignorancia (“No sabía nada de nada”, p. 87).

La mulata Vetiver tiene *unos ojos negros y brillantes, como de antracita*, (p. 81), *unos labios gruesos y morados* (p. 81), una *naricilla chata* (p. 87) y un *pelo indómito* (p. 87). Parece *un resorte enrollado* (p. 86): no es sencilla sino *elemental* (p. 87), *presta a saltar en todo momento* (p. 87), *nerviosa y gritona* (p. 81); viste con trajes *chillones* (p. 87) y *no parecía tener muy desarrollado el sentimiento del pudor* (p. 88). También es supersticiosa: después del asesinato de Gardenia, *no hacía otra cosa que tocarse un puñito de coral que le colgaba del cuello y montaba su dedo corazón sobre el índice* (p. 91). El protagonista recuerda ver en sus ojos *un no sé qué tímido, servil y bueno; algo así como una pena muy grande que no encontrara palabras con qué manifestarse* (p. 88).

De Clavelina no se nos dice ningún rasgo externo, salvo que era *la más niña de todas* (p. 89). Es *perezosa* (p. 89), *delicada* (p. 89), *blanda, dulce y tímida* (p. 81). A diferencia de sus compañeras, es una ávida lectora.

Clavel viene de un país lejano en el que se adivina Francia. El autor recrea en ella uno de los tópicos más difundidos sobre las mujeres francesas, según el cual su encanto no se esconde en la belleza sino en el buen gusto, la sencillez, la elegancia y la distinción innata. El aspecto de Clavel no responde al canon de la belleza que tiene el protagonista: la encuentra *bastante menos linda que sus hermanas* (p. 88), porque tiene un *flaco cuerpo huesudo* (p. 89) y *una nariz larga* (p. 81). Sin embargo, es encantadora, dulce, cariñosa, y tiene *un atractivo*,

un impreciso atractivo inexplicable (p. 88), que se esconde en el buen gusto, manifestado en los detalles más pequeños: “Sabía dónde había que poner exactamente el adorno de su traje, qué era lo que sobraba de un vestido, cómo eliminar de la figura esa cosa torpe de los brazos cayendo a lo largo del cuerpo...” (p. 88)

El encanto, la elegancia y la distinción son los rasgos de Clavel en los que más se fija el perro:

Colocaba sus manos en las caderas *con tan encantadora desgana*, se ordenaba el pelo *con tal elegancia*, cogía de la barbilla a Clavelina *con tanta distinción*, que sólo por ello se le podía perdonar su flaco cuerpo huesudo que ella camuflaba hábilmente debajo de sus *elegantes* vestidos. Aquella su dulce manera de llamarme “mon cheri” revelaba a una *mujer de una gran distinción*²⁹³ (p. 89).

Es muy cariñosa y atenta con Clavelina, su mejor amiga: le lleva el desayuno a la cama todos los días, la despierta *dulcemente* (p. 83), siempre tiene bombones de chocolate para ella, y la consuela cuando matan a Gardenia.

Es de notar que Clavel es la única en toda la casa a quien el protagonista considera como a una *mujer*.

La muchacha a la que más atención le dedica el narrador es Gardenia. En comparación con otras muchachas, su retrato es bastante escueto, pero no menos expresivo: es *linda* (p. 92), *pequeñita*, *blanca* y *sonrosada* (p. 81), y tiene un pelo *largo*, *sedoso* y *del color de la miel* (p. 81). Toda ella es el sentimiento puro, llevado hasta el punto de que *no parecía tener un claro sentido de las cosas* (p. 84): es simpática, encantadora, alegre, jovial, risueña, impetuosa, natural, espontánea, insensata, incongruente y absurda, igual que “Silicato”. En los arrebatos de mal humor, *rompía sus trajes y pegaba patadas a las sillas que le salían al paso. O a los perros que se le cruzaban en su camino* (p. 85). Aun así, *por debajo de sus lágrimas y de su dolor corría una risa impetuosa y fresca, su risa que todo lo olvidaba al instante* (p. 84). Cuando se levanta, la casa se llena *de un fresco rumor de arroyuelo; luego de un delicado, finísimo olor a gardenia* (p. 83).

De todos estos rasgos, los más importantes son la alegría (“una alegría contagiosa, una alegría natural, como la que tienen las mañanas de primavera. Esta alegría salía de ella y la rodeaba. Luego nos impregnaba a todos los que estábamos a su alrededor”, p. 84) y la falta de toda lógica, lo que el perro subraya más de una vez: “No parecía tener un claro concepto de las cosas” (p. 81); “No parecía tener un claro sentido de las cosas” (p. 84); “No tenía sentido de las cosas” (p. 85); “No tenía sentido” (p. 84); “Nunca había tenido sentido” (p. 92).

²⁹³ La cursiva es nuestra en todo el fragmento.

El mayor elogio que el protagonista puede hacerle es considerarla como un animalito: “todo, todo lo olvidaba pronto, y otra vez volvía a ser aquel sano y bello animalito feliz que no se preocupaba de nada, que no tenía sentido de las cosas, que cantaba y corría como los pájaros y el viento” (p. 85).

La simpatía que siente hacia ella es tan grande que incluso le perdona unas cosas que no le hubiera consentido a nadie más:

Aunque no me lastimaba, aquello me producía una dolorosa humillación; pero como era ella quien me lo hacía –ella que no tenía sentido– no lo tomaba muy en serio y lo olvidaba pronto. Si me lo hubieran hecho Acacia, Carlota, Opoponax... incluso Pelo Blanco, las hubiera mordido. Pero a Gardenia, no (p. 84).

De hecho, fue precisamente la simpatía hacia Gardenia lo que le retuvo en aquella casa; después de su muerte, se va en seguida.

El asesino de Gardenia es Agua de Colonia, un hombre al que ella ama de verdad y que es diametralmente opuesto a ella en todo: *Siempre estaba enfadado y sus palabras eran cortas, secas y despiadadas como trallazos. La reñía por todo* (p. 85). Es *presumido* (p. 84); cuando lo detiene la policía, tiene *un gesto indolente, descarado, en la boca, rizándole los labios* (p. 91); *su gesto insolente que le colgaba de los labios como un cigarrillo* (p. 91). Su caída moral no sólo consiste en que ha matado a Gardenia, sino en que, de hecho, había vivido a su costa: “Si Agua de Colonia tenía siempre plata, mucha plata en sus bolsillos, a Gardenia era debido todo esto” (p. 85).

Por lo demás, el protagonista lo describe como a *un mozo bien parecido [...] con el pelo muy brillante y planchado* (p. 84).

El cuarto grupo lo forman Pata de Palo y su familia. A Pata de Palo se le describe únicamente a través de su conducta. Su personalidad queda resumida en la siguiente frase: “El mundo de Pata de Palo era impermeable a las razones de un perro” (p. 109). El rasgo que mejor define su carácter es la agresividad, que se manifiesta en todos sus atributos, actos, gestos y palabras: al protagonista lo *agarra* (p. 96) y lo lleva *violentamente* (p. 96) hacia sí; en la mano *siniestra* (no *izquierda*, sino *siniestra*, p. 96) agarra un bastón *implacable* (p. 96), con *robusteces agresivas* (p. 96), con el que *asesta* (pp. 100 y 108) *estacazos* (pp. 100 y 109) y *palos* (p. 108) que *percuten* (p. 96) en las costillas; habla *duro* (p. 97), *de prisa* (p. 97), dando *puñetazos* (p. 97) en la mesa, pronunciando palabras *malsonantes* (p. 97), *amenazando* (p. 97) a su mujer, y emitiendo *rotundas y sucias blasfemias* (p. 107); el ron *se lo vuelca* (p. 98) en la boca y *se lo dispara* (p. 98) *de un solo trago, en un gesto desesperado de suicida* (p. 98); el vaso de agua *se lo atiza* (p. 98) *cual si lo arrojara sobre un incendio* (p. 98); y se duerme *al*

instante, como si se le hubiera asestado un toletazo en la cabeza (p. 99). Sin embargo, detrás de esta agresividad se esconde la falta de voluntad para cambiar la situación y, en consecuencia, la resignación con las circunstancias:

Preguntó lo que había para cenar y cuando lo supo pegó un fuerte puñetazo encima de la mesa, pronunció unas cuantas palabras malsonantes, amenazó a su flaca y descolorida consorte con una muerte inmediata en medio de horribles torturas y luego..., luego se comió lo que había (p. 97).

De la familia de Pata de Palo se dice muy poco. Su esposa es una mujer *flaca* (p. 97), *sucia, descolorida y arrugada como un trapo viejo* (p. 97), y sus hijos, *siete chiquillos todos iguales, como si hubieran sido fabricados con el mismo molde y a base de materiales de ínfima calidad; cloróticos, raquíuticos, panzudos, flacos y desvitaminizados* (p. 97).

El personaje opuesto a Pata de Palo es Quesito. Su retrato es el más extenso y el más íntegro de toda la novela²⁹⁴. Esto se debe a que el protagonista siente especial afecto hacia él: “Por una caricia de Quesito, por el placer de oír su voz, por el goce inefable de echarme a los pies de su cama, lo cambiaba yo todo” (p. 138), hasta el punto de considerarlo como su único y verdadero Amo.

A la hora de retratarlo, el autor se distancia de la técnica impresionista que le caracteriza: ahora vemos una descripción muy completa, detallada y ordenada, más propia de la novela realista del siglo XIX. El detalle en el que más se fija es su mano, una imagen que atraviesa todo el capítulo.

El protagonista resume su descripción en tres rasgos básicos: pequeño, peludo y feo. Sin embargo, *todo él irradiaba bondad, seguridad, ternura, comprensión* (p. 130); sus manos son *cariñosas* (p. 130) y sus palabras, *afectuosas* (p. 129). Es un hombre tímido, humilde, resignado, indefenso, misericordioso, profundamente religioso (“Hay que tener fe en que Dios tiene huesos de sobra para todos los perros de la Tierra”, p. 131), un fino psicólogo (buena prueba de ello es el retrato psicológico que hace de su mujer), y todo un filósofo (“También tú y yo somos satos, Felisa”, p. 135). Igual que el protagonista, valora la libertad en todas sus formas:

Ser libre es no tener bicicleta ni pomos ni marchantes ni Felisa ni cacerolas de cocina... Ser libre es ver correr las nubes sin prisa. Ser libre es levantar la patita allí donde tengas ganas y no tener que preocuparse de buscar la comida todos los días (p. 131).

²⁹⁴ En la edición que manejamos, ocupa casi toda la página 130.

En sus relaciones familiares, domina su mujer Felisa, hasta el punto de someter toda su voluntad: “Pesaban más en el hombre aquel los veinticinco años de no feliz convivencia con aquella mujer que los veinticinco minutos de felicidad que llevaba conmigo” (p. 135).

Para el protagonista, la superioridad de Felisa es evidente desde el principio: “Ella podía más que él, y eso sin haber hablado casi” (p. 134). Quesito la interrumpe en defensa del perro *con gran asombro de ella* (p. 134). Pero también le tiene miedo: entra *cautelosamente* (p. 134) con el perro, y le da leche *a espaldas de ella* (p. 171).

La personalidad de Felisa se perfila, por un lado, a través del retrato de Quesito y, por otro lado, a través de las observaciones y descripciones del protagonista.

Según Quesito, Felisa es egoísta y de pocas luces (“Su mundo es de ella tan sólo; un mundo pequeñito, cerrado, hermético...”, p. 133), *dura, terca, incomprensiva, intolerante y totalitaria* (p. 133), cerrada (“Le avergüenza exponer sus sentimientos tiernos como si esto constituyera un defecto”, p. 133), soberbia y vanidosa (“Lo sabe todo porque no quiere preguntar el porqué de nada. No es que no quiera saberlo, es que se avergüenza de que sepan que no lo sabe”, p. 133), y condenada a la soledad (“Va sola por el mundo. Siempre está sola aún cuando está con personas”, p. 133).

Muy parecidos son los calificativos que le pone el perro: *minuciosa* (p. 137), *rutinaria, incomprensiva, intolerante, fanática y totalitaria* (p. 168), *impermeable a todo sentimiento exterior* (pp. 136-137) e *incapaz de exteriorizar sus sentimientos* (p. 137). De sus observaciones se desprende que es una persona desagradable, agresiva, desairada, tacaña, astuta, provocativa, desagradecida, sarcástica, intransigente, despótica y autoritaria.

El contraste entre Quesito y Felisa resulta patente hasta en la interpretación de una misma palabra: para él, “fino” quiere decir “educado” o “de buenos modales”, mientras que ella está acostumbrada a interpretar esta palabra en el sentido de “perro de raza pura”.

Los clientes de Quesito, igual que las “mujeres perfumadas”, aparecen retratados sucintamente, pero están muy individualizados: don Bicarbonato, *un viejo solterón* (p. 144), *arisco y antisocial* (p. 144), *rico, misántropo y aficionado a la bebida* (p. 144), a los gatos y al piano; Cirio, *un hombrecillo flaco, largo y amarillo* (p. 145), *luctuoso* (p. 172), *pesimista y aprensivo* (p. 172), que se ve obligado a trabajar muy duro para mantener a su familia; Naftalina, Alcanfor y Membrillo, tres hermanas solteras, ya entradas en años, que arrastran una existencia anodina y puritana, obsesionadas por guardar las apariencias y cohibidas por la férrea autoridad de sus difuntos padres²⁹⁵; el pintor Agurrás y su amiga Peróxido; la

²⁹⁵ En *El camino*, de Miguel Delibes, escrito cuatro años más tarde que “*Ready*”, figura un trío idéntico: las Guindillas, tres hermanas solteras, entradas en años, víctimas de una educación conservadora (son hijas de un

insistente y aplicada pianista Marfil, una muchacha *dulce y triste* (p. 147), *buena y resignada* (p. 147), con *flacos, largos y pálidos dedos torpes* (p. 147), que, además de practicar el piano, trabaja en una tienda y estudia inglés, mecanografía y taquigrafía; Lignito y Antracita, un matrimonio afrocubano *cargado de hijos* (p. 148), *gentes buenas y sencillas, de esas que Dios ha prodigado sobre la Tierra para que vivan duramente, sean felices con cualquier cosa, procreen y mueran* (p. 148).

Entre los clientes de Quesito destacan cuatro personajes, que protagonizan episodios o escenas cabales: Membrillo, la más joven de las tres hermanas, y el triángulo amoroso de Camomila, Garboncito y Puro de Marca.

Membrillo aparece *llena, rebosante de ternura* (p. 172) y, en general, de sentimientos, lo que ella misma reconoce: “Es que soy muy impresionable, ¿sabe?; siempre lo he sido” (p. 173). Esta cualidad se revela en su retrato (tiene unas manos *largas y gordezuelas*, p. 172, y un *opulento seno*, p. 172, *huele mansamente a membrillo*, p. 172), en su actitud y en su manera de hablar, llena de exclamaciones y de diminutivos (*animalito*, p. 172; *hociquito*, p. 172; *colita peludita*, p. 172; *mansito*, p. 173). Además de este rasgo, en la brevísima escena que protagoniza, Membrillo manifiesta la influencia y el poder que ejercen sobre ella sus hermanas mayores, inculcándole la importancia de guardar las apariencias (“Yo siempre he amado a los perros. Pero nunca me han dejado tener un perro. Es cosa de solteronas, me dicen mis hermanas”, p. 173) y una tremenda hipocresía religiosa:

¡Acaso haya blasfemado, Dios mío! (*Se ruborizó como una manzana y llevó ambas manos al opulento seno.*) [...] ¡Divina Virgen de la Caridad del Cobre, perdóname este pensamiento pecador! ¡Si me hubiera oído Yolanda...! (*Miró a Quesito alarmada.*) [...] ¿Y el hijo? ¿Es también propio de solteronas el tener un hijo?... (*Cesó de hablar, asustada.*) (pp. 172-173)

En el fragmento citado podemos ver también el procedimiento humorístico al que recurre el autor: se trata de presentar un episodio como si fuera una escena de teatro, con las acotaciones puestas en cursiva y entre paréntesis.

Camomila es una muchacha *siempre alegre* (p. 149), *vivaz y espontánea* (p. 149), *deliciosamente joven y encantadoramente estúpida* (p. 149), *agradable, sencilla, amable y fácil* (p. 151); *dispone de un vocabulario hartó limitado* (p. 151), *apenas si piensa en nada* (p.

oficial de la Guardia Civil) y, en consecuencia, puritanas, hipócritas, religiosas y autoritarias hasta el extremo. Ambos autores las muestran desde su lado cómico. La única diferencia significativa consiste en que Ortega, a diferencia de Delibes, les compadece e incluso llega a simpatizar un poco con la más joven. Sin embargo, no sabemos si Delibes había conocido la novela de Ortega a la hora de escribir *El camino*, debido al aislamiento de España en aquellos años y a la escasa circulación de las ediciones latinoamericanas, sobre todo de la obra de los exiliados.

151) y *pasa rápidamente de un estado de ánimo a otro* (p. 151). También es buena y atenta con el perro: siempre guarda para él un hueso.

Mucho más detallado es su retrato, lleno de un fino erotismo: es una muchacha *rubia* (p. 149), tiene *una graciosa naricilla, minúscula como un bígaro* (p. 149) y *remangada* (p. 151), *unos alegres ojos claros* (p. 151), *unos pechos pequeños y duros* (p. 151), *unos muslos largos y amablemente torneados* (p. 151) y *unas admirables pantorrillas, que acostumbra a enseñar, como quien no quiere la cosa, a la menor oportunidad que se le presenta* (p. 149). El erotismo se deja sentir con especial fuerza en el siguiente fragmento:

Continuaba en el suelo tumbada sobre cinco o seis cojines. Mostraba una liga morada, un jeme arriba de la rodilla, sobre el pálido muslo. Se había descalzado un zapato. Al vendar con sus brazos los ojos húmedos de lágrimas, las mangas cortas dejaban al descubierto sus axilas doradas. Tras de la blusa blanca, un pecho –tibio fruto exótico– pugnaba por escaparse (p. 164).

El amante “oficial” de Camomila es Puro de Marca, *rico hacendado* (pp. 157, 160, 161), *negociante en azúcar* (p. 149), *gordo* (p. 149), *calvo* (p. 163) y *artrítico* (p. 149), cuya edad oscila entre 55 y 60 años (p. 149). Igual que en el caso de Pata de Palo, el léxico relativo a este personaje tiene que ver, de algún modo, con la agresión: ante las palabras de su rival, *reacciona agrio* (p. 156) y *se yergue rápido* (p. 156); no habla sino *chilla* (p. 156) y *ataja* (p. 157); sus *ojillos* (p. 156) le *brillan coléricos* (p. 156), las mejillas *se le amapolan* (p. 156), y *le tiemblan los carrillos de rojas venillas someras y la sobarba de palomo* (p. 161). Además de estos breves rasgos, el protagonista resume su esencia en las siguientes palabras: “Resurgía en él el hombre de presa acostumbrado a vender millares de toneladas de azúcar, a desahuciar inquilinos, hundir barcos después de asegurados y firmar letras de cambio a noventa días vista” (p. 156).

Pese a la ira que se esconde en estas palabras –la ira que siente también el autor– el protagonista prefiere mostrar a Puro de Marca como a una persona ridícula y despreciable: “Una idea pareció encendérsele allá en las sumidades de su pelado cráneo” (p. 156). A veces, el desprecio se vuelve especialmente virulento: “Una mosca posada en su frente frotaba gozosa sus patitas, encantada, al parecer, con la producción sebácea del rico hacendado”, p. 164). Este efecto se consigue, en parte, mediante algunos procedimientos estilísticos, como la rima interna (“El rico hacendado visiblemente consternado –se le habían agrandado los ojos y le colgaba el maxilar inferior”, p. 154; obsequia a Rosarita con *horrendas sortijas de insultantes brillantes*, p. 161) o la ponderación (“Tan millonario, tan gordo, tan feliz y tan insoportable”, p. 152).

A este personaje se opone Garboncito, el amante “extraoficial” de Camomila, con el que el protagonista simpatiza (“De él emanaba una cálida simpatía”, p. 150) y hasta se solidariza: “Me agradaban las ideas de aquel muchacho. Tenía pensamientos valientes y rectos. Decía cosas juiciosas, entrañables y cínicas. Iba al grano sin rodeos innecesarios. Tenía mente de perro” (p. 164).

De su actitud y de sus palabras (es el que más interviene en la escena), así como del comentario que acabamos de citar, se deduce que es un hombre inteligente, cínico, atrevido, abierto, realista, sin pelos en la lengua y capaz de razonar y demostrar su punto de vista. Posee un sentido crítico muy desarrollado y es implacable en sus juicios. Igual que el autor y el narrador protagonista de “Silicato”, es una persona muy culta, sobre todo en el campo de las ciencias exactas y la filosofía. De hecho, Garboncito y Camomila podrían haber salido de “Silicato”, publicado tres años antes que “*Ready*”.

Por su edad, aspecto físico y posición social es un antagonista total de Puro de Marca: se trata de un hombre bastante joven (tiene *unos 30 años*, p. 149) y *tímido* (p. 149), aunque sabe discutir, argumentar su punto de vista y, en general, defender su postura. El contraste psicológico entre ambos lo resume el propio Garboncito: “Lo que sucede es que usted es un hombre de problemas concretos –las toneladas, las estadías, los enteros, los cheques– y yo un joven de inquietudes abstractas –el amor, la geometría de Riemann, el más allá y... es preciso abstraerse en algo, don José” (p. 158).

En cuanto a su retrato, el narrador lo compara con Puro de Marca en su modo de andar: éste tiene un andar *pausado, grave y digno* (p. 149), mientras que Garboncito *andaba a pasos rápidos, nerviosos* (p. 149).

Sin embargo, por muy simpático que le parezca al protagonista, Garboncito, en el fondo, considera a Camomila igual que Puro de Marca: como una propiedad a la que tiene derecho. Para Puro de Marca, Camomila es una propiedad porque la paga (“–¡Esa mujer; esa mujer es mía! ¡Yo la pagaba!”), p. 157); para Garboncito, es una propiedad que debía pertenecerle a él y fue arrebatada injustamente por alguien que tenía más dinero (“Rosarito era mía pero vino usted y la adquirió por cincuenta pesos”, p. 160). Por eso, Garboncito se vale de Camomila para reivindicar la justicia social:

En parte a Garboncito le agradaban las piernas de la muchacha y, en parte también, le satisfacía engañar a un amigo como Puro de Marca; tan millonario, tan gordo, tan feliz y tan insoportable. Era así: al visitar a Camomila solía experimentar, aparte de otras sensaciones que no nos interesa investigar, la de sentirse realizando una obra social; algo así como una expropiación forzosa o la nacionalización de un latifundio (p. 152).

Lo que de verdad siente Garboncito por Camomila se nota en sus palabras y en su actitud con respecto a ella. Así, no tiene ningún escrúpulo en decir que Rosarita *disfruta de un cerebro prepaleolítico, liso como un cristal* (p. 159) en presencia de la muchacha, dando por sentado que ella no es capaz de entenderlo y, por tanto, ofenderse. No obstante, el desarrollo intelectual de Camomila es así porque toda la educación que Puro de Marca le dio *fue encaminado a transformarla en un bello y dinámico objeto de placer* (p. 163). En sus palabras también hay una reclamación de sus propios derechos (“¿En nombre de quién y por qué voy a renunciar a esta parcela de felicidad de ahora? [...] ¿Por quién y para qué debo resignarme?”, p. 165) y una denuncia amarga y objetiva de la injusticia social (“Sucede que los esturiones viven elaborando hijos e hijos con el exclusivo objeto de que ustedes coman caviar”, p. 165).

El último personaje ficticio que merece una atención de nuestra parte es Ojosgarzos, reportero de un periódico. Ojosgarzos es un joven *flaco y alto* (p. 190), *propietario de una nariz descomunal* (p. 190) y con *unos ojos garzos, diminutos e inquietos* (p. 190). En los ojos de este personaje (no en vano el perro le pone el nombre de Ojosgarzos) se reflejan algunas de sus cualidades: “Tenían ese color *distinguido* y *aristocrático* de la flor del cardo; ese azul indeciso, como de humo, que exhiben las inflorescencias de esa humilde e *hiriente* compuesta. Retalitos de cielo que me contemplaban *ávidamente* y con *ansiedad*²⁹⁶” (p. 190).

Ojosgarzos es una persona inquieta, ávida y ansiosa, distinguida y aristocrática. Sin embargo, el narrador constata, aunque sea de forma figurada, que es una persona *hiriente*. Su rasgo principal es el egoísmo: “Era [...] uno de esos hombres para los cuales un dolor de muelas en su propia boca es más importante que un terremoto en Corea o una epidemia de cólera en Afganistán” (p. 199).

Esta caracterización recuerda a otro personaje que, en el sentido moral, se encuentra en las antípodas de Ojosgarzos. Se trata de Corsino, personaje principal de “El evadido”, al que se describe así: “Para la generalidad de los mortales, los sentimientos vibran en razón inversa de la distancia a que suceden las cosas. Así un hombre muerto a dos pasos de nosotros nos afecta más que un terremoto en Japón con veinte mil víctimas. Para Corsino era todo lo contrario” (p. 59).

A causa de su egoísmo, el aristocratismo y la distinción degeneran en un *complejo de superioridad* (p. 196) tan grande que Ojosgarzos, *singularmente encantado* (p. 199) de su manera de ser, parece tener atrofiado el sentido crítico hacia sí mismo. Este complejo de superioridad, la excesiva petulancia y el deseo fervoroso de aventajarse a los demás son las

²⁹⁶ La cursiva es nuestra.

verdaderas causas de la avidez y el ansia que le poseen. El egoísmo le hace totalmente sordo hacia los que le rodean: “No sabía hacer nada sin lastimar a los que le rodeaban, y aunque luego pedía perdón y estaba en verdad arrepentido de lo hecho, es el caso que no tenía ninguna memoria para recordar el daño inferido y recalaba en él con toda inocencia y perfecta naturalidad” (p. 199).

Ojosgarzos tiene mucho en común con otros personajes de la novela: igual que Puro de Marca, es *de esos hombres que sólo piensan en sí mismos y que creen que todo lo que les rodea ha sido especialmente creado para su excesivo disfrute y utilización* (p. 199), igual que Colmillo Sucio, es *incapaz de pensar que alguien pudiera razonar de manera distinta a la suya* (p. 199); igual que Gardenia, cuando está enfadado, le asesta al protagonista *algún que otro puntapié* (p. 199); igual que Salchicha, es distinguido y aristocrático. Sin embargo, Colmillo Sucio, Salchicha y Gardenia tienen muchos rasgos positivos; Ojosgarzos, en cambio, *sólo se atiende a sí mismo* (p. 199).

La antipatía del protagonista hacia este personaje se manifiesta especialmente en que es el único amo al que abandona voluntariamente, sin que hubiera estallado un conflicto o sucedido una tragedia, por el mero hecho de *no congeniar* (p. 200) con él. Ni siquiera es capaz de retenerle a su lado la *deuda insalvable* (p. 200) de haberle librado de la cámara de gas.

El traductor merece una atención especial, puesto que se trata del trasunto del propio autor. En la novela es amigo de Tabaco y Violetas; esto nos hace suponer que podrían tener prototipos reales que no hemos conseguido averiguar. Su descripción es el único autorretrato de Ortega en su obra de ficción: “Mi traductor tiene largas las pestañas y un bigote estrecho y ridículo –como una ceja de repuesto sobre su sonrisa. Dispone de unos ojos claros, abultados y melancólicos y de una frente despejada gracias a una calvicie *inaugurada* hace varios años” (p. 122).

En el detalle que hemos puesto en cursiva se percibe el fino sentido del humor que Ortega sintió hacia sí mismo, un humor que da paso a la autoironía: “Hace también varios años que cultiva una úlcera de estómago con excelentes resultados, pero que no acaba de resolverse en peritonitis” (p. 122). Esta misma autoironía se nota en sus gustos: “Le gustan mucho los bombones de chocolate, los anones y las rubias de diez y ocho años y 110 libras de peso, tipo Veronika Lake²⁹⁷” (p. 122).

²⁹⁷ Compárense estas palabras con la siguiente frase de la autobiografía publicada en *Nuevo Mundo*: “Me gustan mucho los buzos, los caramelos de chocolate y Greta Garbo”.

A sí mismo se califica escéptico e indulgente (“Ahora, después de la saña y el ardor de la pelea, veía las cosas con un cierto escepticismo indiferente salpicado de bondadosa inteligencia”, p. 121), atento y delicado con los demás (*ve y oye con ojos y oídos atentos cosas que no le interesan lo más mínimo*, p. 121), sin *excesivas prisas vitales* (p. 121), *ligeramente dionisiaco y moderadamente panteísta; blando a las sonrisas de mujer, al llanto de los niños y al dolor silencioso de los animales* (p. 122), *capaz de perdonarlo todo por unos ojos* (p. 124).

En cuanto a los datos autobiográficos, el autor recuerda que nació en Gijón (“Es cierto que él había nacido en Gijón, un pueblo de Asturias”, p. 123), que trabajó de profesor de Ciencias Naturales en el instituto Alfonso II, de Oviedo:

Parece ser que mi traductor era profesor allá en España, donde explicaba Ciencias Naturales en un instituto provinciano. Iba a clase donde exponía a los alumnos las funciones de reproducción de los lamelibranquios o les hablaba acerca de la determinación del pH en las tierras de cultivo. [...] Caía el orbayo y la Catedral daba la hora cada sesenta minutos (p. 122),

que luchó en el bando republicano (“Había vivido treinta y dos terribles meses peleando por una causa perdida –y él lo sabía de antemano”, p. 121); fue perseguido por los facciosos (“Le acusaban de haber matado a cinco sacerdotes, haber violado a cuatro monjas y haber sustraído seis o siete cuadros del Greco²⁹⁸, p. 122); se exilió a Francia (“Y un día mi traductor, con una riada de mujeres, niños, burros, soldados, caballos, carros, ovejas, ametralladoras, colchones y bicicletas pasó la frontera francesa”, p. 123); fue recluido en el campo de concentración, de donde huyó a nado (“Y una noche de marzo –una luna fantasmal flotaba entre las nubes– se echó al agua, con la ropa y los zapatos atados al cuello, y nadó en busca de la libertad, p. 124) y, finalmente, se marchó a Cuba:

Anduvo de pueblo en pueblo de Francia, trabajando en los viñedos, huyendo de la policía que le perseguía tenazmente como si en verdad hubiera asesinado a media docena de sacerdotes. Por fin reunió los francos suficientes para poder enviar unos cuantos telegramas a los amigos que tenía por el mundo. Veinte días después disponía de dos mil francos y de un pasaje de tercera en un transatlántico inglés que hacía la ruta de América. Y allí, en compañía de unos cuantos centenares de judíos que tampoco sabían por qué los echaban de casa, cruzó el charco (p. 124).

²⁹⁸ Compárense estas palabras con las que Ortega escribió a Luis Amado Blanco poco después de abandonar España: “Sí, yo soy rojo: conforme. Pero jamás maté a una monja. No he robado ni un solo cuadro de Velázquez” (véase la “Introducción”, de Jorge Domingo Cuadriello, a la antología *Chino olvidado y otros cuentos*, ed. cit., p. 17, o el artículo de Cuca Alonso “Antonio Ortega, las cartas del exilio”, *La Nueva España*, 23 de septiembre de 2007, p. 13). Por tanto, es probable que se trate de una acusación real que le habían imputado los facciosos.

En su relato, el traductor denuncia la intervención extranjera en España (“Durante cerca de tres años había sido bombardeado por aviones alemanes e italianos que no eran alemanes e italianos aunque al final resultaron ser alemanes e italianos”, p. 123); el carácter amoral y la falta de sentido de los facciosos:

Luego los arzobispos españoles hicieron a Cristo beligerante: le pusieron una boinita roja de requeté y una camisa azul de falangista. Bendecían a los cañones y a los moros que iban a matar compatriotas de ellos; más o menos “comunizados”, pero compatriotas a fin de cuentas (p. 123);

y la política alevosa de Francia:

Tenía autorización del Ministerio Interior de Francia para permanecer en dicha nación durante dos meses. Pero los polizontes franceses no obedecían a su Ministro del Interior porque era de no sé qué partido político. Un año y pico después, Francia duraba treinta y nueve días de batalla. Con aquellos policías no se podía esperar otra cosa (p. 124).

Todo esto le parece al autor falta de lógica, lo que subraya constantemente.

La personalidad del autor real se deja sentir también en la exactitud casi matemática de muchos detalles: “Bajó Cebollita a la bodega a hacer el *quincuagésimo cuarto* mandado del día: un medio de pimentón” (p. 55); “Ahora era necesario buscar *trescientas* calorías diarias” (p. 56); “*Al cuarto de hora* había dejado de sangrar” (p. 59); “Entre los cinco precisábamos de unas 1500 calorías diarias” (p. 63); “Instantes después se oyó un ruido como si rasgaran seda; *cinco centímetros* de seda *aproximadamente*” (p. 90); “*Un año y pico después*, Francia duraba *treinta y nueve días* de batalla” (p. 124); “Probablemente ya había remontado los 55 años de edad, pero es casi seguro que todavía no había llegado a los 60” (p. 149).

Y también en el empleo abundantísimo de términos científicos (“Tengo una excelente *coagulación*”, p. 59; “Aquel su *apéndice auditivo*”, p. 64; “El *óxido nitroso* para las *extracciones bucales* difíciles y dolorosas”, p. 70; “El *óxido de carbono* para los suicidas”, p. 70; “El *anhídrido carbónico* para las gaseosas y refrescos”, p. 70; “Era sencilla, aburridamente sencilla, como una hierba o un *equinodermo*”, p. 87; “La rodilla, perfectamente lubricada por sus *sinovias*”, p. 96; “Cuando queráis derribar a un hombre estudiad sus *puntos de apoyo*: sus *calcáneos*, sus zapatos, el suelo que pisa, sus amigos...”, p. 100; “Padecer de una *úlcera* en el *duodeno* o de una *endoarteritis obliterante* a nadie impele a despojarse de unos centavos, p. 104; “Esos ojos terribles de clara de huevo de los *traucomatosos*”, p. 104; “Un patrimonio *cromosomal* de indescifrable origen, p. 105; “La caridad bien entendida llega hasta la peseta. Lo demás es... *coprofagia*, p. 106; “El hombre que ha explicado la *división carioquinética* y las *corrientes inducidas*”, p. 125; “*Un mamífero del orden de los primates*,

subclase de los euterios”, p. 126; “Arañar mis *parietales*”, p. 135; “Sólo contienen los *detritus* más pobres, p. 139; “Los desperdicios que *excreta* la casa en el cajón de la basura”, p. 140; “El mal estado de la *vesícula biliar* del vecino de los altos”, p. 140; “Su *esclerótica* amarillea”, pp. 140-141; “La *anémica palmácea*” (p. 150); “El sombrero indolentemente caído sobre el *occipital*, p. 153; “Le colgaba el *maxilar inferior*”, p. 154; “El tiempo justo que tardé en quemar las grasas, hidratos de carbono y proteínas que había ahorrado en casa de Ojosgarzos”, p. 200; “Mi estómago había comenzado a segregarse sus jugos digestivos”, p. 203).

Además de los términos científicos, en el léxico de la novela destacan abundantes cultismos (*quincuagésimo cuarto*, p. 55; *remiso*, p. 63; *ulteriores inquisiciones* p. 73; *máxime*, p. 100; *ídem*, p. 110; *iracundia*, p. 116; *me fue dable conocer*, p. 141; *ubicua*, p. 164; *estuante*, p. 200; *horrisono*, p. 201; *hiperestésico*, p. 206; *dicterios*; p. 213); palabras de registro oficial (*A título información sin confirmar*, p. 85; *interfecto*, p. 172); coloquialismos (*alifafes*, p. 96; *choquezuela*, p. 102; *acharado*, p. 154; *arrunchada*, p. 154; *chafado*, p. 156; *rumboso*, p. 161; *despatarrado*, p. 174; *me hubiera botado*, p. 175); anglicismos (“*sharking*”, p. 101; *chiferróber*, p. 142; “*whiskey*”, p. 87; “*whisky*”, p. 173; “*cake*”, p. 173); tecnicismos (*dintorno*, p. 155); neologismos creados por el autor (“sentimientos *altiflófilos*”, p. 95; “mano *liberticida*”, p. 96; *latonescas* (derivado de *latón*, p. 139), *me suicidaran* (forma verbal inexistente, p. 188); *desbruzado* (“caído de bruces”, p. 192); *endulcigándosele*, p. 209); y, sobre todo, palabras dialectales, entre las que destacan los asturianismos (*me solmenaran* (“me golpearan”, p. 68); *orbayo*, p. 122) y los cubanismos (*escaparates* (“armarios”, p. 48); *halaba* (“tiraba”, p. 48); *guataquerías* (“adulaciones”, p. 51); *máquina* (“coche”, p. 54); *guagua* (“autobús”, p. 92); *minuta* (p. 98); *bibijaguas* (“hormigas”, p. 99); *fiñes* (“niños”, p. 99); *níqueles* (“monedas de cinco centavos”, p. 103); *hacen el verraco* (p. 103); *reverbero* (“infiernillo”, p. 107); *picando* (“pidiendo limosna”, p. 107); *fajarse* (“pelearse”, p. 114); *fríjoles* (“judías”, p. 137); *bodega* (“abacería”, p. 142); *guanajo* (“pavo”, p. 150); *repartos* (“barrios residenciales”, p. 150); *relambido* (“descarado”, p. 151), *fotuto* (“claxon”, p. 173), *fotutazos* (de *fotuto*, p. 174), *espanta la mula* (“lárgate”, p. 177); *enchilados* (“sazonados con chile”, p. 186), *enyerbado* (“complicado”, p. 186); *maní* (“cacahuete”, p. 187)). Algunas de estas palabras designan animales (*tomeguín*, p. 142; *comején*, p. 154), plantas (*miraguano*, p. 96; *mamey*, p. 102; *boniatos*, p. 107; *yuca*, p. 137, *mamoncillo*, p. 139; *malanga*, p. 140; *anón*, p. 142), bailes (*conga*, p. 146; *guaracha*, p. 171) o los platos tradicionales de la Isla (*ajiaco*, p. 137; *mojo*, p. 137). Varias palabras contienen el sufijo diminutivo *-ico/-ica*, propio del español de Cuba: *mulatica* (p. 81); *bigotico* (p. 54); *paqueticos* (p. 139); *aparatico* (p. 226).

El léxico es tan solo uno de los rasgos específicos que determinan el estilo de la novela, tan rico que requiere un artículo aparte. Por esta razón, sólo consideraremos aquí los aspectos más importantes.

En el nivel fonético, destacan la aliteración y la rima interna. La aliteración consiste, básicamente, en la repetición de sonidos vibrantes /r/ y /rr/ en aquellos pasajes en los que la acción, la violencia o la tensión emocional del protagonista alcanzan su punto álgido: “salía un indignado hervor, un grave roncar airado: un gruñido amenazador. Arrufaba. Se había puesto bravo” (p. 58); “grave hervor” (p. 59); “roncando sordamente” (p. 59); “un airado roncar” (p. 61); “Me entró ese terror perruno, irrazonado y ciego” (p. 69); “Colmillo Sucio reconsideró a su rival en una furtiva y rápida mirada” (p. 73); “horrísono rumor de cristales rotos entreverado de chillidos de mujeres y rechinar de los aceros” (p. 173); “¡oh, ese terror de los perros a los truenos! (p. 201); “desgarrón horrísono” (p. 201); “Un grave hervor brotaba de mi garganta” (p. 203); “Regruñí airadamente” (p. 204).

A veces, la aliteración consiste en repetir el comienzo de dos palabras sinónimas (“Cuando habló su voz era *recia* y *recta*”, p. 155) u opuestas: “Una voz [...] que *ríe* y *riñe*” (p. 169). Dos palabras próximas semánticamente pueden tener la misma raíz (“*abrupta* *erupción*”, p. 221) o una sonoridad muy parecida (“*barrote roto*”, p. 73).

Igual que en los cuentos de Ortega, el texto de “Ready” tiene un ritmo bien marcado, sobre todo en pasajes de mayor dinamismo, exaltación lírica o tensión interior del personaje. En general, los procedimientos que emplea el autor son los mismos que en las obras que hemos visto hasta ahora.

Uno de los recursos más extendidos y más sencillos al mismo tiempo es la enumeración asindética (“Y me eché encima de ella enseñándole también mis dientes afilados; lleno *de furia, de indignación, de coraje, de impulsos canicidas, de feroz iracundia...*”, p. 116) o polisindética: “Oí un ladrido; un ladrido que denotaba *alegría, falso asombro, ansiedad, curiosidad, miedo y amor*” (p. 115). La enumeración puede reforzarse con rima consonante (“Fue un revoltijo de perros condimentado con *aullidos, ladridos, gañidos, gruñidos, ronquidos, rugidos...*”, p. 114) o asonante: “–Cárcel: Jaula, *maceta, pecera, perrera...*” (p. 184).

La enumeración también consiste en repetir estructuras sintácticas análogas (“*la ración de olvido, la parcela de sueño, el retalito de ilusión* que unas copas de ron son capaces de sembrar en el corazón de los espíritus destrozados e inútiles²⁹⁹”, p. 103), distribuyéndolas a

²⁹⁹ La cursiva es nuestra.

veces entre dos o más frases: “¡Dios mío, era todo el pasado el que estaba allí, de pie, gritándome *mis hambres, mis terrores, mis miserias!* Pero gritándome también *mis alegrías, mis amores, mis satisfacciones*³⁰⁰ ...”, p. 218)

A nivel interoracional, la enumeración permite formar pasajes extensos. Por ejemplo, el funcionamiento de la jurisdicción se describe con frases cortas, muchas de ellas carentes de verbo, lo que crea la imagen de una máquina exacta, contundente e inexorable:

Nada de pensar. Cero razón. Denuncia. Multa. Trancazo. Patada. Moral de Juez de Juzgado Correccional: leña y Código a pasto. La letra con sangre entra. No hay casos, no hay corazones torturados; sólo hay gerundios y artículos del Código. Todos delincuentes. Quince cuotas, treinta cuotas de a peso. Quince, treinta días de cárcel. Y venga a hacer justicia –Justicia dicen ellos– como quien hace chorizos, churros o automóviles (p. 95).

Además de la enumeración, es muy abundante es el uso del paralelismo (“La vida se había vuelto *dura, muy dura, y en cuesta, muy en cuesta*”, p. 207) y de la anáfora:

–*Sólo por aquellos dos ojos límpidos de Sarnecita* hubiera podido perdonarse la vida a estos seres desgraciados. *Sólo por aquellos dos ojos diáfanos de Sarnecita* debisteis, hombres, buscar a la vida de estos seres otra solución del gas que nada resuelve. *Sólo por aquellos dos ojos* casi de niño, humanos casi³⁰¹ ...” (p. 76)

También encontramos bastantes ejemplos afortunados de la bimetración reiterada:

Estábamos en un reparto habanero lleno de flamboyanes y de mosquitos. Logré empujar a Colmillo Sucio hasta un jardín público, silencioso y solitario bajo el sol y la brisa; un excelente lugar para hacer el amor o para agonizar; es decir, para estar solos, solos con la muerte o con ella –cualquiera³⁰²–” (p. 210).

En la creación del ritmo es muy importante el papel del epíteto y, en general, de la adjetivación. Con frecuencia, los epítetos se anteponen al nombre, subrayando su cualidad más relevante para el protagonista: “aquel *alocado* optimismo” (p. 67); “un *certero* disparo” (p. 78); “sus *abultados* ojillos” (p. 78); “un *extraño* edificio” (p. 79); “una *monstruosa* chimenea” (p. 79); “*gordo* cúmulo” (p. 79); “*pacífico* estrato” (p. 79); “*inquieto* nimbo” (p. 79); “la *grave* seriedad” (p. 79); “un *fresco* rumor” (p. 83); “una *dolorosa* humillación” (p. 84); “aquellas *plumosas* chancletas” (p. 86); “sus *flacos* pómulos” (p. 87); “un *terrible* silencio” (p. 91); “una *contundente* patada” (p. 92); “un *extraño* desasosiego” (p. 92); “la mano *liberticida*” (p. 96); “un *fuerte* puñetazo” (p. 97); “un *miserio* jergón” (p. 98); “mi *humilde* vida” (p. 99); “mi *desmedrada* facha” (p. 99); “un *seco* tirón de la cuerda” (p. 100); “el *fácil* patinar de un tranvía” (p. 100); “su *burlona* lengüecita” (p. 102); “el *poderoso* pisar

³⁰⁰ La cursiva es nuestra.

³⁰¹ El subrayado y la cursiva son nuestros.

³⁰² El subrayado y la cursiva son nuestros.

del tranvía” (p. 109); “el *blando* temblor de tierra” (p. 109); “un *limpio* olor” (p. 110); “*furibundas* miradas” (p. 113); “*olfativa* curiosidad” (p. 113); “su *linda* cabecita” (p. 115); “*feroz* iracundia” (p. 116); “una *cálida* voz” (p. 129); “un *voluminoso* cajón” (p. 131); “una *destartalada* dentadura” (p. 130); “*presurosos* lengüetazos” (p. 130); una *lenta* agilidad” (p. 131); “un *horrísono* portazo” (p. 135); “*interesantes* observaciones y *profundos* estudios” (p. 139); “una *indudable* desafinación” (p. 147); “una *amorfa* timidez” (p. 155); “una *extraña* incomodidad” (p. 213); “un *impreciso* desasosiego” (p. 213); “mi *accidentada* existencia” (p. 216); “un *insidioso* comején” (p. 225).

Otras veces, los adjetivos se posponen la núcleo: “el ladrillo *tibio*” (p. 74); “dos ojos *diáfanos*” (p. 76); “un aullido *selvático*” (p. 76); “la pistola *asesina*” (p. 78); “aquella mañana *perfumada*” (p. 79); “el rabo *inquietao*” (p. 79); “sus cabellos *melados*” (p. 83); “una alegría *contagiosa*” (p. 84); “su rostro *blanquecino*” (p. 86); “el aroma *metálico*” (p. 91); “el olor *tibio*” (p. 91); “un gesto *desesperado*” (p. 98); “mis ojos *inteligentes*” (p. 99); “el paso *airado* de una guagua” (p. 100); “la cantinela *melancólica*” (p. 109); “un espectáculo *desconsolador*” (p. 123); “una luna *fantasma*” (p. 124); “las paredes *desnudas*” (p. 135); “el viento *amable*” (p. 210); “miradas *imperiosas*” (p. 113); “su voz *fresca*” (p. 221); “aquella aventurilla *epidérmica*” (p. 226).

Y también lo pueden acompañar a ambos lados: “sus *graves* ojillos *abultados* y *negros*”, (p. 67); “su *pequeña* existencia *lastimera*” (p. 74); “*lejano* cirro *desflechado*” (p. 79); “los *enormes* ojos *azules*” (p. 86); “un *impreciso* atractivo *inexplicable*” (p. 87); “su *flaco* cuerpo *huesudo*” (p. 89); “aquel *odioso* lacito *azul*” (p. 93); “sus *flacos, largos* y *pálidos* dedos *torpes*” (p. 147); “unas *invisibles* membranas *interdigitales*” (p. 147); “un *espantable* desgarrón *horrísono*” (p. 201); “una *terrible* atención *indiferente*” (p. 218); “una *fría* atención *cariñosa*” (p. 224). De vez en cuando, forman un quiasmo, o estructura simétrica: “una boca *larga* de *finos* labios” (p. 130).

En consonancia con el ritmo sintáctico del texto, casi siempre bímembre, la adjetivación suele ser doble. En este caso, los adjetivos pueden yuxtaponerse (“un *delicado, finísimo* olor a gardenia”, p. 83; “un gesto *indolente, descarado*, en la boca”, p. 91; “un *profundo, horrible* bufido indignado”, pp. 201-202; “un aullido *apagado, ronco...*”, p. 212; “Hubo un silencio *mortal, ominoso*”, p. 221), pero, por lo general, suelen ir coordinados: “aquella *terca* y *despiadada* decisión” (p. 52); “aquel hocico *húmedo* y *puntiagudo*” (p. 67); “sus patas *cortas* y *fuertes*” (p. 67); “una espera *tensa* y *angustiosa*” (p. 75); “esos fenómenos *sencillos* y *maravillosos*” (p. 76); “lobo *hambriento* y *carnicero*” (p. 78); “la *alta* y *gorda* chimenea” (p. 79); “nube *blanca* y *alta*” (p. 79); “Nube *viajera* y *alta*, nube *húmeda* y *rápida*”

(p. 79); “sus ojillos *abultados y melancólicos*” (p. 79); “Acacia era *trigueña y alta*” (p. 81); “*Vetiver* era una mulatica *nerviosa y gritona*, con unos ojos *negros y brillantes*, como de antracita, y unos labios *gruesos y morados*” (p. 81); “*Nardo* era *pálida y triste*” (p. 81); “una risa *impetuosa y fresca*” (p. 84); “*autoritaria y cariñosa* solicitud” (p. 86); “la *grave e interesante* Acacia” (p. 86); “su *delgada y alta* silueta” (p. 86); “unas trenzas *macizas y rubias*” (p. 87); “un desenlace *imprevisto y brutal*” (p. 89); “un diálogo en voz baja, *constante y monótono* como un rezo” (p. 90); “algo *silencioso y apretado*” (p. 90); “su *flaca y descolorida* consorte” (p. 97); “unos *pesados y graves* ronquidos” (p. 99); “el *presuroso y amargo* fluir de mis pensamientos” (p. 100); “una *larga y fina* hebra de oro” (p. 101); “*Zapatos humildes y resquebrajados* sobre los que se levantan piernas *hermosas y ágiles*” (p. 102); “*Zapatos ricos y lustrosos*” (p. 102); “Y pantalones *descoloridos y desflecados* sobre zapatos *oscuros y arrugados* que modelan *ocultos y doloribles* juanetes” (p. 102); “los ojos *soñadores y perezosos* de los terneros” (p. 102); “*Piernas blancas y lampiñas*” (p. 102); “*piernas prietas y peluditas*” (p. 102); “una *rotunda y sucia* blasfemia” (p. 107); “un *estupendo y amarillo* queso” (p. 110); “un hombre *cariñoso y comprensivo*” (p. 112); “nuestro *perfumado y bello* objetivo” (p. 113); “las miradas *insistentes y amenazadoras*” (p. 113); “un *leve y desagradable* olor a cloaca” (p. 115); “sus ojillos *pícaros y abultados*” (p. 115); “un bigote *estrecho y ridículo*” (pp. 121-122); “una voz *gorda y convincente*” (p. 129); “palabras *afectuosas y convincentes*” (p. 130); “un rostro *grande y desordenado*” (p. 130); “la *flaca y cornuda* máquina” (p. 131); “un portal *oscuro y largo*” (p. 133); “su voz *suave y reposada*” (p. 134); “voz *normal y fastidiosa*” (p. 134); “otro hombre *bueno y tímido*” (p. 135); “*mínimos y humildes* paqueticos” (p. 139); “su *flaco y cornudo* artefacto” (p. 144); “nuestro *sabroso y líquido* cargamento” (p. 144); “*deliciosos y ricos* manjares” (p. 147); “*certeza amorfa e imprecisa*” (p. 153); “el sol *estuante y furioso*” (p. 200); “una señora *gorda y despeinada*” (p. 210); “su pierna *pálida y peluda*” (p. 212); “la mano *canicida y certera*” (p. 212); las *gordas y venenosas* patas de las guaguas” (p. 214); “Aquella sensación *amable y serena*” (p. 215); “aquella *bella y tierna* palabra única” (p. 215); “un corazón *somero y grande*” (p. 217); “al *mínimo y desvalido* Leche Hervida” (p. 217); “aquella voz *cariñosa y convincente*” (p. 219); “sus *bellos y pintados* labios” (p. 222).

También encontramos bastantes ejemplos afortunados de adjetivación triple, de influencia modernista. En este caso, los epítetos casi siempre están coordinados al final: “ese terror *perruno, irrazonado y ciego*” (p. 69); “Un humo *blanqui grisáceo, revuelto y espeso*” (p. 79); “*Heliotropo* era *rubia, gordita y sentimental*” (p. 81); “*Clavelina* leía mucho y era *blanda, dulce y tímida*” (p. 81); “*Gardenia* era *pequeñita, blanca y sonrosada*” (p. 81); “sus

palabras eran *cortas, secas y despiadadas como trallazos*” (p. 85); “un no sé qué *tímido, servil y bueno*”, (p. 88); “Acababa de perder mi libertad, mi *ancha, larga y preciosa* libertad” (p. 96); “una mujer *sucia, descolorida y arrugada como un trapo viejo*”, (p. 97); “*roja, sucia y sangrante* carne” (p. 108); “unos ojos *claros, abultados y melancólicos*” (p. 122); “un hombrecillo *feo, estevado y peludo*” (p. 129); “sus manos *cariñosas, callosas y sucias*” (p. 130); “todos *lustrosos, oscuros e iguales*” (p. 141); “la *rubia, casquivana y frutal* Camomila” (p. 141); “un espectáculo *monótono, aburrido y desconsolador*” (p. 143); “un hombrecillo *flaco, largo y amarillo*” (p. 145); “un *bello, rechoncho y atemorado* joven” (p. 147); “la rubia Camomila siempre alegre; *pequeñita, vivaz y espontánea*” (p. 149); “una *fresca, hermosa y cómoda* libertad” (p. 200); “la *olvidadiza, voluble y encantadora* Jabón de Rosa” (p. 217); ““Ready” es un nombre *fresco, alegre y claro*” (p. 219); “lágrimas *gordas, vivas y ardientes*” (p. 219).

Sin embargo, el autor también gusta del asíndeton: “un sueño *pegajoso, inaplazable, espeso*” (p. 48); un *magnífico, limpio, olímpico* salto (p. 58); “Era *feo, repulsivo, asqueroso...*” (p. 72); “un ladrido *bélico, espantoso, desesperado*” (p. 76); “aquellos *azules, grandes, líquidos* ojos” (p. 85); “Aquella muchacha *grave, seria, distinguida*” (p. 86); “Fue un *largo, continuado, melancólico* aullido que me salió bastante bien” (p. 92); “un *fino, flaco, melancólico* aullido” (p. 92); “Era demasiado feo: *ancho, pequeño, peludo*” (p. 130); “Una habitación *sórdida, sombría, calurosa*” (p. 134); “una mirada *lacrimosa, enternecedora, persuasiva*” (p. 135); “ronquidos *strombolianos, epilépticos, horrísonos*” (p. 145); “un *aromado, blando, embriagador* deseo de vivir” (p. 210); “aquel *suave, meloso, insinuante* perfume” (p. 218); “aquellos pasos *lentos, pesados, decididos...*” (p. 222).

Finalmente, la adjetivación puede ser múltiple: “sus dientes *afilados, largos, amarillos, duros y sin escrúpulos*” (p. 63); “Yo no sabía cómo era el gas, pero me lo figuraba *oscuro, informe y ubicuo; grande, silencioso y voraz; inmenso e indiferente, indiferente* a mi vida *pequeñita* de perro” (p. 74); “siete chiquillos todos iguales, como si hubieran sido fabricados con el mismo molde y a base de materiales de ínfima calidad; *cloróticos, raquíticos, panzudos, flacos y desvitaminizados* (p. 97); “Un *divertido, pequeño* universo; siempre *distinto, multiforme y cambiante*” (p. 100); “El día se deslizaba *caluroso, aburrido, liso y sin accidentes*” (p. 109); “la *blanda, platirrina, eumástica y calipígica* Camomila” (p. 217). Algunas frases están formadas únicamente con adjetivos: “Graciosa, asustada, arrepentida de no sé qué y encantadora” (p. 115).

A veces, para resaltar su significado, los epítetos se separan dentro de la frase con un punto y coma (“Una extraña bicicleta; *pequeña, tosca y trabada como su dueño*”, p. 131; “La

vida se me presentaba llena de oportunidades; *múltiple, desorientante y encantadora*”, p. 214) o con guiones: “la tragedia estaba allí *–muda, fría, silenciosa, sin olores: como de mármol– invisible y eterna*” (p. 90); “En el cielo esos cúmulos *–gordos, blancos, indolentes–* que sólo se dan en las tardes de domingo” (p. 90); “Un pecho *–pequeño, sedoso y amarillito* como un melocotón– se le escapaba del refajo” (p. 91); “Perdió aquel tono llorón *–implorante–* de su voz” (p. 97); “Era un foxterrier *–magro, enjuto, musculado–* que se puso a flanquear a la perrita” (p. 112); “fue ella la que se me acercó *–mínima, humilde, cariñosa–* para reconocirme detenidamente” (p. 115); “Se me acercó otra vez *–mínima, humilde, cariñosa–* y se frotó contra mi pecho” (p. 116); “veía a mamá, tal como estaba en el retrato *–grave, inexpresiva, amarilla–* saliendo del marco de acoba” (p. 146); “No lograban ofenderme los constantes desaires de Caldo Gallego *–siempre rutinaria, incomprensiva, intolerante, fanática y totalitaria–*” (p. 168).

Para resaltar determinados matices, los adjetivos se incrementan de sufijos (“aquel reflejo de algo interno que ponía luces nuevas en las pupilas de Violetas y hacía más carnosos y húmedos sus labios *gordezuelos*, p. 51; “Mostraba unos colmillos *blanquísimos*”, p. 114) o de adverbios: “algo estúpido, *perfectamente* humano” (p. 92); “la voz *ligeramente* colérica” (p. 221); “unas borras de café *perfectamente* inodoras” (p. 141). Ambos procedimientos pueden combinarse en la misma frase: “las arecas *bien peinadas, correctísimas y verdes*” (p. 116); “Como todo intelectual, mi traductor era un hombre de inquietudes liberales; *un poquitín escéptico, ligeramente dionisiaco y moderadamente panteísta*” (p. 122).

La combinación del epíteto y el sustantivo crea a veces unas sinestesias muy logradas: “*silencio negro* de la noche” (p. 47); “aquel *amarillo y dulce perfume*” (p. 51); “el *dolor impreciso, gaseoso* del hogar desgraciado” (p. 51); “De su boca salían unos pesados y graves ronquidos *que olían a alcohol*” (p. 99); “*hedor amarillo y fino*” (p. 174); “una voz *sin dientes*” (p. 202).

Además de la sinestesia, el autor recurre a la hipérbole (“Dos lágrimas me *ardían* en los ojos”, p. 175; “Yo había enflaquecido *hasta quedar en huesos y pellejo*. Colmillo Sucio había ido aún más allá: *parecía una radiografía*”, p. 207; “Sus ojillos congestionados *parecían próximos a estallar*”, p. 210; “Sólo era visto por sus pupilas enormes que *parecían flotar en sangre*”, p. 211), a la paranomasia (“Fue ella la que se le entregó con una encantadora sencillez, con la misma facilidad con que hubiera podido entregarle *un libro de versos o una libra de frijoles colorados*”, p. 150; “Yo *amaba* a Quesito; es decir, Quesito era mi *amo*”, p. 168) y la antítesis: “El viento amable apenas si despeinaba los árboles. Por el

cielo navegaban calmosamente unos panzudos cúmulos blancos. Allá lejos rugían las guaguas y bramaban los tranvías” (p. 210).

Bastante frecuentes son los símiles: “Era como si tuviera una brasa en la conciencia o una almorzada de alcohol en la herida recién abierta” (p. 55); “Bostezaban las bodegas por sus telas metálicas que se abrían como párpados ruidosos” (p. 171); “Parecía un fresón aplastado en un plato de crema” (p. 174); “Bebía de prisa, atragantándose, como si se le hubiera declarado un violento incendio en el intestino delgado” (p. 206); “las pupilas tristes ardían como lamparillas en aceite” (p. 210); “Le colgaba la lengua fuera de la boca como un bisté a punto de romper a pudrirse” (p. 210); “Seguía oyéndose algo así como el roncar de un pote al fuego” (p. 212).

Con frecuencia, el símil se emplea para poner de relieve la cualidad que expresa el epíteto: “Cierto y puntual como la luna llena” (p. 56); “Se entreabría la boca excesivamente pintada –roja como una puñalada” (p. 86); “La piel se hace fina como de pétalo tibio de magnolia” (p. 102); “Brillaban los ojos negros, como de tinta china” (p. 111); “Mi traductor tiene largas las pestañas y un bigote estrecho y ridículo –como una ceja de repuesto– sobre sus sonrisa” (p. 122); “un portal oscuro y largo como un día sin huesos” (p. 133); “todos lustrosos, oscuros e iguales, como semillas de mamey” (p. 141); “El latón de esta casa era tan imprevisible como un telegrama” (p. 147); “Huesos, descarnados como estalactitas” (p. 200); “Pero con sólo pensarlo vienen los escalofríos, rápidos y zigzagueantes, como lagartos” (p. 208); “Me enseñó su horrible e impar colmillo mocho; amarillo y aplastado como una tecla de piano” (p. 209).

En el juego de palabras, el autor da rienda suelta a su ingenio: emplea intencionadamente una misma palabra en sus distintas acepciones (“Lucía azorado y ridículo. Lucía también una corbata imperdonable: amarilla y con rayitas moradas”, p. 54), o en el sentido real y en el figurado dentro de un mismo contexto (“...dejó la puerta abierta en vez de cerrarla y llevarse las llaves. No lo pensé más. Ante mí se abría la vida”, p. 55); juega con los antónimos (“Nada más apagarse la luz se encendían los ronquidos”, p. 137); inventa un giro a base de otro ya existente (“Cerré mis narices a la evidencia. Acatarré a mi conciencia también”, p. 54) o emplea una frase hecha en un sentido figurado, distinto de aquel en el que suele usarse: “si no me paraba oportunamente ante el paso airado de una guagua o el fácil patinar de un tranvía, un seco tirón de la cuerda [...] me recordaba abruptamente que iba a meter la pata y me detenía al borde de la muerte” (p. 100).

Pero la figura retórica más extendida es la metáfora, de la que encontramos el mayor número de ejemplos. Las metáforas se refieren a infinitos detalles de la realidad: expresan el

aspecto exterior (“*vestía un pelaje se San Bernardo*”, p. 64; “le faltaba el rabo, ese *timón del rabo*”, p. 64; “los ojos *escarchados* de sueño”, p. 171; “los senos *en w* caídos sobre el abdomen”, p. 171; “un perro todo *erizado de dientes*”, p. 204); los ojos (“*Retalitos de cielo* que me contemplaban ávidamente y con ansiedad”, p. 190; “los ojos *se esmerilaban* más de la cuenta”, p. 201; “En los ojos de Colmillo Sucio *había una interrogación rodeada de terror*, p. 208; “*Una nube pasó por el cielo de sus ojos*”, p. 222); los sentimientos (“Me *ardía* la conciencia”, p. 55, “aquel loco optimismo que *circulaba por mis arterias y venas inundándome de alegría*”, p. 61; “*ramalazos* de la desesperación”, p. 135; “Era como una caricia *untada de asombro*”, p. 216); las sensaciones físicas (“Un agudo dolor *se me encendió* en las carnes”, p. 59; “comencé a *penetrar entre las primeras nieblas del sueño*”, p. 99); los sonidos (“un tranvía *todo rodeado de timbradas*”, p. 110); los olores (“íbamos todos en el mismo *surco de aromas* que dejaba tras sí la linda pequinuesa”, p. 113) o los objetos (“un viejo piano desafinado y *de amarilla dentadura de fumador o de caballo*”, p. 144).

Algunas metáforas son bastante frecuentes en la literatura, incluso tópicas: “el presuroso y amargo *fluir* de mis pensamientos” (p. 100); “me detenía *al borde de la muerte*” (p. 100); “corría un *hilito* de ternura” (p. 177); “le dije la verdad aunque adornándola de *una barroca hojarasca de mentiras*” (p. 208); “un fino *hilito* de hedor” (p. 210); “quisieron arrancarle aquella última *chispita de vida* que aún *ardía* en su pobre cuerpo roto” (p. 212); “*Las aguas de mi vida volvieron a su cauce*” (p. 224).

Sin embargo, la mayoría de las metáforas son muy ingeniosas, nacidas, sin lugar a dudas, bajo la influencia de la Generación del 27. Unas veces son figuras puramente visuales: “dos o tres orquídeas *crucificadas* en sus alcándaras de madera” (p. 115); “pensamientos *con sus caritas barbudas*” (p. 164); “Brillaban las raíces del tranvía con fría luz *de escama*” (p. 171); “Llevaba una bata negra sobre la que *hacían explosión* unos crisantemos blancos” (p. 221).

Otras veces, en cambio, se trata de imágenes bastante complejas, próximas al surrealismo: “Pasó una guagua –aun con los faros encendidos– *arrastrando a las últimas sombras de la noche*” (p. 171); “El silencio, *comido de rumores*, se hizo ruido” (p. 171); “Pasó un tranvía *goteando timbradas sobre el asfalto*” (p. 175); “vuestras monedas siempre *maduran en plata*” (pp. 185-186); “Las escasas piltrafillas de carne *apenas si alcanzaban a deshacer las afiladas aristas del ladrillo en el estómago*” (p. 207); “poseía un corazón somero y grande *a flor del sujetador*” (p. 217).

Finalmente, muchas metáforas son unas verdaderas greguerías: “la *marea* de la limpieza matinal *avanzaba* de las habitaciones a la sala” (p. 48); “esa *niebla embotellada* que

es el “pernod”” (p. 86); “sentencias *hinchadas de penalidades y de gerundios*” (p. 94); “una tibia y peroné *resumidos en un único palo de caoba*” (p. 96); “Un paisaje no es el mismo admirado desde el tren –*a través del pentagrama de los hilos telefónicos*– que visto mientras se viaja a pie por las carreteras” (p. 100); “zapatos de mujer por cuyo contera asoma el dedo gordo, de roja uña pintada, *su burlona lengüecita*” (p. 102); “¡Qué difícil es encontrar una rodilla bonita, *ese ocho de la rodilla!* Sin embargo, *la hache de la parte de atrás de la choquezuela*, ¡qué íntima, qué cálida, qué bien lucía en la mayoría de las mujeres!” (p. 102); “ese *andar en esquíes* del tranvía” (p. 109); “–Los hombres acuñan ciertas fórmulas de sabiduría popular en esos aforismos –*verdades en píldora*– de los refranes” (p. 183). Greguerías son también algunas sentencias de la novela: “el “whiskey” siembra olvido en la cabeza y corazón de los hombres” (p. 87); “Las interjecciones vienen a ser los ladridos del hombre” (p. 119).

En algunos pasajes, las metáforas se encadenan unas con otras, formando unos pasajes más próximos a un poema en prosa que a un texto narrativo:

Temía a ese último trueno que acostumbra a caer cuando ya el sol ha vuelto a encenderse y la tormenta *muestra su popa sombría al alejarse*. Este trueno inesperado que viene precedido de un espantable desgarrón horriblo y que luego *bosteza un profundo, horrible bufido indignado*. Se encendió, sí, *el arbolito seco de un rayo –como si se hubieran fundido los plomos del cielo–*, pero el trueno resonó ya lejos, *en un grave repicar de tambores* que no tuvo nada de intimidatorio³⁰³ (pp. 201-202).

Los procedimientos que acabamos de ver se combinan con frecuencia en figuras complejas. Por lo general, estas figuras se crean a base de la metáfora, que se combina con el oxímoron (“*El sol me bañó de pena iluminando mis pensamientos*”, p. 61), con la metonimia (“Pasó una máquina abierta –Studebaker, 1925– colmada de coles entre las que emergía *la sonrisa* de un chino”, p. 171); con el símil (“Camomila continuaba vertiendo lágrimas *como si tuviera estropeado el grifo del llanto*”, p. 159; “Erizó el pelaje del lomo *como si tirara de un cordelito –el cordelito de las hienas–*,” p. 209) y, sobre todo, con la personificación: “El reloj *mascaba sus segundos con dificultad*” (p. 52); “Pasó media hora *arrastrando lentamente sus minutos*” (p. 53); “Un humo blanquigrisáceo, revuelto y espeso que trepó sin prisas hasta el azul del cielo *donde el viento lo deshilachó con sus dedos fríos e indiferentes*” (p. 79); “Por las calles, el sol y la sombra *se repartían las aceras*” (p. 90); “El viento *acezaba descansando*” (p. 90); “servilletas limpias a través de las cuales *llora el suero*” (p. 130); “Su timidez *yacía acucillada* en un rincón cualquiera del cuerpo, *mínima y dócil*” (p. 159);

³⁰³ La cursiva es nuestra.

“*Hidrofobia le había ganado la partida*” (p. 210); “El viento *amable* apenas si *despeinaba* los árboles” (p. 210).

También encontramos combinaciones afortunadas del epíteto con el oxímoron (“*lenta agilidad*”, p. 131; “*certeza amorfa e imprecisa*”, p. 153); con la personificación (“el paso *airado* de una guagua”, p. 100); con la hipérbole (“ronquidos *strombolianos*, epilépticos, horrisonos”, p. 145). El símil se combina con la personificación (“El tranvía estaba allí, quieto, *como un enorme toro rubio y ciego*, parado ante aquel charco sonrosado –leche y sangre–, *avergonzado de su torpeza*”, p. 174) o se convierte en un símbolo: “Pero la tragedia estaba allí –muda, fría, silenciosa, sin olores: *como de mármol*– invisible y eterna, con sus gestos excesivos y su rictus de alarido en el rostro” (p. 90). Y nos parece brillante la combinación del epíteto, asíndeton y aliteración en la siguiente frase: “Dio un *magnífico, limpio, olímpico* salto sobre la mesa” (p. 58).

Finalmente, las figuras retóricas (en este caso, la metáfora y la personificación) pueden basarse en una frase hecha (*duro de roer*), usada en el sentido figurado: “Pero Colmillo Sucio era muy duro de roer y aún la muerte –toda dientes y sin encías– tuvo que apretar duro para arrancarle la vida” (p. 211).

Para terminar nuestro análisis, es necesario fijarse en las coincidencias textuales que hay “*Ready*” y otras obras de Ortega. En “El evadido”, el perro muerto *parecía un montoncito de lana* (p. 62); Oreja Partida, ante las puertas de la cámara de gas, *parecía un montoncito de lana henchido de suspiros* (p. 72). A Antón el Grillo el alcohol le *sembraba sueños y amable olvido en la cabeza* (p. 90); al observar la actitud de Acacia, el protagonista llega a la conclusión de que *el “whiskey” siembra olvido en la cabeza y el corazón de los hombres* (p. 87); más adelante habla de “la ración de olvido, la parcela de sueño, el retalito de ilusión que unas copas de ron son capaces de sembrar en el corazón de los espíritus destrozados e inútiles” (p. 103).

En “Covadonga”, el protagonista *es elemental como un celentéreo* (p. 124); Heliotropo, a su vez, era *sencilla, aburridamente sencilla, como una hierba o un equinodermo* (p. 87). Adosinda *era de esas mujeres que no son feas, ni bellas, pero que tienen algo* (p. 94), en tanto que Clavel era *bastante menos linda que sus hermanas aunque tenía atractivo, un impreciso atractivo inexplicable* (p. 88). En “Chino olvidado”, la condena salía *erizada de cuotas de a peso, gerundios y días de prisión* (p. 105); en “*Ready*”, las sentencias se dictan *hinchadas de penalidades y de gerundios*.

En “La huida”, *era una riada silenciosa de hombres derrotados* (p. 137) cuando *España marchaba de España* (p. 140); en “*Ready*”, el trasunto de Ortega *con una riada de*

mujeres, niños, burros, soldados, caballos, carros, ovejas, ametralladoras, colchones y bicicletas pasó la frontera francesa. España marchaba de España (p. 123). Al recordar a Lucila, el narrador de “Silicato” confiesa que *jamás consiguió comprender ninguno de sus sombreros* (p. 66); en cambio, el traductor de “Ready” se explica *hasta los maravillosos sombreros absurdos de las mujeres* (p. 126).

El médico de “Covadonga” se pregunta: “En efecto, ¿me había yo enterado de la vida dramática de ese zapatero negro cargado de hijos, todos iguales, lustrosos y pequeños como semillas de mamey?” (p. 126). Prácticamente lo mismo dice el perro *del zapatero negro de la esquina, cargado de hijos; todos lustrosos, oscuros e iguales, como semillas de mamey* (p. 141). En “Una hipótesis de nariz”, la protagonista *era propietaria de una curiosa nariz* (p. 14); en “Ready”, Camomila *era propietaria de una graciosa nariz remangada* (p. 151) y Ojogarzos, *propietario de una nariz descomunal* (p. 192).

El protagonista de “Silicato”, al cabo de los años, confiesa que de joven se preocupaba *de los ácidos amínicos, los isotopos, la pluralidad de los mundos habitados* (p. 67), mientras que Garboncito dice que no está estudiando *la pluralidad de los mundos habitados* (p. 155) en casa de Camomila. Cuando Lucila se va, sus pañuelos *olieron a lo de siempre, al armario de luna* (p. 76), igual que las toallas en “Ready”: “Las vacas huelen a yerba y a sudor, los anones a gardenias y las toallas *a armario de luna*” (p. 182).

Además de las mismas o parecidas palabras, frases o expresiones, hay una coincidencia en el empleo de las mayúsculas y de la cursiva. En “Siete cartas a un hombre”, así es como se expresa el sentimiento de la madre cuando espera la carta (“dentro del miedo estaba la alegría; una alegría pequeñita y rubia como un niño; una alegría que ponía lágrimas en los ojos... ¡Alegría...! ¡ALEGRÍA...!”), p. 69) y cuando por fin la recibe: “La carta. *¡Una carta! ¡Carta!*” (p. 74). Y en “Ready”, Puro de Marca, al sospechar la relación de Camomila, piensa a todas horas: “–Rosarito me engaña. *Rosarito me engaña. ROSARITO ME ENGAÑA*” (p. 154). En esta misma novela corta, la madre *pasó la mano por la frente desarañándola de un pensamiento doloroso* (p. 57), mientras que Puro de Marca *pasaba la mano por la frente como pretendiéndola desarañar de una pensamiento doloroso* (p. 155).

En el capítulo “Diálogos y monólogos”, hay unas líneas que vienen a resumir el siguiente monólogo del protagonista de “El buen señor de Faringitis”:

La idea, aun la más genial, es tan sólo una vulgaridad con lazos y con rizos. Se lo demostraré; fíjese: Despojemos de todo adorno la frase de Platón: “la inmortalidad del alma es un bello riesgo que bien vale la pena de correr”. Simplifiquémosla, amigo mío. ¿Qué queda? Pues, sencillamente: “Yo no quiero morirme” (p. 12).

Lo mismo dice el perro sobre el hombre, solo que de manera más resumida: “Su poesía, su filosofía pueden siempre resumirse en breves locuciones vulgares y terribles: “Me gusta ese flan”, “Deseo acostarme con esa mujer”, “Yo no quiero morirme”” (p. 180).

En este mismo capítulo el perro dice que *cuando el hombre se aburre es capaz de cometer cualquier insensatez* (p. 180), igual que Juan Sendín en “Yemas de coco”: “Me aburría en el pueblo y *un hombre cuando se aburre es capaz de hacer cualquier cosa absurda*” (p. 14).

Por último, Violetas comparte la misma manera de andar con Beatriz en “Noche de febrero”: esta se contonea *moviendo sus caderas con un ágil cachondo ritmo de animal joven y bien alimentado* (p. 190) y aquella anda *moviendo imperceptiblemente las caderas con un gracioso ritmo de gata* (p. 225). La conversación telefónica de Violetas queda plasmada con la misma técnica que en “Silicato”: sólo oímos hablar a la protagonista, adivinando lo que le dice el interlocutor.

Una vez hecho el análisis completo de “*Ready*”, podemos sacar las siguientes conclusiones:

1. La novela sigue el camino que recorre el protagonista de un idealismo ingenuo a un cinismo vital.
2. El relato supone una historia autobiográfica que se cuenta en primera persona; por tanto, la perspectiva está condicionada por la situación del protagonista y su experiencia personal. La complejidad narrativa aumenta si se tiene en cuenta que el protagonista narra la historia en lenguaje animal y un traductor –trasunto de Ortega– la traslada al lenguaje humano.
3. La narración se desarrolla de forma circular: el perro cuenta su historia desde el “presente”, retrocediendo en un año y narrando los hechos de forma lineal hasta llegar al momento actual en el contexto de la novela.
4. Los principales móviles que llevan adelante el argumento son el hambre, que convierte la busca de comida en el único sentido de la existencia del protagonista, haciéndole correr las más diversas aventuras; la desgracia, que le obliga a cambiar de amo, y la casualidad, que le depara reveses de fortuna. La novela, por tanto, supone un relato itinerante: el perro, en busca de comida, cambia de amos continuamente, conociendo distintos ambientes de la ciudad.
5. El lugar de la acción es La Habana, presentada como un protagonista cabal. La mayoría de los personajes que la pueblan se agrupan en pequeños círculos homogéneos que representan determinados estratos sociales. A cada uno de estos

grupos le corresponden uno o unos cuantos capítulos seguidos. De este modo, la estructura externa de la novela está relacionada de un modo bastante estrecho con los ambientes que se describen y los personajes que la pueblan.

6. El único hilo conductor que entre distintas escenas y ambientes es el perro, que en unos episodios actúa como verdadero protagonista y en otros, en cambio, se limita a ser un mero espectador de lo que está contando. Por tanto, la novela tiene una estructura abierta: los episodios se pueden añadir o retirar sin que la línea argumental básica se altere.
7. Además de la línea argumental básica, la obra contiene abundantes digresiones, desde una línea hasta unas cuantas páginas, y varios capítulos intercalados que unas veces tienen una relevancia estructural, como “Mi traductor”, y otras, en cambio, no guardan ninguna relación con el resto de la obra, como “Camomila, o la triste historia de una chica alegre” o “Diálogos y monólogos”.
8. Aunque su visión de la vida, en general, y del hombre, en particular, es profundamente pesimista, el perro no se ensaña en ningún momento. Por el contrario, su relato está lleno de un humor tierno y comprensivo hacia los hombres. Con frecuencia, el personaje parodia ciertas actividades humanas, como, por ejemplo, el método científico.
9. Muy rico es el estilo de la obra, que se caracteriza por el empleo de términos científicos y palabras dialectales, por un ritmo sintáctico, organizado, básicamente, en torno a una estructura bimembre mediante toda una gama de procedimientos, y por abundantes figuras semánticas, muchas de las cuales, sobre todo las metáforas y las greguerías, alcanzan un nivel surrealista.
10. Las principales fuentes de la novela son *El Quijote* y la picaresca, tanto por sus procedimientos estructurales (los capítulos intercalados, el juego de narradores, la temporalidad circular, el relato itinerante, la narración autobiográfica en primera persona, la estructura abierta), como en el plano temático (las características del personaje y su evolución, la lucha por la vida, la visión crítica y pesimista de la sociedad humana). Otros vínculos temáticos y formales en la literatura universal son *El asno de oro*, las novelas de Jack London y Virginia Woolf, la obra de ciertos escritores exiliados, la novela “urbana”, protagonizada por una ciudad concreta, y la narrativa rusa y española sobre la prostitución, en la que destaca *La fosa*, de Aleksandr Kuprín. Además, “*Ready*” contiene abundantes citas y reminiscencias de Quevedo, Galdós, Unamuno, Axel Munthe y otros escritores.

Figura 1

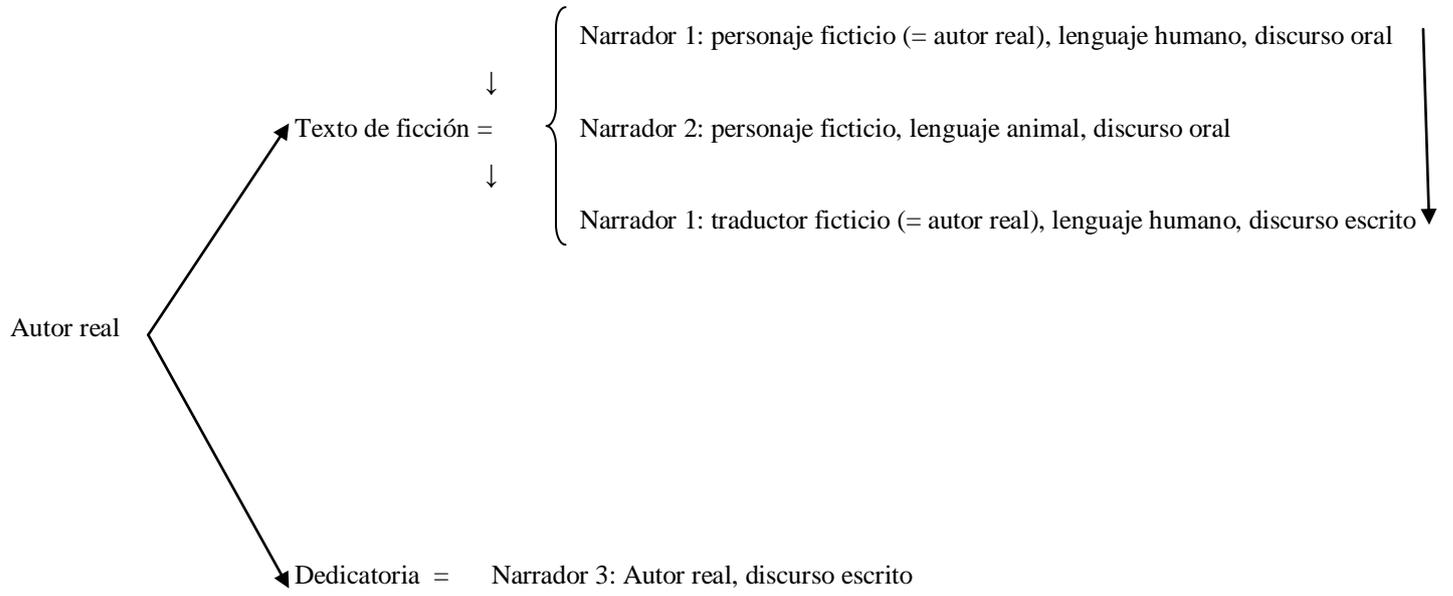
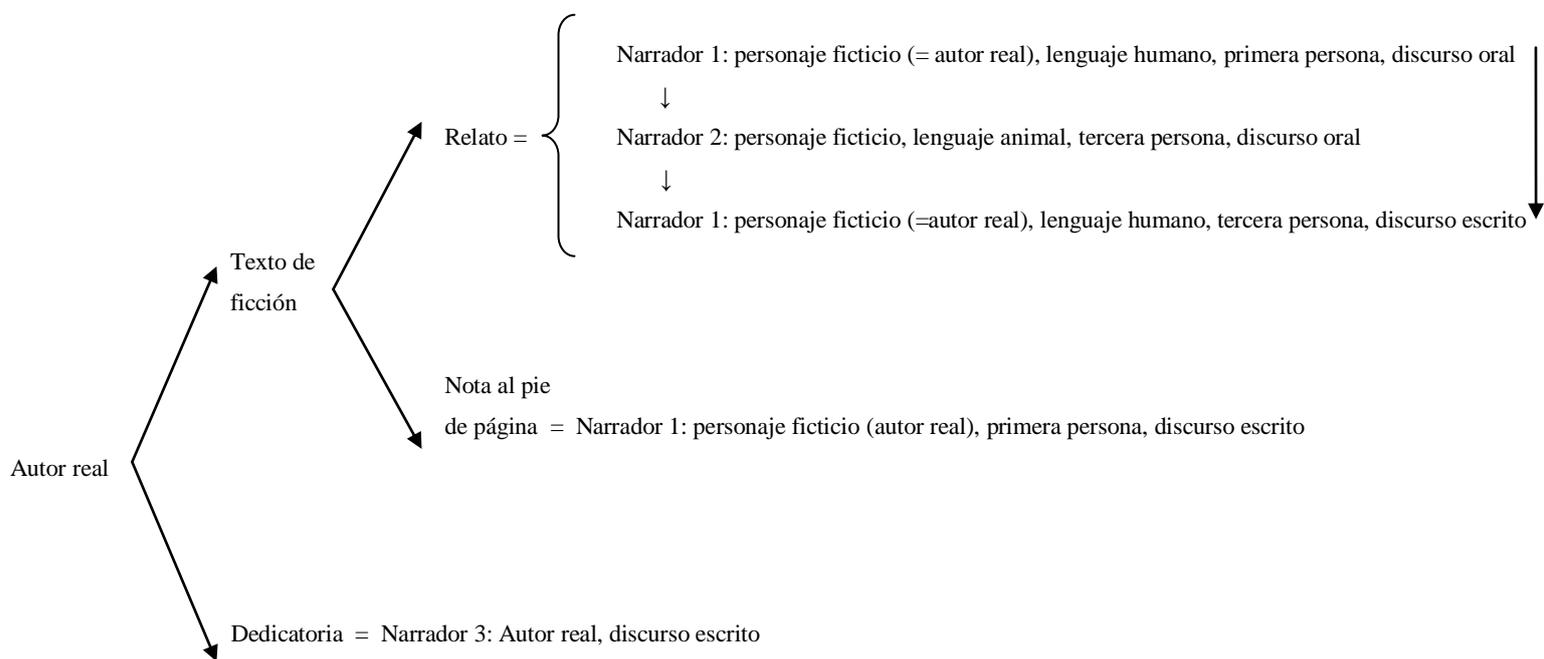


Figura 2



4.3.9. “DIONISIO”

El resumen del argumento de “Dionisio”, aun reducido a los detalles básicos, resulta bastante amplio: Paavo Kokkola, un misterioso náufrago de origen finlandés, llega a la playa gijonesa una noche de otoño, arrojado por las olas del mar. Aunque se instala felizmente en Gijón, no logra integrarse entre la gente, porque no se parece a nadie. Sin embargo, este último rasgo, que se manifiesta en todos los aspectos de su figura, atrae a los chicos del lugar, hasta tal punto que llegan a sobrenaturalizarlo, inventando a un personaje mítico de nombre Dionisio que sustituye en su imaginación al verdadero Paavo Kokkola. Quince años después, el protagonista desaparece en las mismas circunstancias en las que había aparecido: una noche de otoño, cerca de la misma playa, se pierde entre las olas, dejando su muleta en la orilla. Al día siguiente, los chicos salen mar adentro para hundir la muleta. Después de hacer esta especie de entierro, regresan al pueblo y se sumen de nuevo en una cotidianidad que no tiene nada de extraordinaria.

De este modo, el tema del cuento es la invención de un personaje imaginario que llega a eclipsar completamente al prototipo real. Uno de los muchachos expresa certeramente el principal motivo psicológico de esta invención: “—¿No me entendéis?... Dionisio era distinto. Era como hubiéramos querido ser nosotros y como no fuimos ni seremos nunca. A Dionisio lo inventamos nosotros de pies a cabeza. ¡Dionisio no ha existido nunca! —chilló casi” (p. 135).

Se trata, por tanto, de crear un *alter ego* imaginario que encarne todo aquello que uno quisiera ser y, sin embargo, nunca será en realidad. La fuente de esta creación está, por supuesto, en *El Quijote*. Este imaginario quijotesco cobra una especial importancia en la novela española contemporánea: por ejemplo, en obras tan significativas como *Juegos de la edad tardía* (1984), de Luis Landero, cuyo protagonista se inventa un *alter ego* en el que ve plenamente realizadas todas sus aspiraciones juveniles, o *La fuente de la edad* (1986), de Luis Mateo Díez, cuyos personajes se lanzan a una aventura imaginaria para escapar de un mundo poco propicio a la fantasía, a la imaginación y al humor.

Además de *El Quijote*, el cuento guarda una estrecha relación con otros dos fenómenos literarios de envergadura universal: la mitología griega y la narrativa latinoamericana contemporánea. La mitología griega está representada por la imagen de Dioniso, uno de sus personajes centrales. En cuanto a la narrativa latinoamericana, “Dionisio” tiene mucho en común con los cuentos “Nadie me encuentre ese muerto” (1968), de Onelio Jorge Cardoso, y “El ahogado más hermoso del mundo”, de Gabriel García Márquez, incluido en el volumen *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*

(1972)³⁰⁴. Así pues, el cuento de Antonio Ortega hunde sus raíces en la Antigüedad Clásica, entronca en la tradición cervantina y encuentra una continuación en la prosa narrativa contemporánea.

La acción se sitúa en torno a la playa de Arbeyal, en el extremo occidental de Gijón, cerca de la zona portuaria. Desde mediados del siglo XIX, en esta zona se construyeron numerosas fábricas, tales como la Fábrica de Tabacos, la fábrica de cervezas “La Estrella de Gijón” y muchas otras³⁰⁵. En la época de entresiglos, durante el auge del desarrollo industrial, en las proximidades de la playa surgieron los barrios de Natahoyo y Calzada, que acogieron un gran número de habitantes y adquirieron enseguida el carácter de barrios obreros o proletarios: en el año 1897 tenían, respectivamente, 1343 y 782 habitantes, situándose muy por delante de otras zonas periféricas³⁰⁶. En las primeras décadas de su existencia, estos barrios no eran parte de Gijón en sentido estricto, sino que formaban una parcela aislada que, sin embargo, se encontraba en la órbita de la administración gijonesa³⁰⁷. Hay que señalar también que el autor le pone a Gijón el seudónimo de Perlora, que en realidad es el nombre de una calle gijonesa y de un pueblo asturiano próximo a Candás.

La época en la que transcurre la acción es difícil de determinar con exactitud, puesto que el cuento ofrece muy pocos datos históricos que se refieran a un tiempo determinado. No sabemos si Paavo Kokkola llegó de Finlandia cuando su país formaba parte del Imperio Ruso o cuando ya obtuvo la independencia. La fábrica en la que Dionisio y, más tarde, los muchachos encuentran trabajo se presenta como algo abstracto o, mejor dicho, irrelevante para el narrador, que la considera como algo consabido y, por lo tanto, no la especifica de ninguna manera. El único detalle que podría servirnos, aunque muy vagamente, es el retrato que Dionisio hace del alcalde gijonés: “el alcalde tenía cara de caballo de ajedrez (con sus ojos de cabeza de alfiler y su dentadura de pasta)” (p. 132). Sin embargo, esta descripción es demasiado subjetiva para ser considerada como un dato relevante, por lo que tampoco nos vale. Lo único que podemos decir es que la acción transcurre antes de la Guerra Civil, en una época que Antonio Ortega conoció de primera mano a una edad razonable. Por tanto, lo más probable es que los años que dura la acción se repartan entre los años diez y veinte, o entre

³⁰⁴ Los tres cuentos fueron comparados por Sergio Chaple en el artículo “Variaciones sobre un tema en tres cuentistas iberoamericanos: Antonio Ortega, Onelio Jorge Cardoso y Gabriel García Márquez”, *Estudios de narrativa cubana*, La Habana, Ediciones Unión, 1996, pp. 115-135.

³⁰⁵ Moisés Llordén Miñambres, *Desarrollo económico y urbano de Gijón en los siglos XIX y XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 17-27.

³⁰⁶ *Ibíd.*, p. 54.

³⁰⁷ *Ibíd.*, p. 45-47.

finales de los años diez y principios de los años treinta. Así pues, el cronotopo de la historia es la periferia obrera de Gijón en las primeras décadas del siglo veinte.

El cuento se estructura en dos partes bien definidas, que corresponden a sendos capítulos. La primera parte, centrada en la figura de Dionisio, supone una secuencia de resumen, o de retrato. Su tiempo de ficción dura quince años, y el argumento se desarrolla de forma circular, abriéndose y cerrándose con la desaparición del protagonista. Así es como empieza el relato: “Se fue por donde había venido. La mar lo había arrojado sobre la negra playa del Arbeyal una noche de otoño y la mar se lo tragó quince años después no lejos de la misma playa” (p. 129).

Como podemos ver, lo primero que se nos dice es que el personaje ya no existe. Esta es la principal razón por la que protagoniza únicamente aquella secuencia que pertenece al pasado: no existe desde el principio, y sólo está presente en la memoria de los chicos, que recuerdan su imagen real rodeada de un poderoso halo imaginario. La aparición y la desaparición de Dionisio no sólo abren y cierran la primera parte, sino que son sus únicos episodios de acción. Lo que media entre ambos es una serie de rasgos, costumbres, actos y sucesos que componen su retrato, sin ningún episodio cabal que lo ilustre en una situación determinada. Parece que la llegada de Dionisio y su desaparición fueron los únicos hechos verdaderamente importantes de su existencia: el personaje apareció y desapareció misteriosamente, sin dejar nada concreto, como si no hubiera existido nunca.

La segunda parte es todo lo contrario a la primera: supone una secuencia de acción, o cuadro escena, se sitúa en el tiempo real, tiene un desarrollo lineal, dura una sola tarde, consta de un solo episodio y está protagonizada por los muchachos del lugar, entre los que se encuentra el narrador. Salvo la división del cuento en capítulos, entre ambas partes no hay ninguna ruptura estructural, cronológica o argumental: se suceden de forma continua, coincidiendo de forma indisociable en el episodio que cuenta la desaparición del protagonista.

La historia se cuenta en primera persona por un narrador testigo que presencié todo lo que está contando sin participar directamente en ningún momento. En “Dionisio”, nunca aparece individualizado: cada vez que habla en primera persona lo hace refiriéndose a todo el grupo, construyendo el mensaje en plural: “A *nosotros, los rapaces, nos* hacía pajaritas de papel y cuentos de miedo” (p. 131); “—¡Un día se ahogará con esa media tijera de su pata coja! —*vaticinábamos los muchachos* admirándole” (p. 131); “(Las palizas *las recibimos nosotros* por él)” (p. 132) o “*éramos ya hombres los niños de entonces*” (p. 133) son algunos ejemplos de esta falta de carácter individual. Las dos únicas veces que se refiere a sí mismo en singular lo hace para asegurar sus propias palabras o, por el contrario, expresar una duda: “los

muchachos, *no recuerdo por qué*, le pusimos Dionisio” (p. 129); “en la mayoría de los casos – *hoy puedo asegurarlo*– no había intervenido en nada Paavo Kokkola” (p. 133); “*No sé* a quién se le ocurrió la idea” (p. 134).

La perspectiva, por tanto, está limitada por la experiencia del narrador, que sólo puede contar lo que conoce de primera mano. Aunque no cuenta casi nada de sí mismo, muchos aspectos de su personalidad se deducen de la propia situación narrativa. En primer lugar, pertenece a las clases bajas de la sociedad gijonesa, puesto que vive toda su vida en los barrios próximos a la playa del Arbeyal y, cuando crece, se pone a trabajar en una de las muchas fábricas que había y sigue habiendo en esta zona. El hecho de que se refiera a una fábrica concreta (“Encontró trabajo *en la fábrica* y sidra en el chigre”, p. 130; “Aquella misma tarde, *al salir de la fábrica*, [...] nos emborrachamos más de la cuenta en el chigre”, p. 133), sin precisar de qué fábrica se trata, nos hace suponer que está contando esta historia a un destinatario que está vinculado de algún modo a su mundo y sabe, por tanto, de qué fábrica se trata. Por tanto, no sólo hay una distancia entre el autor y el narrador, sino también entre el lector real y el destinatario de la narración en el contexto del cuento. De este modo, la comunicación está marcada en ambos extremos: en la emisión y en la recepción.

El otro rasgo del narrador que nos llama la atención es su uso correcto del español, a pesar de su origen sencillo. El único indicio de estrato social es el uso de la palabra *mar* en género femenino, propio de la gente llana que vive en la costa: “*la mar* lo había arrojado” (p. 129); “*la mar furiosa*” (p. 132); “trajo *la mar*” (p. 133). La ausencia de asturianismos es casi total: las únicas excepciones que hay son *tolña* (p. 129), usada en vez de *delfín* o *bonito*, y *meruco* (p. 130), usado en vez de *lombriz*³⁰⁸. Puesto que el narrador es de origen proletario, nunca emplea términos científicos para nombrar a los seres vivos: a la hora de mencionar las plantas típicas de la costa asturiana, usa los nombres populares (*árgoma*, p. 129; *fuco*, p. 133; *lechuga de mar*, p. 133) y cuando se trata de algún pez extraño, no dice cómo se llama. Esto quiere decir que el autor no se identifica con el narrador, puesto que en otras obras manifiesta su conocimiento de la naturaleza y de las ciencias exactas, bien en la narración, bien en boca de algún personaje.

Rica y variada es la gama de los personajes que pueblan el relato. Después de Dionisio, el personaje más importante es la pandilla del lugar. En la primera parte es un personaje colectivo, denotado casi siempre con el pronombre *nos/nosotros*; en la segunda parte, en cambio, lo vemos sustituido por varios personajes individuales: Manolín el Ficiello

³⁰⁸ Véase Xuan Xosé Sánchez Vicente, *Diccionariu Asturianu-Castellanu Castellanu-Asturianu*, Oviedo, Trabe, 1996.

(“hoz” en asturiano), Laudelino, un muchacho al que no se nombra y el narrador, que forma parte de la pandilla y lo presencia todo. A los chicos les sigue una serie de personajes secundarios, que sólo se mencionan de paso y, sin embargo, resultan muy pintorescos: Fidelina la de Columbiello, Juanín el de los Fueyos, las mujeres del pueblo, los cocineros del chigre... Finalmente, hay que destacar al narrador y al posible destinatario de la historia; este último personaje no se indica de ningún modo, y su existencia se deduce, aunque hipotéticamente, a partir de los escasos detalles que hemos comentado más arriba.

El personaje que merece el estudio más detallado es Dionisio. Si lo intentamos caracterizar con una sola palabra, destacando el rasgo esencial de su personalidad, esta palabra sería “distinto”, con todos los matices que pueda encerrar: diferente, extraño, raro, solitario, independiente, desordenado, excesivo, anacrónico, impreciso, misterioso, excepcional, sobrenatural... Todos estos matices irán saliendo en el cuento, y la mayoría se mencionarán explícitamente.

Así pues, el protagonista es diferente a los demás. Lo más inmediato de su extrañamiento es el misterio que envuelve su origen: Paavo Kokkola viene de Finlandia, esto es, del extremo opuesto de Europa, separado de España por un verdadero abismo geográfico, lingüístico y cultural. No se sabe en qué embarcación llegó hasta las proximidades de la costa asturiana, ni qué fue de ella, lo que el narrador subraya varias veces seguidas: “*Jamás encontramos ni una sola cuaderna ni un solo tablón del barco que debió de estrellarse contra los arrecifes antes de la forzosa arribada de Kokkola –Dionisio– a Perlora*³⁰⁹” (p. 129).

Aunque el naufragio tuvo lugar muy cerca de la costa, nadie intentó buscar los restos de esta nave en los arrecifes. El barco desaparece misteriosamente, sin dejar ninguna huella y sin que nadie en todo el mundo se interese por su destino. Lo único que se sabe del naufragio es su nombre y su nacionalidad, pero sólo se sabe por su boca: “Se llamaba Paavo Kokkola y era finlandés, *tal decía*” (p. 129). No lleva encima ningún documento que lo identifique (llega desnudo), no hace nada para volver a su tierra, ni tampoco intenta comunicarse con los familiares o amigos que pudiera tener en casa. Las autoridades locales tampoco se interesan por él. En una palabra, parece haber salido de la nada.

Su retrato es bastante poco agradable: *calvo, no muy joven y feo* (p. 130), *vestido de pelos* (p. 131) y con unos *ojos helados y acuosos* (p. 130). Sin embargo, cuando llega a la costa, el narrador queda asombrado por su descomunal –hiperbólica– fuerza. Gravemente herido en el costado, con una sola pierna, Paavo Kokkola llega nadando *a fuerza de brazos* (p.

³⁰⁹ La cursiva es nuestra en todas las citas.

129) desde los arrecifes, forcejea con la rompiente durante *más de tres horas* (p. 129) y no deja escapar *ni un solo grito* (p. 129). Para destacar la fuerza de Dionisio, el autor emplea constantemente las palabras derivadas de este sustantivo: su arribada es *forzosa* (p. 129); llega nadando *a fuerza* de brazos (p. 129), *forcejea* con la rompiente (p. 129) y no grita para ahorrar *fuerzas* (p. 129). Su fuerza cobra aun mayor relieve al ser contrastada con la furia del mar, que se expresa con una serie de verbos y sustantivos relacionados con la tempestad, con la catástrofe, con la violencia: el barco de Dionisio debe de *estrellarse contra los arrecifes* (p. 129), las olas de la *rompiente hierven* en torno a su cabeza (p. 129); finalmente, la *resaca* lo arroja en la playa *de un solo manotazo, como jugando* (p. 129). Otro detalle que subraya la furia del mar, cerrando el episodio de la llegada de Dionisio, es el hecho de que su muleta aparezca *al otro extremo de la playa* (p. 130).

Su fuerza y otras cualidades físicas se comprobarán constantemente: Dionisio tiene *encarnadura de torero* (p. 130); captura pulpos horribles a mano, va a la playa a nadar todos los días, en toda época, y se defiende muy bien arrojando su muleta desde lejos con certera puntería y con una contundencia implacable. Pero la prueba más dura a la que se enfrentará será salvar a tres personas en una noche tempestuosa. Igual que al principio del cuento, su fuerza se destaca en contraste con la violencia del elemento desencadenado, que se expresa con toda una serie de recursos: “Él, el que en una noche de galerna –ni se atrevían a salir los bous; soplaban el norte grande, fuerte y frío– el que había rescatado a tres hombres, uno tras otro, de la mar furiosa, con aquella su estúpida, anacrónica braza de pecho” (pp. 132-133).

Pero no solo su fuerza es descomunal. Como dice el narrador, Dionisio es un hombre *excesivo* (p. 130), excesivo en su totalidad: sangra *escandalosamente* (p. 130), trabaja y bebe *de prisa* (p. 130), aprende el español *vorazmente* (p. 130), toca la música *con entusiasmo* (p. 131) y tiene sed *de esponja* (p. 132).

El otro rasgo que se echa de ver enseguida es el hecho de que Dionisio sea un hombre *extraño*, extraño también en su totalidad. Así, lo primero que advierte el narrador, entre paréntesis, es que *había algo raro en aquella su manera de nadar* (p. 129); más adelante dirá en dos ocasiones que nada con una *anacrónica braza de pecho* (pp. 131 y 133). Cuando va a pescar, atrapa unos pulpos *horribles* (p. 131) o unos peces *negruzcos y aplastados* (p. 131) que no se comen en Asturias; es más, la gente ni siquiera sabe cómo se llaman. Cuando lo arroja el mar, dice algo en un idioma *extraño* (p. 130); sus cuentos, ambientados en un mundo exótico para los niños asturianos, están llenos *de extrañas palabras desconocidas* (p. 132) y *de un misterioso encanto* (p. 132).

La extrañeza de Dionisio se debe en gran medida a su sencillez, que lo aproxima a un hombre primitivo en el sentido histórico, a un hombre que se encuentra mucho más próximo a la naturaleza que a la sociedad humana, sobre todo a la civilización moderna. Esta sencillez, igual que su fuerza y su extrañeza, también se manifiesta en todos los aspectos de su persona.

Dionisio parece estar unido orgánicamente a la naturaleza: conoce *a las principales estrellas por su nombre* (p. 131), sabe cuándo va a llover *con tan sólo oler el viento* (p. 131), pesca unos peces que no conoce nadie y se baña en el mar todos los días, *en verano y en invierno; en toda época* (p. 131). Tanto es así que los niños lo han visto siempre como a un hombre *de nube y ola* y no de carne y hueso (p. 132). De hecho, lo comparan constantemente con los animales: *nadaba como una toliña* (p. 129), *parecía un pez grande y moribundo* (pp. 129-130), *estaba frío como un meruco* (p. 130).

No es en absoluto un hombre sofisticado y no utiliza ningún tipo de instrumentos: pesca pulpos *a mano* (p. 131) y se seca *corriendo por la playa* (p. 131). Sus únicas necesidades son trabajo y sidra; si aprende el español, es solamente *para pedir de beber y enamorar a las mujeres* (p. 130); si blasfema, lo hace *con una inocente despreocupación* (p. 131). Las únicas artes abstractas que domina son la quiromancia y la grafología, esto es, unas creencias puramente irracionales que no tienen ninguna comprobación, ni mucho menos explicación científica: “A ellas, las mujeres, les leía en la palma de las manos y en los trazos de la escritura no sé qué cosas terribles o encantadoras que las entristecían o las alegraban mucho” (p. 131).

Vigoroso, excesivo, extraño, sencillo, inocente, espontáneo, despreocupado, fantasioso e irracional, *cordial, mentiroso, implacable e ingenuo, lleno de vicios y virtudes* (p. 130): así es como lo ve la gente, incluyendo al narrador. Las únicas personas con las que se relaciona son las mujeres y los niños. Para las mujeres, tiene *un atractivo impreciso* (p. 130); su carácter sencillo, espontáneo e irracional hace que les parezca un niño, y este razonamiento les hace *blandas, comprensivas y tolerantes con él* (p. 130). A los niños les atrae su fuerza y su valentía, pero lo que más les gusta es su imaginación, que también le hace parecer un niño:

Comenzamos a admirarlo. No sólo porque era valiente y sabía defenderse con su muleta como con una guadaña, sino porque era un hombre de imaginación –como un niño–, y conocía cuentos donde había diablos y renos entre los líquenes y mujeres rubias, sentimentales, fáciles y desnudas bajo las noches blancas (p. 132).

Así pues, el mundo de Dionisio es la naturaleza y la infancia, y se encuentra en las antípodas a la civilización y a la vida adulta.

Todos estos rasgos hacen que Dionisio destaque vivamente en el ambiente prosaico que rodea a los niños. Aunque trabaja en la misma fábrica y bebe en el mismo chigre que sus vecinos, en los ojos de los niños se encuentra muy por encima de cotidianidad que le rodea, tanto por los rasgos que acabamos de comentar como por el hecho de pertenecer a un espacio geográfico, histórico y cultural muy distinto. Esto hace que los niños empiecen a conferirle unas cualidades que no puede tener la gente de su entorno cotidiano, creando así a un personaje imaginario que eclipsa a la persona real.

El primer paso que dan en el proceso de esta creación consiste en sustituir el nombre extraño –y extranjero– de Paavo Kokkola por Dionisio, bien arraigado en la cultura española. Los motivos que les impulsan a llamarlo con este nombre son puramente irracionales: ni siquiera el propio narrador puede explicar por qué le llamaron así (“Pero los muchachos, *no recuerdo por qué*, le pusimos Dionisio, y ese fue su nombre”, p. 129). Sin embargo, en el contexto que envuelve al personaje, el nombre tiene una gama bastante amplia de significados, de matices y de connotaciones que le confieren un sentido muy profundo.

En la mitología clásica, Dioniso, o Baco, es la personificación del elemento irracional. Es el dios del vino, de la inspiración y del éxtasis religioso que liberan al hombre de su ser normal y lo aproximan a la naturaleza salvaje. Por esta razón los romanos le llamaban Liber, esto es, “el libertador”. Los cultos que se le rendían en la antigüedad tenían como objetivo liberar el alma de todo lo perentorio y unirla en el éxtasis con el Universo, demostrando así su inmortalidad. Así es como lo presenta el helenista Carlos García Gual:

Frente a todos los demás dioses olímpicos Dioniso mantiene una posición singular. Se complace en aparecer como un extraño, un extranjero, un recién llegado; dios de la máscara y de extraño atavío, convoca a sus fieles a un culto muy distinto, los aleja de la ciudad y los invita a una comunión con la naturaleza en el éxtasis y el entusiasmo. [...] Es un dios de la vegetación, del ímpetu natural, del impulso hacia la vida desbocada, del férvido brotar de las plantas y los seres animados. Es el dios del vino y de la vid; el del entusiasmo y el éxtasis, de la máscara y el tropel orgiástico. No protege la familia ni la comunidad cívica, sino el grupo de fieles que, a impulsos de su inspiración, van a festejarlo en correrías y danzas extáticas por los montes. Inspira el frenesí, la *manía* o “desvarío, que puede ser una bendición o un castigo. Es Lysios o Lyaios: “libertador de los vínculos sociales” [...] el dios que penetra en el ánimo de sus fieles y provoca el entusiasmo³¹⁰.

Todos estos rasgos definen también al personaje de Antonio Ortega: su extraña procedencia, su calidad de extranjero, su plena unión con la naturaleza, su carácter extraño, espontáneo y excesivo, su afición a la sidra y su libertad total, ajena a todo tipo de convencionalismos, de tradiciones locales y trabas sociales. La libertad se manifiesta en todos

³¹⁰ Carlos García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, pp. 133-138.

los aspectos de su existencia, desde su estilo de vida hasta las preferencias gastronómicas. Dionisio personifica el principio irracional del hombre y de la naturaleza, el principio que se opone a la razón, a la existencia “normal” y a la cotidianidad. De este principio irracional surten su espontaneidad y su libertad: unos rasgos que las normas sociales tratan de limitar, de restringir, de coercer en las demás personas. Dionisio, en cambio, resulta absolutamente invulnerable a los dictámenes de la sociedad: es dueño total de sí mismo. En los quince años que vivió en Asturias, no contrajo matrimonio, no se integró en la sociedad, ni tampoco llegó a tener amigos entre los hombres de su edad. Si encontró trabajo, fue para tener el dinero necesario para la sidra. De este modo, el ideal que se crean los niños los libera, en buena medida, de su estado normal, de su ambiente ordinario, de su vida cotidiana, que no tiene lugar para una acción excepcional, para la aventura o para la maravilla.

Fue precisamente la maravilla lo primero que atrajo a los niños hacia Dionisio. Para ellos, sus cuentos están *llenos de un misterioso encanto* (p. 132) y narrados *maravillosamente* (p. 132). De este modo, Dionisio penetra en el ánimo de los niños y provoca su entusiasmo. Más adelante, los niños empiezan a admirarle y luego llegan a sobrenaturalizarle, hasta el punto de relacionar con él todo lo extraordinario que pasa en el pueblo, aunque lo hiciera otra persona. Sin embargo, no empezaron a respetarle hasta que no les demostró que era capaz de defenderse:

Al principio, desde lejos, le tirábamos piedras y nos burlábamos de él. Pero no tardó en demostrarnos que, aunque no podía correr tanto como nosotros, –tenía la pierna amputada por la mitad del muslo–, sabía arrojar desde muy lejos su muleta con certera puntería. Y dejamos de importunarle (p. 130).

Por tanto, los niños no se idealizan sino que se muestran tal como son en la vida real: crueles con los que son diferentes o más vulnerables, y capaces de respetar solamente a los que saben defenderse, o sea, con los que son más fuertes. La causa de su comportamiento es la crueldad infantil y también la xenofobia, considerada en el sentido inicial de esta palabra: la hostilidad a todo lo extraño. Incluso cuando le cogieron cariño a Dionisio, siguieron tirándole piedras *desde lejos –muy de lejos– cuando estaba borracho –muy borracho* (p. 132), lo que tampoco les honra.

No obstante, a pesar de ser una divinidad pacífica y bienhechora, Dionisio conserva su poder salvaje. Del mismo modo, el protagonista de Ortega *sabía arrojar desde muy lejos su muleta con certera puntería* (p. 130), *una muleta implacable, contundente y muy certera* (p. 132). La muleta su atributo más visible y su único objeto de valor: antes de sumergirse en el mar, la deja en la orilla *recostada sobre la arena (posada sobre la arena suavemente)* (p.

131). Esto también recuerda al dios griego, cuyo atributo simbólico era el tirso, un bastón ornado de hiedra³¹¹.

De acuerdo con el poder salvaje de Dioniso, toda la historia se desarrolla sobre el fondo de un paisaje agreste, bravío, hostil: sus elementos son las *rocas*, los *arrecifes*, la *mar furiosa*, la *resaca*, la *rompiente*, la *lluvia*, el *viento*, la *galerna*, el *norte grande, fuerte y frío*. Todos los episodios que recuerda el narrador se producen al atardecer o por la noche; en su relato, Dioniso se asocia casi siempre con el color negro: es arrojado a una *negra playa* (p. 129), nada entre las *rocas negras* (p. 131) y pesca *peces negruzcos* (p. 131). Y este es el paisaje sobre el que desaparece:

Llovía fuerte y ayeaba el viento entre los altos pinos olorosos y los rizados tamarices. Sobre la furia del mar voceamos un nombre, el nombre que nosotros le habíamos dado:

—¡Dionisio!... ¡Dionisio!...

Sólo nos respondió la rugiente y terca indiferencia del mar airado. Silencio sobre el batir del mar. Una lechuza ululó entre los laureles y luego voló blandamente hacia las sombras. Dionisio se había ido para siempre (p. 133).

Tampoco se presenta Dionisio como un héroe ideal: es un hombre lleno no solo de *virtudes* sino también de *vicios* (p. 130), lo que mejor se manifiesta en su afición a la sidra y, sobre todo, en su manera de tratar a las mujeres: “Él no les hacía gran caso, es la verdad, ni les concedía excesiva importancia; pero sabía despeñarlas a tiempo y convidarlas con frecuencia” (p. 131). También lo reconocen los muchachos después de hacer el “entierro” en el mar. Para Manolín el Ficiello, uno de los principales motivos para admirarlo es el hecho de que fuera honrado consigo mismo y con los demás: “—No era eso, fue... Bueno, era desordenado y mentiroso. Acaso fuera por eso. Le gustaban las mujeres y la sidra... Ni negaba sus defectos ni pedía que se los perdonáramos. Pero tal vez no sea por nada de esto. ¡No sé por qué!” (p. 134).

Esta cualidad de Dionisio, la honradez consigo mismo, también la posee el narrador. Tampoco niega sus defectos, al constatar de forma objetiva e imparcial que había sido cruel, cobarde y xenófobo cuando le tiraba piedras a Dionisio o se burlaba de él.

A diferencia de los niños en el apartado anterior, perteneciente al pasado, los muchachos adultos se presentan como personas individuales, cada uno con sus rasgos característicos. El primero en preguntarse retóricamente cuál fue el motivo de su admiración no está caracterizado de ningún modo. Ficiello, que intenta en vano darle una explicación, es amigo de las precisiones. Finalmente, la respuesta exacta la da Laudelino, *un hombre liso*,

³¹¹ Carlos García Gual, *Ob. cit.*, p. 134.

sencillo, práctico y de pocas palabras (p. 134). El único que no participa en la discusión ni tampoco interviene en la acción es el narrador, cuya presencia se reduce a una mera observación de lo que está pasando. Sin embargo, no es una observación impersonal: los fragmentos de la discusión alternan con descripciones líricas de paisaje que sintonizan con los sentimientos del narrador y de sus amigos.

Los demás personajes aparecen y desaparecen fugazmente, descritos con trazos breves pero certeros y llenos de humor. El personaje más logrado, en nuestra opinión, es Fidelina, la de Columbiello, *que tenía los ojos azules y los pechos como manzanas* (p. 132). La actitud del narrador hacia esta mujer, igual que la de todo el barrio, quedó reflejada en la expresión coloquial y despectiva de que Dionisio *le había hinchado la barriga* (p. 134). Este retrato, breve y desbordante a la vez, recuerda en seguida a Hermenegilda de “El amigo de Cornelio”, descrita como *rubia, mantecosa, opulenta en carnes y fácil* (p. 92). También resulta acertado y original el retrato del alcalde, *con sus ojos de alfiler y su dentadura de pasta* (p. 132).

Para terminar nuestro análisis, nos queda decir unas palabras sobre el estilo del cuento. Como ya dijimos en su momento, el registro del narrador es un castellano correcto, lo cual resulta bastante insólito para un muchacho que se crió en un barrio obrero y ahora trabaja en una fábrica. Lo que más llama la atención es un vocabulario muy rico y variado, que da cabida tanto a las palabras cultas (*razonamiento*, p. 130; *anacrónica*, pp. 131 y 133; *vaticinábamos*, p. 131; *contundente*, p. 132; *imputables*, p. 133; *isócronamente*, p. 135), como a los giros marcadamente coloquiales, entre los que destacan *hinchar la barriga* (p. 132) o *media tijera de su pata coja* (p. 131). El texto de “Dionisio” también es muy rico en recursos poéticos, entre los que destacan la aliteración, el epíteto y los tropos.

La aliteración es el procedimiento más extendido en “Dionisio”. Este recurso confiere a todo el texto una sonoridad violenta, agresiva, poderosa. A nuestro juicio, las combinaciones sonoras más logradas son la expresión *rizados tamarices* (p. 133) y la frase *la sidra nos gritaba en las sienas y en el corazón* (p. 134). En la aliteración se basa también el recurso léxico-gramatical de onomatopeya verbalizada en la expresión *ayeaba el viento* (p. 133). Pero donde la aliteración se oye con más claridad es en aquellas palabras que ayudan a crear el fondo sonoro de la lucha, del mar embravecido, del elemento desencadenado. Veamos cuáles son los rasgos fónicos que tienen en común y que las hacen destacar entre el léxico general del cuento.

Casi todas estas palabras se refieren la naturaleza inhóspita o al hombre luchando contra el elemento. En correspondencia perfecta con su significado, el rasgo característico que comparten muchas de ellas es la /r/ múltiple (*arrecifes*, *atardecer*, *resaca*, *pulpos horrendos*,

llovía fuerte) o la /r/ simple (*peces negruzcos*), combinadas a veces con otra consonante. Con frecuencia, estas palabras forman sintagmas enteras, en las que se repite el mismo sonido: la /r/ múltiple (*forzosa arribada, forcejear con la rompiente, hervían en torno a su cabeza) o la /r/ simple (*mar furiosa, furia del mar, silencio sobre el batir del mar, practicando una anacrónica braza, brillaban las estrellas ateridas). También se da muchas veces la combinación de ambos sonidos, en la misma palabra (*estrellarse*), en el mismo sintagma (*fuerza de brazos, como si ahorrara fuerzas, entre las rocas negras, sobre las olas que hervían, frotándose rudamente, roncaba gravemente) y a lo largo de toda la oración: “Sólo nos respondió la rugiente y terca indiferencia del mar airado” (p. 133); “El, el que en una noche de galerna –ni se atrevían a salir los bous; soplaban el norte grande, fuerte y frío– el que había rescatado a tres hombres, uno tras otro, de la mar furiosa, con aquella su estúpida, anacrónica braza de pecho” (pp. 132-133).***

Todo esto aumenta aún más la sonoridad de las palabras que dibujan el fondo sobre el que se desarrolla la acción del cuento, lo cual, a su vez, acentúa acertadamente sus matices.

El uso del epíteto es muy certero e insólito: “una *inocente* despreocupación” (p. 131); “un *misterioso* encanto” (p. 132); “la mar *furiosa*” (p. 132); “los *rizados* tamarices” (p. 133); “las rocas *cariadas*” (p. 134); “silencio *glacial*” (p. 135); “la *rugiente* y *terca* indiferencia del mar *airado*” (p. 133); “lanzaba su grito *rojo, pequeño y entrecortado* la baliza” (p. 135).

Además del epíteto propiamente dicho, es muy abundante la adjetivación, que describe los elementos de la naturaleza y del paisaje (“las *verdes* y *transparentes* lechugas de mar”, p. 133), los retratos (“Laudelino era un hombre *liso, sencillo, práctico* y de pocas palabras”, p. 134), los actos y las palabras (“*extrañas* palabras *desconocidas*”, p. 132) o los objetos (“su muleta *implacable, contundente y certera*”, p. 132). La adjetivación puede ser de un miembro (“pulpos *horrendos*”, p. 131), bímembre (“peces *negruzcos* y *aplastados*”, p. 131), trimembre (“soplaba el norte *grande, fuerte* y *frío*”, p. 132), cuatrimembre (“mujeres *rubias, sentimentales, fáciles* y *desnudas*”, p. 132) o de más miembros (“Era un hombre *excesivo, lleno* de vicios y virtudes; *cordial, mentiroso, implacable* e *ingenuo*”, p. 130). Los adjetivos pueden anteponerse al término principal (“los *pardos* y *gordos* fucos”, p. 133), posponérsele (“un pez *grande* y *moribundo*”, p. 129) o ir a ambos lados de él (“los *altos* pinos *olorosos*”, p. 133). Unas veces van yuxtapuestos (“su *estúpida, anacrónica* braza de pecho”, pp. 132-133) y otras, unidas mediante la conjunción copulativa (“las *verdes* y *transparentes* lechugas de mar”, p. 133).

Otro recurso significativo es el tropo, de los que el autor emplea toda una gama. Entre los tropos, destaca la personificación (“Luego la resaca, *de un solo manotazo –como jugando–*

lo varó en la playa”, p. 129) y la metáfora (“*rocas cariadas*”, p. 134). Con frecuencia, varios tropos se funden en una imagen muy rica en matices. Así, tenemos ejemplos de fusión entre metáfora y personificación (“Sólo nos respondió la rugiente y terca indiferencia del mar airado”, p. 133; “Y el mar se tragaba su nombre”, p. 134; “la sidra nos gritaba en las sienes y en el corazón”, p. 134; “brillaban las estrellas ateridas en el cielo”, p. 134), o entre metáfora, personificación y sinestesia (“A la entrada del puerto, lanzaba su grito rojo, pequeño y entrecortado la baliza”, p. 135).

Finalmente, en “Dionisio” encontramos expresiones que aparecen, aunque con ligeras variantes, en otros cuentos de Ortega. Uno de estos cuentos es “El evadido”. En “Dionisio” “*Soplaba el norte grande, fuerte y frío*” (p. 132), mientras que en “El evadido” “*Soplaba el norte, grande y frío*” (p. 55); *Dionisio tenía encarnadura de torero y sanó pronto* (p. 130), en tanto que *Corsino sanó pronto. Tenía encarnadura de lagartija* (p. 61). “Dionisio” también comparte con otros cuentos la metáfora *estrellas ateridas*, que antes había aparecido en “Siete cartas a un hombre” (“la luna anunciaba a las estrellas, ateridas por el viento”, p. 75) y en “Marcelo ve vacas” (“en el cielo temblaban *ateridas las constelaciones*”, p. 83).

4.3.10. “LA HUIDA”

“La huida” es otro cuento que Antonio Ortega ha dedicado por completo a la Guerra Civil. En comparación con “El evadido”, “La huida” es una obra mucho más compleja, tanto desde una óptica estrictamente formal –extensión del relato, temporalidad no lineal, cronotopo dilatado, narración fragmentaria, variedad de procedimientos técnicos, uso del estilo indirecto libre– como desde el punto de vista de su contenido.

Si reordenamos los principales episodios en sentido lineal, el relato es bastante fácil de resumir: José García viene a Asturias de Nueva York, donde vivió los últimos treinta y cinco años, a luchar por la causa republicana. Una vez instalado en Ribadesella, le escribe a su amigo una carta en la que le explica las causas de su decisión. Unos días más tarde, al realizar una desbandada, recibe el bautismo de fuego y pierde a su sobrino Quilo, el único pariente que le quedaba en la zona republicana. Un día antes de la caída del Frente Norte, es gravemente herido por una bala perdida. El sargento Ficiello, con el que había luchado desde el primer día, lo lleva hasta el puerto de Gijón, donde en el último instante logran embarcar en un bou que sale rumbo a Francia. Por el camino, José García fallece y es arrojado al mar. Cinco meses después, cuando el régimen franquista ya se ha impuesto definitivamente en Asturias, un empleado del departamento de censura intercepta y destruye la carta que José García le había escrito a su amigo neoyorquino, haciendo que no quede ninguna noticia del protagonista.

Uno de los rasgos más importantes de este cuento es su componente autobiográfico. El libro *Asturias, octubre del 37: ¡El “Cervera” a la vista!*, de Marcelino Laruelo Roa, recoge una entrevista con Ramón Álvarez Palomo, que fue dirigente de la CNT, Consejero y miembro de la Comisión de Evacuación del Consejo Soberano de Asturias y León³¹². La noche del 20 de octubre de 1937, este personaje logró salir de Gijón en un barco junto con Antonio Ortega y otros políticos importantes de Asturias. Esto vamos a tratarlo con más detalle a la hora de analizar el último capítulo.

Además del trasfondo autobiográfico, “La huida” tiene unos antecedentes literarios bastante próximos en el plano temporal, ideológico y, en cierta medida, geográfico. Se trata de la obra narrativa de Constantino Suárez (1890-1941), escritor y periodista asturiano que emigró a Cuba en 1906, cuando contaba dieciséis años de edad, y regresó a España en 1921. En Cuba, escribió dos novelas sobre la vida de los emigrantes españoles, una vida que

³¹² Véase Marcelino Laruelo Roa, *Asturias, octubre del 37: ¡El “Cervera” a la vista!*, Gijón, M. Laruelo, 1997, pp. 183-196.

conoció de primera mano: *¡Emigrantes...!* (1915) y *Oros son triunfos* (1917). En 1931, diez años después de su regreso a España, publicó su última novela: *Un hombre de nuestro tiempo*. Como posible fuente literaria, esta obra es la que más interés nos suscita a nosotros tanto en el plano estructural, como en el ideológico. En el plano estructural, la novela supone un repaso crítico de la situación político-social de España vista por un emigrante que vuelve a su pueblo natal después de haber pasado muchos años en tierras extrañas. En el plano ideológico, *Un hombre de nuestro tiempo*, igual que “La huida”, refleja la ideología del narrador, partidario de un republicanismo militante. La única diferencia digna de ser reseñada consiste en que *Un hombre de nuestro tiempo*, publicado por primera vez en 1931, ha captado los días del triunfo de la República en Asturias, mientras que “La Huida”, escrita en el exilio, cuenta la hora de su derrota.

El cuento de Ortega también tiene ciertos puntos comunes con la “novela del retorno”³¹³, una corriente que arrancó a finales de los años cuarenta y se cultivó abundantemente en España y en el exilio. Las obras más importantes de esta corriente son “El regreso”, de Francisco Ayala, incluido en la colección *La cabeza del cordero* (1948); “La raíz rota”, de Arturo Barea (1955); *Estos son tus hermanos*, de Daniel Sueiro (1960), y *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo (1966). En líneas generales, el argumento de estos relatos se basa en el mismo esquema: el protagonista, después de haber pasado varios años o incluso décadas en el exilio, decide regresar a España, pero ve los cambios que se han producido en la sociedad española, sufre el trato hostil de los “vencedores”, que no olvidaron su pasado republicano, y vuelve a marcharse, esta vez para siempre.

Como podemos observar, la “novela del retorno” tuvo su origen en el exilio republicano. Más tarde empezó a cultivarse también por la generación que no hizo la guerra sino que la vivió en la infancia. Los escritores de esta generación o bien no habían salido al extranjero en su juventud, o bien se exiliaron mucho más tarde por el hecho de oponerse al régimen franquista. Tal fue la suerte, por ejemplo, de Juan Goytisolo, que vivió exiliado desde 1956.

En este sentido, la única diferencia entre los relatos “del retorno” y el cuento de Ortega consiste en que José García, su principal protagonista, no regresa a España del exilio republicano, sino de una emigración emprendida por motivos económicos mucho antes de que estallara la Guerra Civil. En cambio, la razón por la que se ve obligado a emigrar de nuevo es la misma que en las obras que acabamos de citar: el personaje se va para salvar su vida. Por

³¹³ Véase Maryse Bertrand de Muñoz, “El retorno en la novela española desde 1939”, *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, Department of Spanish & Portuguese, 1980, pp. 102-106.

tanto, la única diferencia es la cronológica: el exilio de la guerra no es la primera emigración, sino la definitiva.

Vamos a analizar ahora la estructura de “La huida”. Aunque su argumento es fácil de resumir, las secuencias narrativas que lo integran no siguen un orden lineal, sino que se combinan con bastante libertad, formando una estructura complicada que el lector tendrá que ir reconstruyendo para resolver la incertidumbre que le plantea el texto. Esta incertidumbre será más elevada todavía si se toma en consideración el carácter fragmentario del relato y la abundancia de lagunas que posee. En este sentido, los espacios que separan los capítulos desempeñan varias funciones estructurales: fragmentan el texto, aumentan la incertidumbre y, en consecuencia, incentivan al lector.

El cuento está formado por ocho capítulos, separados con espacios en blanco, que se distribuyen, aunque de forma bastante desigual, en tres planos temporales: el plano del presente, en el que se sitúan los capítulos I, III y VIII; el plano del pasado, que abarca los capítulos II, IV, V, VI y VII, y, finalmente, el plano del futuro, al que sólo pertenece el capítulo VIII³¹⁴.

Las relaciones espacio-temporales de estos planos son muy variadas. En los capítulos que pertenecen al presente, la acción dura tres días y se distribuye entre el puerto de Gijón y el barco *Joven Sebastián*, cuya misión es llevar a los refugiados hasta la costa francesa. En los capítulos I y III, la acción transcurre única y exclusivamente en el puerto gijonés de El Musel durante la noche del 21 de octubre de 1937, el día en que el Frente Norte quedó liquidado. La acción del capítulo VIII se desarrolla íntegramente a bordo del *Joven Sebastián* durante los tres días que tarda en llegar por el mar Cantábrico hasta la rada de Douarnenez, situada en el extremo occidental de Francia.

En el capítulo III, cuando una voz anuncia que hay un herido que vino de América a luchar por la causa republicana, el plano del presente coincide con el plano del pasado. Este plano empieza en 1902 y abarca treinta y cinco años: “José García desembarcó en Ribadesella el 24 de agosto de 1937 (p. 140). [...] Hacía treinta y cinco años que se había marchado de España en busca de fortuna y retornaba ahora a su pueblo en la hora de la derrota y de la muerte” (p. 141).

En el plano del pasado distinguimos dos secuencias: una de resumen y otra de escena. La secuencia de resumen se recoge en el capítulo II. Cronológicamente, es la secuencia más extensa de todo el cuento, puesto que abarca los treinta y cinco años que el protagonista vivió

³¹⁴ La numeración romana de los capítulos es nuestra.

en América. El capítulo II se abre y se cierra con la fecha exacta en la que José García regresa a Asturias. A partir de este momento, en el plano temporal del pasado comienza la secuencia de escena, que se desarrolla de forma continua en los capítulos IV, V, VI y, puesta en boca de un personaje, también en el capítulo VIII. En el cuarto capítulo, de tan sólo seis líneas, la acción se sitúa en el puerto de Ribadesella y dura apenas unos minutos; en el quinto, transcurre en Ribadesella a lo largo de un día escaso (concretamente el 24 de agosto); en el sexto, se desarrolla en la montaña asturiana durante menos de un día. En total, si consideramos como fecha final el 23 de octubre de 1937 (contando el tiempo que dura la travesía por el Cantábrico), la secuencia de escena ocupa cuarenta y un días.

Finalmente, nos queda por comentar el plano temporal del futuro, al que sólo pertenece el capítulo VII. El plano del futuro alcanza los días 27 y 28 de marzo de 1938, cuando Asturias ya se encuentra bajo el poder del bando rebelde. Su acción real dura el tiempo que tarda el personaje en leer las cartas que pasan por su departamento de censura franquista. En este plano también podemos destacar el “presente” y el “pasado”. El presente corresponde al día 28 de octubre y transcurre en la oficina del departamento de censura. El pasado se revela en los recuerdos de una fiesta oficial que los falangistas habían organizado el día anterior y de un fusilamiento que el personaje había perpetrado en los primeros días de la guerra.

Así pues, el tiempo histórico del cuento dura treinta y seis años: empieza en 1902 y termina el 28 de marzo de 1938. Dentro de este espacio, podemos destacar varios periodos de distinta extensión y relevancia:

1. Estancia de José García en América: 1902 – 24 de agosto de 1937. Cronológicamente, se trata del periodo más extenso (abarca treinta y cinco años seguidos), pero desde el punto de vista funcional supone tan sólo un resumen biográfico que nos permite comprender mejor al personaje principal. Puesto que resume unos hechos que tuvieron lugar antes de la historia principal, podemos considerarlo como un periodo de pasado “remoto”. Corresponde al capítulo II.

2. Caída del Frente Norte: 24 de agosto de 1937 – 23 de octubre de 1937. El segundo periodo es el más relevante, porque abarca la parte esencial de la historia que se cuenta. Desde la perspectiva funcional, está formado íntegramente por secuencias de escena. Dura dos meses exactos y se sitúa en dos intervalos temporales: el intervalo del pasado “próximo”, que dura cincuenta y ocho días en total, y el intervalo del presente, que abarca la noche del 21 de octubre y los tres días que tarda el barco en llegar hasta la costa francesa.

El punto de intersección de ambos intervalos es el momento en que se anuncia la llegada de un herido que vino de América. Si el presente se desarrolla de forma casi continua, el pasado “próximo” se divide en cuatro fragmentos: la llegada de José García, que apenas dura unos minutos (capítulos II y IV); la carta que escribe ese mismo día por la tarde (capítulo V); su participación en la misión de reconocimiento, que también dura menos de un día (capítulo VI); y la historia de cómo hirieron a José García, que cuenta el sargento Ficiello a bordo del *Joven Sebastián* en el capítulo VIII.

3. Régimen franquista: 21 de octubre de 1937 – 28 de marzo de 1938. Aunque el tercer periodo dura cinco meses y una semana, la única escena relevante tiene lugar la mañana del 28 de marzo de 1938, último día del tiempo narrativo. En el contexto de la historia, la relevancia de esta escena consiste en que podemos conocer la suerte que tuvo la carta de José García, que fue lo único que dejó en España después de regresar de los Estados Unidos.

Las técnicas que emplea el autor para ordenar los hechos que se cuentan son la narración *in medias res*; la analepsis, o *flash back*, y, finalmente, la prolepsis. La historia empieza a contarse *in medias res*, cuando la mayor parte de los hechos ya se han consumado: el comienzo de la narración se sitúa en la noche del 21 de octubre de 1937, cuando los republicanos derrotados huyen hacia Gijón, que todavía no ha sido tomado por los facciosos. A partir de ahora, la acción de los capítulos I, III y VIII se desarrolla linealmente, interrumpiéndose por la intercalación de cuadros cuya acción se realiza con anterioridad o con posterioridad de lo que se cuenta. Las escenas anteriores al comienzo de la narración nos ayudarán a reconstruir la historia desde el principio.

Cuando llegamos hasta el final del primer capítulo, tenemos que retroceder en cincuenta y ocho días: el autor recurre a la técnica de *flash back* para presentarnos al personaje principal, que hasta ahora no había aparecido. El segundo capítulo, además de pertenecer íntegramente al pasado, contiene también un resumen biográfico que abarca los treinta y cinco años anteriores. Por tanto, estamos ante una analepsis dentro de otra analepsis o, para ser más exactos, ante un capítulo con una estructura circular: una vez resumido el periodo norteamericano de la vida de José García, lo encontramos en el mismo punto en que lo había dejado el autor para contarnos su biografía. El círculo temporal se abre y se cierra con las mismas palabras:

José García desembarcó en Ribadesella el 24 de agosto de 1937 (p. 140).

[...]

Desembarcó en Ribadesella el 24 de agosto de 1937 (p. 143).

A partir de ahora, el pasado irá desarrollándose linealmente, coincidiendo con el presente en un punto del tercer capítulo, donde el lector se entera de que el protagonista resultó gravemente herido. Lo único que se dice es que vino desde América a luchar con los republicanos. Más adelante, casi al final de este capítulo, se menciona su nombre y la ciudad de Nueva York, que debe de serle muy próxima. Conociendo la biografía del protagonista, el lector comprende en seguida que el herido no es otro que José García. Ya sabe cuál es la suerte que ha corrido, pero aún no puede decir cuál es el destino que le espera.

En el cuarto capítulo, el autor recurre de nuevo a la técnica de *flash back*, situando la acción en el mismo punto espacio-temporal donde empieza y acaba el capítulo II. Este punto, con el que se abre el capítulo IV, se indica de forma exactamente igual que al comienzo del capítulo II: “José García desembarcó en Ribadesella el 24 de agosto de 1937” (p. 146). Desde este momento, la acción de los capítulos IV, V, VI y VII se desarrollará en el sentido lineal, aunque de forma muy fragmentada, sobre todo con respecto al capítulo VII. Si entre los capítulos IV y V median unas horas y entre los capítulos V y VI pasan unos días, el salto del capítulo VI al VII suprime casi siete meses. El capítulo VII corresponde a un periodo muy posterior a lo que se vino contando hasta ahora y a lo que se contará después. Por tanto, este salto supone una prolepsis, o sea, una mirada que el autor dirige hacia el futuro antes de terminar la historia que está contando.

Después de una escena tan lejana, el autor vuelve a situar la acción en el momento en que la había dejado al final del capítulo III. A partir de ahora, la línea argumental del presente se desarrollará de modo más o menos uniforme. La única alteración de la linealidad es la intercalación de la historia que cuenta el sargento Ficiello sobre el accidente que había sufrido José García. Esta historia, contada mediante la técnica de *flash back*, ocupa un solo día, el 20 de octubre. Cuando Ficiello termina, sabemos ya la suerte de todos los personajes importantes que protagonizaron el cuento: el médico Quintín y el marino Ibarlucea, el sargento Ficiello, el primo Quilo y, por supuesto, José García. Los únicos detalles relevantes que quedan por saber son la muerte de José García y la arribada del barco en el puerto francés.

Una vez analizada la estructura del cuento, vamos a estudiar detalladamente cada capítulo por separado. En función de su contenido y de las técnicas que emplea el autor, los capítulos se pueden clasificar en dos tipos: unidades de acción y unidades de introspección. Las unidades de acción contienen casi todos los episodios que integran el argumento; las unidades de introspección muestran el mundo interior, la historia, la mentalidad, el carácter o las convicciones políticas de los personajes. De acuerdo con esta clasificación, podemos distinguir cinco unidades de acción y tres de introspección. Al primer grupo pertenecen los

capítulos I, III, IV, VI y VIII; al segundo, los capítulos II, V y VII. Como podemos ver, se alternan de forma casi regular, con un claro predominio de las unidades de acción.

El cuento se abre con la descripción de la última noche del Frente Norte, cuando las tropas franquistas están a punto de entrar en Gijón. El frente, como tal, ya no existe, y lo único que conservan todavía los republicanos en el Norte de España es el puerto de El Musel³¹⁵. El espectáculo al que asistimos desde la primera frase ni siquiera es un repliegue: se trata precisamente de una *huida* caótica, y la sensación de caos predomina en las descripciones de paisaje, en los recuerdos de los personajes y en sus diálogos³¹⁶. Veamos los procedimientos que utiliza el autor para conseguir este efecto.

Al igual que en otros relatos de Antonio Ortega, la primera frase abre el cuento de forma directa, sin ningún tipo de introducción que prepare al lector: “Era una riada silenciosa de hombres derrotados”. Lo que se describe es la huida propiamente dicha, enlazando el comienzo del cuento directamente con su título. Tanto es así que el título y el comienzo, leídos de modo continuo, llegan a formar una oración cabal y completa: “La huida era una riada silenciosa de hombres derrotados”.

Dos son las palabras clave que determinan el ritmo y el tono de todo este pasaje: *riada* y *derrotados*. La descomunal envergadura que alcanzó la huida masiva durante las últimas horas de la resistencia en Asturias queda reflejada en la palabra *riada*, que parece tener un significado hiperbólico. Para darnos cuenta de las connotaciones que tiene esta palabra, veamos la definición que ofrece el DRAE: “Avenida, inundación, crecida”. La huida, por tanto, se ha convertido en una fuerza impetuosa, desbordante e incontrolable, en un elemento de la naturaleza que no se somete a ningún orden, porque el orden ya no tiene sentido: lo único que importa ahora es sobrevivir, y ésta es el ansia que se ha apoderado de todos los hombres y los ha unido en su objetivo.

³¹⁵ Sobre el papel de El Musel en la contienda, véase *El puerto de Gijón en la Guerra Civil*, Autoridad Portuaria de Gijón, 2004.

³¹⁶ Silvia Ribelles de la Vega (*La Marina Real Británica y la guerra civil en Asturias (1936-1937): Política, estrategia y labor humanitaria*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2008, p. 197) describe así la situación:

No se puede decir con exactitud cuántos milicianos escaparon antes del derrumbe total del Norte. Diferentes autores dan diferentes cifras desde 6.500 hasta 12.000. [...] En cualquier caso, no había en El Musel suficientes buques para evacuar a tantos hombres. La situación en el puerto de El Musel es descrita por todos los autores como caótica. La gente agolpándose, amenazándose con bombas de mano, pistolas, incluso puñales.

El cuento se abre y se cierra con un extenso paisaje nocturno. Lo que predomina en ambos paisajes son las tinieblas, la destrucción, el caos. Esto hace que la descripción apenas tenga integridad: casi todos los elementos que la componen aparecen y desaparecen de improviso, sin guardar apenas relación con lo demás. En el primer cuadro, predominan los sonidos (restallan los fusiles, explota una bomba de mano, se oye el respirar de las llamas, suenan las botas sobre el asfalto, llora un niño, chillan una mujer, disparan los cañones de Torres); en el segundo, los olores (cádivas humeantes, un aromado vahaje del mar, el olor a pescado podrido, a cabezas y tripas de bonito). Las llamas son uno de los detalles documentales que, según iremos viendo, abundan en el relato. Se trata de los depósitos de combustible de la CAMPSA, incendiados por la Legión Cóndor el 17³¹⁷ (según otros datos, el 18³¹⁸) de octubre de 1937.

Dos son los personajes que protagonizan el primer capítulo: Quintín e Ibarlucea. Su descripción es muy escueta: de Quintín se dice solamente que tiene la boina pequeñita y unos *dientes largos y amarillos, como los de los caballos de la plaza de toros* (p. 139), e Ibarlucea aparece retratado como *el hombre de la boina grande, la cara larga y el cráneo chiquito* (p. 138). Poco a poco se van revelando los datos de ambos: de dónde son, dónde viven, a qué se habían dedicado y en qué operaciones militares habían participado. Igual que su descripción física, estos datos también son escuetos: Quintín es asturiano, de Candás, y había estudiado cuarto curso de medicina en Valladolid; Ibarlucea es vasco, de Pasajes, y había trabajado de marino en Irún. Puesto que la navegación en un barco como *Arantza Mendi*³¹⁹ requería muchos años de experiencia, Ibarlucea tiene que ser un marino muy experimentado. Efectivamente, en el último capítulo demostrará su pericia.

Por lo demás, los personajes se presentan de distinta manera. Los recuerdos de Quintín se plasman en estilo indirecto libre; Ibarlucea, en cambio, cuenta su historia de viva voz en un diálogo. Los recuerdos de Quintín, al igual que la narración, se suceden de forma fragmentaria, sin formar un discurso continuo, lo que se consigue mediante una alternancia regular entre la narración omnisciente y el estilo indirecto libre. El empleo de este recurso se manifiesta en que los recuerdos del personaje se intercalan en la narración de forma directa, sin apenas transición. Su única marca explícita en el texto es la puntuación: los paréntesis y las exclamaciones. En el siguiente fragmento, destacamos el estilo indirecto libre en cursiva:

³¹⁷ VV. AA., *Historia de Asturias*, V. VIII, Vitoria, Ayalga, 1981, p. 296.

³¹⁸ Javier Rodríguez Muñoz, *La Guerra Civil en Asturias*, La Nueva España, 2006, p. 827.

³¹⁹ *Arantza Mendi* era la primera gran motonave construida en España. Por la modernidad de su construcción, destacaba entre las naves de aquella época. Su viaje inaugural se había celebrado en 1923; a partir de entonces realizó varios recorridos transatlánticos.

Le dolía la axila derecha, que estaba morada de cardenales. *¡Quince días disparando el fusil!* Era como un sueño terrible: una marcha sin descanso en la oscuridad. (*Por el día escondido entre los maizales.*) Pasando ríos con agua al cuello. (*En el Sella mataron a Primitivo, desde la otra orilla.*) Abriéndose camino a tiro limpio. (*Una viejecita lloraba desconsoladamente en la cuneta de la carretera ante el cuerpo despatarrado de un hombre. [...]*) (p. 138).

La marcha nocturna, el agua al cuello, quince días de combates muy violentos por salvar su propia vida alternan con otros recuerdos, más personales y, en consecuencia, mucho más impactantes: el refugio en los maizales, la muerte de un tal Primitivo en el Sella (no se sabe quién es este personaje, ni se sabrá hasta el final de la historia), el encuentro con una viejecita que acaba de perder a su hijo... Todo esto se resume en una sola frase: “Eran como fieras perseguidas” (p. 138), lo que decidió la suerte de muchos enemigos que se tropezaron con ellos: “Los moros lo sabían y los dejaban pasar sin hacerles frente. Los requetés eran más brutos y más valientes y muchos de ellos pagaron con su vida esa incomprensión” (p. 138).

En estas últimas líneas se concretiza por primera vez la imagen del enemigo. La caracterización que se le da es breve pero certera, con especial hincapié en el fanatismo ciego de los requetés, que formaban mayoritariamente las brigadas navarras que realizaron la ofensiva en el oriente de Asturias. Al mismo tiempo, sabemos que Quintín participó en los decisivos combates por el río Sella, cuyo cauce marcaba una línea fortificada en la que los republicanos tenían una gran confianza. La lucha por el Sella había comenzado el ocho de octubre, con la llegada de las tropas de Solchaga. Dos días después, un bombardeo alemán permitió a los rebeldes desbordar esta línea, y la última posibilidad defensiva de Asturias quedó liquidada³²⁰.

La historia del marino hay que verla con más detalle. A primera vista, su relato parece igual de caótico que los recuerdos de Quintín o el paisaje con el que se abre el cuento. Su historia se basa en la retirada continua que tuvo que hacer desde Irún³²¹ –esto es, desde la frontera con Francia–, hasta llegar al puerto de Gijón, recorriendo todo el Frente Norte. En este sentido, podemos destacar dos planos: por un lado, la historia real de la Guerra Civil en el País Vasco, que se puede reconstruir a partir de los datos que menciona el marino; por otro lado, sus vivencias personales, en las que hace especial hincapié. Los hechos reales son los combates por la zona montañosa de Archanda, cuya ocupación por las tropas rebeldes decidió

³²⁰ Véanse VV.AA., *Historia de España*, V. XL, Madrid, Espasa-Calpe, 2004, pp. 201-202; Javier Rodríguez Muños, *La Guerra Civil en Asturias*, La Nueva España, 2006, pp. 778-781 y 820-822.

³²¹ Irún fue tomada el cuatro de septiembre de 1936. Por tanto, el marino lleva luchando, sin tregua, un año y un mes y medio.

la suerte de Bilbao³²², y la actitud de los franceses, que no ayudaron a España ni con municiones³²³.

Sin embargo, lo que predomina en el relato del marinero, igual que en los recuerdos de Quintín, no son las circunstancias históricas, sino sus propios recuerdos. Es un hombre que lo ha perdido todo. Su dolor se agrava por la impotencia que debió de experimentar al no poder seguir defendiendo su casa (tanto el hogar paterno como la España Republicana) y al sentirse traicionado por todos: por el Comité de No Intervención, por el gobierno republicano, que siempre había considerado el Frente Norte como un sector secundario, y por los dirigentes del País Vasco, que no tardaron en firmar el pacto de Santoña ante la llegada inminente de las tropas rebeldes³²⁴.

Lo más doloroso de su tragedia es el hecho de que se vea obligado a prenderle fuego a la casa donde, con toda seguridad, había nacido, o que pudo haber construido con sus propias manos: “Luego volví a Pasajes y quemé *la casa, nuestra casa*” (p. 139). Igual que en la historia de Corsino, vemos la deshumanización que trae consigo la guerra, obligando al marino a levantar la mano contra lo más querido que tenía y que había intentado defender hasta el último instante.

Lo que nos gustaría comentar con más detenimiento son los puntos comunes con otros cuentos de Antonio Ortega: en concreto, con “El evadido” y con “Marcelo ve vacas”. Comparemos el relato del marino:

Maté a las tres vacas que teníamos. Se les pone la pistola en la oreja... *¡Qué fácilmente mueren unos animales tan grandes!* Me daban lástima *sus ojos enormes, tristes y cariñosos*;

³²² Bilbao fue tomada el 19 de junio de 1937.

³²³ A este respecto, creemos oportuno citar las siguientes palabras de Marcelino Laruelo Roa (*Ob. cit.*, pp. 56-57):

en Irún ya se pudo comprobar la incapacidad del gobierno republicano de la nación para ayudar eficazmente al Norte. Por último, en Irún se puso también de manifiesto lo que se podía esperar de lo que ahora llamamos democracias occidentales, de Francia e Inglaterra; porque mientras la absoluta falta de municiones fue la causa real de la pérdida de esa ciudad y de la frontera, al otro lado de esa misma frontera, a unos centenares de metros, vagones repletos de municiones y vituallas permanecieron retenidos por orden del gobierno francés del Frente Popular que presidía Léon Blum. [...] Frente a la actitud comprometida y decidida de los gobiernos nazi y fascista, al sub-socialista Léon Blum no se le ocurrió otra cosa que salir con la pérdida idea de la “No intervención”; idea a la que rápidamente se sumó el gobierno de Su Graciosa Majestad.

Sobre la No Intervención, se pueden consultar también los siguientes trabajos: Juan Avilés Farré, *Pasión y farsa. Franceses y británicos ante la Guerra Civil española*, Madrid, Eudema Estudios de Historia Contemporánea, 1994; Enrique Moradiellos, *Neutralidad benévola: el gobierno británico y la insurrección militar española de 1936*, Oviedo, Pentalfa, 1990.

³²⁴ Sobre el pacto de Santoña, véase Xuan Cándano, *El pacto de Santoña (1937): La rendición del nacionalismo vasco al fascismo*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2006.

yo mismo las había ordeñado muchas veces. Pero no eran horas de sentimentalismos (p. 139-140).

con el monólogo de Corsino:

Pues bien, ya veis, el otro día una granada hirió a una vaca; un enorme boquete en la barriga. *Cayó al suelo como un árbol. Ni mugía ni nada. Estaba allí derrumbada, pesada, silenciosa... Movía las pestañas tan sólo. Ese sufrimiento de la vaca, ese dolor sin ruido de los animales... ¡No la olvidaré mientras viva! Murió con los ojos abiertos y mojados de lágrimas. Sin meter ruido* (p. 56).

y con las palabras de Marcelo, esparcidas por todo el cuento que protagoniza (“Las veo, como si estuvieran vivas, *con sus ojos magníficos y soñadores*”, p. 77; “¡Tan lindas, tan mansas, tan llenas de pena y leche!...”, p. 78) y llevadas hasta sus últimas consecuencias en el siguiente pasaje:

–Son como mujeres. *Miran dulcemente* y dan leche. ¿Para qué matar a estos pobres animales? *¡Tan grandes y sólo viven ocho o diez años!* Son buenas y no hacen mal a nadie. Entran en mi habitación todas las noches. Mi hermana y yo las vemos. Son limpias y pacíficas. No comen ningún animal del Señor; se alimentan de hierba, lamen sal y beben agua... (p. 81)

Como podemos ver, los tres personajes dicen prácticamente lo mismo. Sin embargo, la situación del marino no es la misma que la de Marcelo y Corsino. A diferencia de Marcelo, el marinero no había soñado con las vacas, sino que las había tenido en realidad; a diferencia de Corsino, no las vio morir simplemente, sino que las mató con sus propias manos, disparándoles en la oreja, igual que había hecho Corsino con el perro. Y aun así, lo cuenta lacónicamente, como un hombre fuerte que sufre de verdad. El mar y la guerra han templado su espíritu hasta tal punto que no duda a la hora de dar el último paso: para él, los momentos críticos *no son horas de sentimentalismos* (p. 140). Y así, sacrifica la casa paterna para que no caiga en manos enemigas, lo que para él sería una desgracia aún más grande. Al verse separado para siempre de su madre, lo único que puede hacer es poner en libertad al pájaro. Pero ni eso puede servirle de consuelo, porque el canario, al estar *acostumbrado a vivir entre rejas* (p. 140), no sobrevivirá seguramente en su hábitat natural. Lo único que le queda ahora es intentar salvar su propia vida para exiliarse del todo o volver al territorio republicano –lo que hizo el propio Ortega– y seguir luchando.

El segundo capítulo está dedicado por entero a José García, el personaje principal. Lo que se nos cuenta es su historia desde la emigración a Nueva York hasta el regreso a Asturias. Se trata, por tanto, de una secuencia de resumen. Cronológicamente, supone una doble retrospectiva con estructura circular. Con respecto a la línea argumental básica, pertenece por

completo al pasado. Su acción empieza y acaba el día 24 de agosto de 1937, en el momento en que José García desembarca en Ribadesella. Todo lo demás lo ocupa el pasado de este personaje. Para analizar su evolución, vamos a intentar responder a las siguientes preguntas: ¿cuáles son los aspectos de la vida y del mundo interior de José García que le interesan al autor, y por qué? ¿A qué procedimientos recurre el escritor para ponerlos de relieve? ¿Es neutral su posición? Si no es neutral, ¿qué relación podrán tener estos aspectos con el propio Ortega y con la realidad histórica?

Antes de responder a las preguntas que nos hemos planteado, vamos a situar el presente capítulo en el contexto de la obra de Antonio Ortega y, por extensión, de la literatura escrita en el exilio. Su importancia estriba, antes que nada, en que supone el único fragmento en el que nuestro autor centra toda su atención en la figura del emigrante, adentrándose en su mundo interior e intentando comprender su tragedia. En cierto modo, se trata de un relato autobiográfico, puesto que se publicó en 1947, cuando Ortega llevaba ocho años en el exilio y, en consecuencia, podía considerar al emigrante con ojos de emigrante. A este respecto, no dejan de llamar la atención los múltiples puntos comunes que unen a Antonio Ortega y a José García: ambos son asturianos, ambos sienten una honda nostalgia por su tierra y ambos se encuentran al otro lado del océano. No en vano este último detalle se subraya dos veces, primero con una expresión relativamente neutral (“al otro lado del Atlántico”, p. 141) y luego con una gradación triple que va ganando progresivamente en emoción: “Allá, muy lejos, en la otra orilla de un enorme y frío océano” (p. 142). Si nos fijamos en el recuerdo poético de Asturias, transido de nostalgia, vemos que Ortega, a pesar de solidarizarse con su personaje, advierte que José García va olvidando progresivamente la verdadera imagen de su tierra natal, lo que le lleva a idealizar Asturias.

Esta idealización de España caracteriza la mayor parte de la literatura del exilio, sobre todo las novelas autobiográficas que tratan de la infancia, adolescencia y juventud de sus autores. Las causas y el proceso de esta tendencia quedaron resumidas de forma muy completa y exhaustiva en la obra de José Ramón Marra López:

Nos encontramos así con una de las constantes de la literatura española emigrada: la referencia al pasado, al tiempo que pesa sobre sus espaldas y sobre su corazón de manera constante y decisiva. El tiempo pasado es el de mayor significación para el narrador, el único que verdadera y realmente, no de una manera ideal –aunque paradójicamente también participa del idealismo, pues todo recuerdo resulta siempre una idealización, y en este caso, por las circunstancias acumuladas, con mayor motivo–, está unido a la patria, la verdadera vida con sentido y esperanza, lúcida y con un cierto orden. La única esperanza que ahora sostiene al escritor emigrado es la del regreso, y, mientras, se aferra al tiempo pasado, como afirmación

de su vida entera, abarcando su recuerdo desde la niñez hasta el momento en que abandonó su arraigo³²⁵.

En este sentido, Antonio Ortega mantuvo una actitud singular en el ámbito de la literatura española del exilio. A diferencia de la mayoría de los escritores exiliados, nuestro autor nunca se dejó llevar por la idealización de la España perdida: aunque los cuentos de ambiente asturiano que escribió en Cuba están cargados de nostalgia, no tiende a idealizar su patria.

Una vez situada la unidad narrativa en el contexto de la literatura exiliada, volvamos a nuestro personaje. La primera impresión que da la imagen de José García es que este hombre ha fracasado en todos los sentidos: después de haber pasado treinta y cinco años seguidos en Nueva York, no consiguió ahorrar una fortuna (lo único que trae consigo son dos baúles y cuatro maletas) y está a punto de perder su patria o, cuando menos, la libertad, que para el autor significa lo mismo. Fíjense en lo trágico y sublime que es el estilo de estas palabras: “Hacia treinta y cinco años que se había marchado de España en busca de fortuna y *retornaba ahora a su pueblo en la hora de la derrota y de la muerte. Venía a participar en la agonía de Asturias*” (p. 141).

La tragedia de José García se matiza, además, con la triste ironía que encierra la palabra *fortuna*, usada aquí en un doble sentido: el protagonista se había marchado en busca de fortuna, esto es, para probar la suerte, pero la única fortuna que consiguió acumular es el escaso equipaje que trae consigo. En este contexto, *fortuna* puede significar tanto “suerte”, en su sentido más amplio, como “riqueza”, en el sentido estrictamente material. Al formar parte de una expresión estable (“en busca de fortuna”), que se refiere a una serie de pruebas que tendrá que superar el hombre, la palabra “suerte” tiene un sentido explícito, mientras que el sentido de “riqueza” lo deduce el propio lector. De este modo, la aventura en la que el personaje tuvo que sufrir un sinfín de trabajos resultó ser un fracaso puramente material.

Si intentamos situar a José García en el contexto histórico de su época, vemos que su destino no tiene nada de excepcional: es una de tantas personas sencillas que se vieron obligadas a emigrar para poder ganarse la vida y, con un poco de suerte, ayudar también a los familiares que se quedaron en España. A principios del siglo veinte, la envergadura de la emigración había superado todos los límites conocidos hasta entonces: entre 1890 y 1930 emigraron más de tres millones, dos de los cuales acabaron retornando³²⁶. Antes del estallido

³²⁵ José Ramón Marra López, *Narrativa española fuera de España*, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 98.

³²⁶ Miguel Martínez Cuadrado, *Restauración y crisis de la monarquía (1874-1931)*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 162.

de la Primera Guerra Mundial, España mantenía el primer puesto en la emigración europea, con 120 emigrantes por cada 1000 habitantes³²⁷. El año crucial fue 1912, cuando, según las estadísticas oficiales, emigraron 194.443 personas³²⁸. En vista de todos estos datos, es necesario hacer un resumen de la geografía de la emigración española, que abarque tanto los principales países de destino como las regiones españolas más afectadas por la emigración, y de las peculiaridades que tuvo la emigración a cada uno de estos países.

Los emigrantes españoles, en su gran mayoría, se dirigieron a tres continentes: Europa, África y América. En Europa, los principales países de acogida fueron Francia y Portugal. La emigración a Francia adquirió una considerable importancia a partir de 1914, debido a la economía de guerra. En 1916-1918 salieron a Francia 256.568 emigrantes³²⁹, la mitad de los cuales se quedó en este país³³⁰. En su mayoría, procedían del Levante y de Castilla la Vieja³³¹. En los años veinte, el número de españoles en Francia aumentó constantemente, pero a un ritmo más moderado que en el decenio anterior³³². Si en 1901 vivían más de 80.000 españoles, en 1931 eran ya más de 350.000³³³.

La emigración a África continuó hasta que estallara la Primera Guerra Mundial³³⁴. El destino preferido en este continente era Argelia, donde casi 20.000 españoles pasaron anualmente entre 1882 y 1914. La ruta básica de este movimiento se trazaba entre Alicante y Orán³³⁵. Se trataba de una emigración de temporada, protagonizada por agricultores levantinos o jornaleros andaluces, que salían al acabar la sementera para volver antes de que empezara la recolección³³⁶. Por lo general, se veían obligados a realizar los trabajos más duros y peligrosos en unas condiciones extremas, donde la muerte de hambre, de enfermedad o a manos de los rebeldes estaba a la orden del día³³⁷.

Pero el principal destino, obviamente, fue América Latina, puesto que allí no existía la barrera lingüística, que supone el principal obstáculo para cualquier emigrante. Los países latinoamericanos que más gente acogieron fueron Argentina, Cuba y Brasil³³⁸. Argentina fue

³²⁷ VV.AA., *Historia de España*, V. XXXVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 266.

³²⁸ Mariano González Rothvoos y Gil, "La emigración española a Iberoamérica", *Revista Internacional de Sociología*, n° 25, enero-marzo de 1949, p. 104.

³²⁹ VV.AA., *Historia de España*, V. XXXVII, ed. cit., p. 290.

³³⁰ *Ibid.*, p. 282. Véase la tabla en esta página.

³³¹ *Ibid.*, pp. 287-288.

³³² Javier Rubio, *La emigración española a Francia*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 127-128.

³³³ *Ibid.*, p. 51.

³³⁴ VV.AA., *Historia de España*, V. XXXVII, ed. cit., pp. 268 y 269.

³³⁵ *Ibid.*, p. 270.

³³⁶ *Ibid.*, pp. 266-267.

³³⁷ Antonio Fernández Florez, "Argelia y los españoles", *Boletín de la Inspección General de Emigración*, V. I, n° 3, 1929-1930, pp. 628 y sigs.

³³⁸ M. González Rothvoos y Gil, *Ob. cit.*, p. 103.

el país más atractivo hasta aproximadamente 1915. Entre 1915 y 1920, debido a la crisis económica, le cedió el protagonismo a Cuba, que ofreció fácil naturalización y subvenciones considerables a los emigrantes que se dedicaban a los trabajos agrícolas. En Brasil vivían 600.000 emigrantes a mediados de los años treinta, cuando comenzó la restricción de la llegada de los extranjeros. Otros países de acogida fueron México, Venezuela, Uruguay y Chile, pero el número de españoles que se asentaron allí era más reducido³³⁹.

En la España peninsular, las zonas más afectadas por la emigración masiva a América fueron precisamente las del Norte, y Asturias no fue una excepción. Entre 1904 y 1914, los promedios anuales de estas provincias superan los 4000 emigrantes³⁴⁰. Las provincias que ocuparon los dos primeros puestos fueron, respectivamente, Pontevedra y La Coruña, con los promedios muy superiores a los 5000³⁴¹. Las principales causas fueron el exceso demográfico y el minifundismo agrario en estas regiones³⁴². La emigración afectó, sobre todo, a los hombres entre los 25 y los 55 años de edad. La mayoría de ellos eran solteros, como nuestro personaje³⁴³. Los trabajos que ejercieron en los países de acogida fueron, principalmente, la actividad campesina y la práctica del comercio.

Los problemas a los que tuvieron que enfrentarse los recién llegados fueron muy numerosos: la falta casi total de preparación y de adaptación, la insolidaridad de los patronos, la falsedad de los contratos de trabajo, las dificultades de alojamiento, el abandono, el chabolismo o las epidemias. Por tanto, es lógico que en Argentina, Cuba y Brasil surgieran movimientos e instituciones de solidaridad popular, como los centros y asociaciones de españoles, conocidas bajo el nombre de “centros gallegos³⁴⁴”.

La situación estadounidense fue totalmente contraria a lo que acabamos de resumir. La emigración a este país fue prácticamente nula casi desde principios de siglo. La causa hay que buscarla en el progresivo endurecimiento de las leyes que regían la entrada en este país: el comienzo de la legislación restrictiva en agosto 1882, la aprobación del Acta de Inmigración

³³⁹ VV.AA., *Historia de España*, V. XXXVII, ed. cit., pp. 274-281.

³⁴⁰ *Ibíd.*, p. 280.

³⁴¹ *Ibíd.*, p. 280. Véanse también José Cosais y Santaló, *Emigración española y particularmente gallega a Ultramar*, Madrid, 1915; Juan Díaz-Caneja Candanedo, *La emigración en Castilla*, Madrid, 1916.

³⁴² VV. AA., *Historia de España*, V. XXXVII, ed. cit., p. 280. Véanse también Juan Francisco Marsal, *Hacer la América*, Barcelona, Edición Española, 1972; Vicente Risco, “Sobre la sociedad y la propiedad en Galicia”, *Revista de Trabajo*, nº 2, 1949.

³⁴³ VV. AA., *Historia de España*, V. XXXVII, ed. cit., p. 280. La historia de la emigración española en el primer tercio del siglo XX queda muy bien resumida en VV.AA., *Historia de España. Alfonso XIII y la Segunda República (1898-1936)*, Madrid, Gredos, 1991, pp. 225-230.

³⁴⁴ VV. AA., *Historia de España*, V. XXXVII, ed. cit., pp. 280-281. Véanse también los siguientes trabajos: Vicente Borregón Ribes, *La emigración española a América*, Vigo, 1952; Antonio Zozaya, *Del ambiente y de la vida. ¡Pobres emigrantes!*, Buenos Aires, 1927; Mariano González-Rothvoos y Gil, *Los problemas actuales de la emigración española*, Madrid, 1949; Francisco Sánchez Rivas, *Estudio de la emigración española a los países americanos*, Madrid, 1930.

del 20 de febrero de 1907 y, finalmente, la implantación del sistema de cuotas de 1922 y 1924³⁴⁵. Todo esto hizo que los poquísimos emigrantes españoles en Norteamérica se vieran aislados en un entorno sociocultural muy distinto, sin ningún apoyo por parte de sus compatriotas y sin otro vínculo con su tierra que las cartas.

Por tanto, estamos ante una persona humilde, cuya existencia se redujo a desempeñar uno o varios oficios para ganarse la vida. Nada más. No sabemos qué estudios tiene (lo más probable es que no tiene ninguno, o solamente los más elementales), ni a qué se dedicó durante todos estos años. El autor no nos lo dice en ningún momento, tal vez porque el lector de entonces lo podía imaginar fácilmente, o tal vez porque no le parece una información relevante. Lo que sí le importa es el sentido que puede tener semejante existencia, y se muestra muy crítico respecto a una posición así ante la vida:

Él vivía *retirado* en una *casita* de Brooklyn, *de su propiedad, gastando pacíficamente su vida y ordenando los intereses* de un *capitalito* que había logrado amasar a lo largo de su existencia laboriosa. [...] Compró aquella *casita* en uno de los arrabales de Brooklyn y en el *retalito* del jardín que se extendía ante la puerta de entrada plantó y trató de aclimatar un manzano que creció siempre desmedrado y *raqúitico* (p. 141).

Como podemos observar, casi la mitad de las palabras que componen este fragmento no pertenecen a un vocabulario neutral, sino que poseen una serie de matices que, en el presente contexto, los marcan ideológicamente. Lo primero que llama la atención es la abundancia de diminutivos, que nosotros hemos subrayado: el protagonista no compró una *casa* sino una *casita* (esta palabra aparece dos veces); no ahorró unos *capitales* sino tan solo un *capitalito*; ante su casita ni siquiera tiene un *retal* del jardín, que ya de por sí sería algo pequeño, sino tan solo un *retalito* en el que planta un *manzanito raquíitico* (este diminutivo saldrá un poco más adelante). El epíteto citado acompaña al manzano las dos veces que se menciona.

Las demás palabras, puestas en cursiva, están marcadas por su carga semántica: unas por su significado léxico implícito y otras por el contexto en el que aparecen. Estas palabras se pueden clasificar en dos campos semánticos: el estilo de vida que lleva el protagonista y su actividad financiera. Si atendemos a su significado, vemos que el único objetivo que persiguió durante todos estos años fue acumular una cierta cantidad de dinero a base de sacrificios, privaciones y, sobre todo, muchas horas de trabajo diario. Al igual que la mayoría de sus paisanos, el personaje podría haberse dedicado al principio a unos oficios mal pagados, pero lo más probable es que, al cabo de un cierto tiempo, había montado un pequeño negocio. Esta

³⁴⁵ VV. AA., *Historia de España*, V. XXXVII, ed. cit., pp. 274 y 275.

suposición la parecen confirmar todas las palabras que se refieren al dinero: el *capitalito* (no una *cantidad* o una *suma* neutral, sino el *capitalito*), *amasado* a lo largo de una *existencia laboriosa* (es evidente el enorme abismo que hay entre una *existencia laboriosa* y una *vida trabajadora*) no solo se guarda con prudencia, sino que tiene unos *intereses* que, a pesar de la Gran Depresión, van en aumento, puesto que se están *ordenando*. Uno de los resultados que le trajo el *capitalito* es la casita con jardín que *ha comprado en propiedad*, lo que se pone de relieve dos veces.

No se trata, por tanto, de un trabajador ni de una persona con grandes inquietudes espirituales –un escritor de izquierdas, como lo fue Ortega, jamás se hubiera centrado en el dinero, ni mucho menos en estos términos, si su personaje fuera un hombre trabajador, a no ser que fuese para hablar de su bajo sueldo– sino que estamos ante un pequeño burgués. Desde el punto de vista psicológico, José García parece pertenecer al tipo de personas a las que Dostoyevski, en *El idiota*, define como ordinarias:

Hay personas sobre las que resulta difícil decir algo que las presente en un momento de forma íntegra, en su aspecto más típico y característico; se trata de personas que se conocen como personas “ordinarias”, “la mayoría” y que, efectivamente, suponen la inmensa mayoría de la sociedad. Los escritores, por lo general, procuran coger en sus novelas a unos tipos de la sociedad y presentarlos de forma figurada y artística: son unos tipos que en realidad se encuentran íntegramente muy pocas veces y que, sin embargo, son casi más reales que la propia realidad³⁴⁶.

La pequeñez de José García no sólo se debe al objetivo que persiguió durante más de tres décadas, sino también a los resultados: a pesar de las posibilidades que había tenido para prosperar en esta época, sobre todo en los “felices años veinte”, no consiguió hacerse rico de verdad. Esto se puede explicar de muchas formas: o bien porque no tuvo suficiente ambición, o bien porque le faltó talento, audacia y espíritu aventurero para promover grandes negocios, o bien porque no necesitaba mucho para estar contento. Sea como fuere, los resultados de su vida son cosas pequeñas: una casita, un jardincito, un manzanito, un *capitalito*. Aun así, José García parece estar contento con lo que tiene: en la frase sobre “un *capitalito* que había logrado amasar a lo largo de su *existencia laboriosa*” no solo se deja sentir la ironía de Ortega, sino que también la satisfacción de José García, lo que acentúa aún más la actitud del autor con respecto a su personaje. El objetivo al que aspiró el protagonista ya está alcanzado: José García vive *retirado* (o sea, que ya no se dedica a nada), y *gasta* lo poco que le queda por vivir de un modo *pacífico*, esto es, sin comprometerse con nada que pueda poner en riesgo su vida o su dinero, por muy importante que fuera esta causa. Absorbido por los negocios, ni

³⁴⁶ Véase Fyódor Dostoyevski, *El idiota*, cuarta parte, capítulo I.

siquiera ha contraído matrimonio, y cuando se da cuenta de que todavía podría hacerlo, aunque fuera tardíamente, acaba desistiendo:

No había tenido tiempo de casarse, o acaso estuvo esperando siempre por algo que nunca llegó. Cuando quiso darse cuenta ya había cumplido los 50 años de edad y era demasiado tarde para iniciar una vida distinta, aunque temprano para acabar con dignidad con la suya propia, la que hasta entonces había llevado. *¿Para qué complicarse la vida a estas alturas...?* Por otra parte era casi seguro que él no pudiera amoldarse a la vida hogareña y convivir con una compañera... No le resultó difícil convencerse (p. 141).

El enunciado que hemos resaltado en cursiva está puesto en estilo indirecto libre. A diferencia de otros enunciados, se trata de una pregunta con el verbo puesto en infinitivo e incrementado de un pronombre reflexivo. Esto convierte la frase en una interrogación retórica, más propia de una persona que se la plantea a sí misma que de la narración omnisciente. Por un lado, el protagonista se siente tan contento de sí mismo que considera el matrimonio como algo prescindible; por otro lado, se da cuenta de que los mejores años de su vida ya han pasado, pero, a diferencia de muchas personas que se encuentran en la misma situación, no se arrepiente de haber gastado la vida tal como la gastó, aun reconociendo que se había equivocado en algo. Por tanto, podría tratarse o bien de egoísmo, o bien de una sabiduría que sólo llega con los años. Si recordamos los recursos verbales que usó Ortega para contarnos la existencia de José García, podemos suponer perfectamente que el personaje siente ambas cosas con la misma intensidad: está contento de su existencia material, pero al mismo tiempo reconoce que ha perdido mucho en otros ámbitos de la vida. El resultado al que llegó es bastante triste: si antes su objetivo era ahorrar dinero, ahora se redujo a una mera existencia física.

Y sin embargo, hay algo en José García que despierta el interés del autor hacia su persona. De no ser así, Ortega jamás lo habría convertido en el principal protagonista de su relato, ni tampoco le habría asignado un papel negativo, puesto que sus personajes son siempre seres complejos, cuya personalidad no se agota con el análisis que acabamos de hacer. Detrás de la imagen de un hombre aparentemente ordinario se esconde una tragedia que ha afectado a buena parte de la humanidad contemporánea, sin dejar de lado al propio autor: la tragedia del emigrante. Y es precisamente la condición de emigrante la que sitúa a José García por encima de la ordinariez de su existencia y nos descubre otras facetas de su personalidad.

Lo primero que se echa de ver es que José García es un hombre profundamente solitario. La soledad se nota incluso en los aspectos más cotidianos de su existencia: no vive en un edificio con muchos vecinos sino en una casita particular, y esta casita no se encuentra

en el propio Brooklyn (en aquella época, un barrio periférico, poblado principalmente por emigrantes recién llegados), sino en sus arrabales. Una de las razones por las que José García no se casara podría ser su soledad de emigrante: no llegó a prender grandes amistades en el extranjero y, con el paso de los años, perdió también los pocos lazos que le unían con su tierra: “Nadie lo esperaba al otro lado del Atlántico. Los viejos se habían muerto hacía tiempo. Sus hermanos habían hecho sus vidas y vivían allá, hundidos en sus problemas –el servicio militar del último hijo, la cosecha de escanda, la vaca enferma” (p. 141).

De sus relaciones con los norteamericanos no se habla más que de paso, como si no tuvieran ninguna repercusión en su vida: “Por otra parte sus afectos, sus amigos, las mujeres que él había querido, su casa –su manzanito raquíto– estaban aquí en América” (pp. 141-142). En cambio, lo que se pone de relieve es su vano intento de reconstruir una parcela del mundo que había abandonado: el huerto asturiano, cuyo símbolo es el manzano. El resultado no es un huerto de verdad sino, más bien, una parodia: “en el retalito del jardín que se extendía ante la puerta de entrada plantó y trató de aclimatar un manzano que creció siempre desmedrado y raquíto” (p. 141). Sin embargo, este detalle despierta una profunda compasión por una persona que se ha visto en una situación sin salida: por un lado, la falta de relaciones en el extranjero; por otro lado, la ruptura paulatina de los vínculos que le unían con el hogar paterno.

Hablando de los vínculos con la patria, hay que tener en cuenta que la única vía de comunicación que el emigrante español tenía con su tierra en aquella época era el contacto directo con sus paisanos, si los había en el lugar donde residía. Aparte de las cartas que recibía de su casa y de lo que le contaban sus compatriotas recién llegados (que en Nueva York, por las causas que hemos citado más arriba, eran muy pocos), no tenía ninguna otra fuente de información directa sobre lo que estaba pasando en su patria. La prensa extranjera, además de estar escrita en un idioma difícil de entender (salvo en los países de habla hispana), apenas si se detenía en los problemas que atravesaba España. Todo esto hacía que la imagen de la patria fuera desdibujándose paulatinamente en la memoria del emigrante, reduciéndose a una serie de recuerdos e impresiones subjetivas que poco o nada tenían que ver con la realidad española del momento presente.

Es precisamente esta ruptura paulatina de los vínculos con su tierra lo que en el último momento le impide a José García volver a casa: “Todos los inviernos hacía propósito de retornar al año siguiente a Asturias. Pero llegado el momento difería siempre su decisión. Nadie lo esperaba al otro lado del Atlántico” (p. 141).

A lo largo de las tres décadas y media que ha pasado en Norteamérica, José García se ha debatido constantemente entre la emoción y el sentido común, entre el sentimiento y la razón, entre el recuerdo y la realidad presente, entre el idealismo y la prudencia o, mejor dicho, entre el idealismo y el pragmatismo. En la literatura española, este debate hunde sus raíces en *El Quijote*. Si lo resumimos al máximo, conscientes del riesgo de una simplificación excesiva que supone un resumen tan global, podemos decir que don Quijote y Sancho encarnan, respectivamente, dos posturas opuestas ante la vida: la idealista y la pragmática. Desde esta perspectiva, sobre nuestro personaje siempre domina la razón, el sentido común, la realidad presente. Hasta cierto punto, se trata del pragmatismo de una persona bien enraizada materialmente en un lugar extraño. Como se observa en el siguiente fragmento, José García se está intentando convencer a sí mismo de una forma muy persuasiva:

Por otra parte *sus* afectos, *sus* amigos, las mujeres *que él había querido*, su casa –su manzanito raquítrico– estaban aquí en América. [...] Pero estaba bien enraizado aquí. Cuando se inclinaba sobre su pasado, ***todo lo tangible, todo lo real, todo lo de carne y hueso*** de su existencia estaba allí, a la vuelta de sí mismo, hablando en inglés (pp. 141-142).

En nuestra opinión, el autor vuelve a recurrir en este pasaje al estilo indirecto libre. El rasgo que determina ahora este procedimiento es el uso excesivo de dos recursos sintácticos: la anáfora (destacada en cursiva o en cursiva y negrita) y la gradación (puesta en negrita o subrayada). Mediante estos recursos, el autor expresa cómo el protagonista trata de convencer a sí mismo de la necesidad de quedarse definitivamente en Nueva York y no volver a darle a su vida, ya casi vivida, un giro de ciento ochenta grados, para empezar desde cero en país que, atendiendo únicamente al falso sentido común o mirando con los ojos de una persona ajena, hace tiempo que dejó de ser suyo. Y sin embargo, aunque al final siempre acaba cediendo a este falso sentido común, José García nunca se queda en paz consigo mismo: “La tierra nativa tiraba de él con esas fuerzas oscuras del recuerdo sublimado por la espera” (p. 142).

El paisaje que pinta Antonio Ortega a continuación es, tal vez, el más poético en toda su obra:

Allá, muy lejos, en la otra orilla de un enorme y frío océano, quedaba una porción de su vida de la que sólo recordaba esas cosas imprecisas de los sentidos, que son las que más difícilmente se olvidan: el olor a mar de las mañanas de niebla y viento, el aroma amarillo y dulce de las mimosas en flor, la vaharada de animal en celo de la tierra después de la lluvia... En sus pupilas habían quedado acuñadas –como viva medalla– aquellos desgarrados eucaliptos de junto a su casa, aquella playa solitaria sobre la que volcaba su furia un mar siempre irritado, grisáceo e infinito; aquellas verdes colinas onduladas sobre las que encendían sus farolitos los castaños, debajo de los cuales crecían los helechos y las orquídeas... Como en los fonógrafos de las caracolas –con su único disco donde bosteza el mar– así en sus oídos,

cuando se hacía el silencio a su alrededor, cantaba siempre aquel paisaje húmedo y brumoso con un fondo de gaita, una gaita desafinada y gritona (p. 142).

A diferencia de otras descripciones que aparecen en el cuento, este paisaje destaca por su acentuado lirismo y por la abundancia de recursos literarios. Estos recursos se pueden clasificar en dos tipos: los sintácticos y los semánticos. En más de una ocasión, distintos procedimientos se combinan unos con otros.

Los recursos sintácticos son la gradación y la anáfora. Ambas figuras aparecen siempre en secuencias tripartitas, donde cada miembro es más extenso y más complejo que el anterior. Tripartita es también la propia estructura del paisaje, formado por tres oraciones, cada una de las cuales se refiere a un sentido determinado: primero se habla de los olores, luego de los elementos visuales y, finalmente, de los sonidos.

La anáfora consiste en repetir el demostrativo *aquella/-os/-as* al comienzo de los tres elementos de paisaje que se enumeran en aquella frase, lo que intensifica la emoción ante el recuerdo que siente personaje y al mismo tiempo nos hace ver lo firmemente que lo lleva grabado en la memoria. Cada uno de estos elementos, además de ser mucho más extenso que el anterior, contiene una figura retórica más profunda: en el primer elemento sólo hay un epíteto (“*desgarbados eucaliptos*”), en el segundo aparece personificado el mar (“*volcaba su furia un mar siempre irritado*”) y en el tercero tenemos una metáfora (“*encendían sus farolitos los castaños*”).

La gradación aparece dos veces: al principio del fragmento seleccionado (“*Allá, muy lejos, en la otra orilla del enorme y frío océano*”) y en el momento en el que el protagonista empieza a recordar los olores. Tres olores que despiertan en el protagonista toda una serie de recuerdos, sentimientos e impresiones: “el olor a mar de las mañanas de niebla y viento, el aroma amarillo y dulce de las mimosas en flor, la vaharada de animal en celo de la tierra después de la lluvia” (p. 142).

Esta última descripción se incrementa con otros recursos de carácter semántico, que se hacen más complejos y más profundos en cada miembro: el *olor* a mar, neutral de por sí, no se intensifica con nada; el *aroma*, mucho más sugerente, se enriquece con una sinestesia (como se verá más adelante, la mimosa en flor se convertirá en un símbolo que traspasará las páginas del cuento) y, finalmente, la embriagadora *vaharada* de la tierra después de la lluvia supone una metáfora que remite al más primitivo y, tal vez, al más sano instinto de los animales, a un instinto que podría simbolizar la vida en toda su fortaleza primigenia.

Dentro de las figuras semánticas, hay que destacar especialmente la metáfora, de carácter atrevidamente vanguardista: la vaharada de animal en celo de la tierra después de la

lluvia, las imágenes acuñadas como viva medalla en las pupilas de José García, los castaños que encendían sus farolitos y, finalmente, la que a nosotros nos parece la más lograda: los fonógrafos de las caracolas con su único disco donde bosteza el mar. Otros recursos son la sinestesia (“*el aroma amarillo*”); la personificación (el mar, siempre *irritado, bosteza*; el paisaje *canta*, suena una gaita *gritona*) y la adjetivación (“*aroma amarillo y dulce*”, “*desgarbados eucaliptos*”, “*playa solitaria*”, “*mar irritado, grisáceo e infinito*”, “*verdes colinas onduladas*”, “*paisaje húmedo y brumoso*”, “*gaita desafinada y gritona*”), casi siempre doble, lo que contribuye a ordenar rítmicamente la descripción. El último ejemplo que citamos (“*una gaita desafinada y gritona*”) nos dice que José García recuerda su tierra incluso en sus rasgos más nimios.

Una vez analizado el texto, cabe preguntarse cuál es la causa de semejante exuberancia retórica. En nuestra opinión, se debe a la extraordinaria carga emocional que lleva todo el paisaje, en el que no sólo se escucha la voz del protagonista, sino también la del propio Ortega. Podemos decir que José García, a la hora de añorar su tierra, se convierte, en cierto modo, en el *alter ego* de su autor. Cuando leemos estas líneas cargadas de epítetos expresivos, de metáforas brillantes, de evocaciones sugerentes, sentimos lo alto que se remonta el alma de José García sobre su existencia cotidiana. Sin embargo, cuando José García contrapesa sus recuerdos nostálgicos con la realidad que le rodea y con la situación en la que se encuentra, lo que acaba dominando es el cinismo, expresado otra vez en estilo indirecto libre: “Y por todo esto –por sólo esto– ¿iba a volver allá?” (p. 142).

Estas palabras se ven reforzadas por una frase escrita en el estilo narrativo opuesto, el estilo directo: “(“Suspirarás por la tierra –que es lo que menos se olvida...”)” (p. 142). Tres son las marcas que nos permiten deducir que se trata precisamente del estilo directo: las comillas, obligatorias para puntuar un texto en dicho estilo; los paréntesis, que el autor emplea para destacar más todavía esta frase del resto de la narración; y, finalmente, el verbo puesto en primera persona de singular, con el que personaje se refiere a sí mismo en sus pensamientos.

Finalmente, las palabras que resumen la situación del personaje no requieren ningún comentario por nuestra parte: “¡Si él no se acordaba de casi nada de su tierra...! Pero suspiraba por aquella tierra que no conseguía olvidar” (p. 142). Sólo diremos que la primera frase, destacada por las exclamaciones y los puntos suspensivos, está puesta en estilo indirecto libre, que expresa el falso sentido común de José García. La siguiente frase, en cambio, pertenece al narrador omnisciente que constata un hecho objetivo que rebate el autoengaño del protagonista.

Esta fue la situación en la que se mantuvo José García hasta que estallara la Guerra Civil: “Desde que comenzó la guerra de España una extraña inquietud se había apoderado de José García” (p. 141). Y es precisamente la guerra lo que obliga a José García a tomar una decisión firme e irrevocable: renunciar a todos sus bienes a favor del gobierno republicano (su compañero de armas lo confirmará al final del cuento) y regresar definitivamente a España, sin hacer más caso al autoengaño con el que había intentado acallar su propia conciencia:

Un día no lo pensó más (allá en España ardía la guerra), vendió todas sus pertenencias y arregló todos sus papeles (morían niños y se derrumbaban las ciudades) y luego tomó un barco cualquiera que lo condujo a La Palisse (pensaba en las mimosas en flor y en los niños muertos) (p. 142).

Como podemos ver, todo lo que el personaje hace a partir de ahora es preciso, consecuente y dirigido a un objetivo concreto: regresar a España para ayudarle en el momento crítico. Ya no hay lugar para recuerdos: todos los pensamientos de José García están en el presente, y la única emoción, muy contenida, es el recuerdo de las mimosas en flor. La guerra, con todo lo que trae consigo, no supone para él un obstáculo, sino que, por el contrario, es la verdadera causa que le obliga a volver

Las palabras con las que el autor pone fin a la odisea de José García son exactamente las mismas con las que había empezado a contarla: “Desembarcó en Ribadesella el 24 de agosto de 1937. Traía consigo dos baúles y cuatro maletas” (p. 141). Pero ahora hay algo más, algo en lo que no se había insistido hasta ahora de ninguna manera y que sólo se hizo obvio cuando el verdadero sentimiento hacia la patria acabó triunfando sobre los argumentos de falsa prudencia: “Y un hermoso corazón en el pecho” (p. 142).

Así pues, la evolución del protagonista resulta diáfana: un hombre ordinario, cuyos intereses no iban más allá de su pequeño negocio y de su vida privada, al llegar el momento decisivo se convierte en un patriota abnegado, capaz de renunciar a todos sus bienes con tal de ayudar a su país.

Después de presentar al principal protagonista, el autor vuelve a situar la acción en el mismo sitio y en la misma hora en que la había interrumpido: el puerto de El Musel en la noche del 20 de octubre de 1937. En consonancia con lo que se describe (la huida caótica), el tercer capítulo posee una estructura fragmentaria, cuyos elementos se suceden velozmente, sin apenas trabazón. Hasta la forma visual del texto parece guardar una relación directa con su contenido: los párrafos que lo componen son cortos, algunos no tienen más que una línea.

El capítulo se abre con una escena de noche de guerra. Esta escena contiene abundantes detalles históricos: el hundimiento del “Císcar”, la proximidad del “Cervera”, la presencia de la armada extranjera y la luna, que domina todo el paisaje. Efectivamente, en la noche del 20 de octubre de 1937 había luna llena, lo que resultó muy favorable para la flota rebelde³⁴⁷. Veamos los otros detalles con más detenimiento.

El destructor “Císcar”, que había entrado en el servicio en los primeros meses de la contienda, fue hundido el 20 de octubre de 1937 (según otros datos, en la noche del 18 de octubre³⁴⁸). Este suceso decidió la suerte de muchas personas, puesto que el “Císcar” era la única fuerza capaz de protegerlos contra la armada franquista³⁴⁹, que en aquel momento controlaba ya todo el Cantábrico. De hecho, la principal razón por la que se había quedado en el puerto en vez de abandonar Asturias era la evacuación del Estado Mayor.

Su hundimiento se produjo tal y como lo describe Ortega, cuya precisión en los detalles es documental. La aviación nacional bombardeó el puerto cuando la nave se encontraba atracada en el dique norte de El Musel: “En un rincón del puerto, al pie mismo de la alta y abrupta campa de Torres” (p. 143). No era la primera vez que intentaban hundirla desde el aire: “Hacia diecisiete días que los aviones fascistas lo estaban bombardeando y al final acertaron con él” (p. 143). En aquel último intento, una bomba cayó cerca del destructor y provocó una brecha en su costado de estribor que hizo que el buque se escorase. Una segunda bomba, que no llegó a estallar, atravesó la sala de máquinas (“Un impacto directo”, p. 143) y el agua inundó el buque hasta que éste se escoró totalmente y se hundió (“Se hundió como un vaporcito de hojalata”, p. 143). Cuando al día siguiente las tropas nacionales entraron en El Musel, pudieron comprobar que el casco del “Císcar” era visible en las bajamares: “Se le distinguía, a través del agua, reposando en el fondo del muelle” (p. 143). El detalle más conmovedor de todo este pasaje, el que mejor subraya lo vulnerable que se volvió el “Císcar” frente a la aviación rebelde es, sin lugar a dudas, la comparación de un destructor de más de cien metros de eslora con un vaporcito de juguete. El efecto conmovedor se acentúa más todavía con el diminutivo que usa aquí el autor.

³⁴⁷ La historia de la huida de Gijón en la noche del 20 de octubre de 1937 fue contada por muchas personas que la vivieron. Como ejemplo, sírvanos el estremecedor relato que hizo Vicente Rodríguez Alonso para *La Nueva España*. Esta historia vio la luz en dos artículos: “La huida de El Musel en la noche más clara” e “Hice la instrucción en el “Cervera”, el buque que años antes me capturó al huir por El Musel”, publicados, respectivamente, en los días 2 y 3 de noviembre de 2008. En su relato, Vicente Rodríguez Alonso señala con especial énfasis que “nunca vio una noche tan clara y con tal luna llena como aquella” y que “era la noche más clara que había visto en toda su vida, con una visibilidad de varias millas”, lo cual le permitió al “Cervera” interceptar fácilmente su embarcación.

³⁴⁸ Silvia Ribelles de la Vega, *Ob. cit.*, p. 196.

³⁴⁹ Según Javier Rodríguez Muñoz (*Ob. cit.*, p. 849), las dos únicas embarcaciones republicanas que hubieran podido enfrentarse a la escuadra nacional eran el “Císcar” y el submarino “C-6”.

El puerto no sólo está sumido en la oscuridad, sino también en el silencio: la gente habla en voz baja y embarca silenciosamente, procurando hacer el menor ruido posible, tal y como había llegado a El Musel. Si antes habíamos visto a las multitudes derrotadas dirigirse hacia el puerto en una *riada silenciosa*, ahora también las vemos embarcar en silencio y hacerse a la mar con las luces apagadas. Los pocos barcos que aún quedan en el muelle les están esperando con las anclas levadas y, en cuanto se llenan de pasajeros, se lanzan puerto afuera a toda máquina, con tal de salir lo antes posible y pasar inadvertidos ante la flota rebelde. El peligro que les acecha es considerable: las aguas próximas al puerto de Gijón se encuentran plagadas de navíos facciosos, encabezados por el crucero “Almirante Cervera”, que en aquel entonces era la fuerza de combate más temible en todo el mar Cantábrico. Este crucero era bien conocido en Gijón, porque, además de interceptar numerosas embarcaciones republicanas y extranjeras, había cañoneado la ciudad varias veces.

Al mencionar esta embarcación, Ortega recurre a una metáfora ingeniosa y, al mismo tiempo, muy certera: “El Cervera *pastoreaba una manada* de bous auxiliares con nombres celestes que trataban de impedir la huída” (p. 143). En efecto, el grueso de la marina rebelde en el Cantábrico lo constituían los bous auxiliares, que solían acompañar a las embarcaciones más grandes, como el “Almirante Cervera”. Otra observación muy precisa es el detalle de los nombres celestes: efectivamente, una de las embarcaciones auxiliares que acompañaba el “Cervera” se llamaba “Júpiter”³⁵⁰.

Finalmente, el autor no deja de lado la postura que mantuvieron con respecto a España las grandes potencias de Europa. De acuerdo con el “Plan de Observación de las fronteras españolas terrestres y marítimas”, aprobado el 8 de marzo de 1937 por el Comité de No Intervención, las democracias occidentales (Inglaterra y Francia) y los estados fascistas (Italia y Alemania) patrullaron las costas españolas con el propósito de registrar la carga de los buques mercantes que se dirigieran a España. Pero su actividad se limitaba al máximo por una serie de artículos. Así, sólo podían parar en las aguas internacionales aquellos barcos que estuvieran fletados en los países que habían firmado el Pacto de No Intervención, por lo que su actividad no afectaba de ningún modo a los navíos españoles de ambos bandos que actuaran, además, en las aguas españolas. Por tanto, de acuerdo con todas estas formalidades, las embarcaciones extranjeras no podían prestar ningún tipo de ayuda a los republicanos que

³⁵⁰ *Júpiter* era un minador nacional que había entrado en servicio en 1937 en el Cantábrico. Además del *Júpiter*, el *Cervera* tenía también embarcaciones auxiliares que se llamaban *Tritonia* y *Vulcano*. Véanse Marcelino Laruelo Roa, *Ob. cit.*, pp. 159 y 173-182, y la segunda parte del relato de Vicente Rodríguez Alonso, “Hice la instrucción en el “Cervera”, el buque que años antes me capturó al huir por El Musel”, *La Nueva España*, 3 de noviembre de 2008.

intentaban huir por mar, y se convertían, como bien ha señalado Ortega, en espectadores imparciales, *indiferentes y helados, como la luna amarilla que iluminaba la escena* (p. 143), igual que la guardia francesa en la historia que cuenta el marino vasco³⁵¹.

Así pues, en este capítulo vemos claramente en qué situación se encuentran los que aun intentan salvarse: huyen desarmados en pequeñas y escasas embarcaciones, carentes de cualquier tipo de protección, acosados por el “Cervera” y sus buques auxiliares, descubiertos por la luna llena, y sin tener a su lado ninguna fuerza de combate, sea española o extranjera, que pueda defenderlos contra los buques facciosos.

Los personajes principales del tercer capítulo son Quintín e Ibarlucea. Sin embargo, su protagonismo no es acentuado en comparación con otras personas, que aparecen y desaparecen a su alrededor. Ante Quintín e Ibarlucea pasa un regimiento de vascos, una mujer llorando al borde del agua, un hombre que se lanza al mar tras el barco, una persona que, antes de partir, destruye su coche para no dejárselo al enemigo, unos heridos, un carabinero viejo... A todos ellos los vemos con ojos de Quintín e Ibarlucea. Pero aunque sean personajes secundarios, no son unas figuras planas que sólo sirvan de fondo para los dos protagonistas. Por el contrario, son personas íntegras, cada uno con su carácter bien perfilado, con su manera personal de enfrentarse a la vida y de actuar en circunstancias adversas. El autor los retrata con muy pocas palabras, de forma marcadamente impresionista, centrando todo su esfuerzo creativo en su desesperación, su angustia, su dolor.

Lo que tienen todos ellos en común es que no se dan por vencidos y continúan resistiendo, cada uno a su manera: la mujer, sin pensar en otra cosa que en salvar a su niño (podrían ser la mujer y el niño que se mencionan al principio del cuento), no duda en gritar a voz en cuello, mientras que los demás permanecen callados o hablan agachando la voz; el hombre que llega en automóvil no piensa darse por vencido y hunde su coche en el mar para no dejarlo al enemigo; el carabinero anciano, pese al caos que reina a su alrededor, no pierde la esperanza de encontrar a alguien muy próximo, *que se hubiera extraviado irreparablemente y al que no había de encontrar nunca más* (p. 145); y el personaje más trágico, en un violento arrebato de desesperación, se arroja al mar tratando de alcanzar a toda costa el barco que acaba de zarpar.

Su muerte se describe con palabras sencillas y frases cortas, directas, impactantes. No hay ningún adorno truculento, ni mucho menos esteticista, a la hora de contar cómo muere.

³⁵¹ Sobre el control naval de las costas españolas, véase VV.AA., *Historia de España*, tomo XL, Madrid, Espasa-Calpe, 2004, pp. 261-264. Según Marcelino Laruelo Roa (*Ob. cit.*, p. 178), el 20 de octubre las aguas asturianas estaban vigiladas por tres embarcaciones británicas: el crucero *Southampton* y los destructores *H-67* y *H-69*. Una referencia fundamental sobre el tema es la obra citada de Silvia Ribelles de la Vega.

Los únicos procedimientos artísticos, el paralelismo y los puntos suspensivos, están en la frase que hemos resaltado, en la que vemos nadar a este hombre: “El buque desatrancaba lentamente. Un hombre saltó tratando de alcanzarlo. Cayó al agua. *Nadó un rato, braceó un rato...* Chilló. Luego desapareció en el mar” (p. 144).

Como podemos ver, las palabras en las que el autor concentra toda su atención son los verbos, que expresan las acciones acabadas: *saltó, cayó, nadó, braceó, chilló, desapareció*. Su contenido semántico (casi todos son verbos de movimiento), su distribución marcadamente uniforme (cada frase contiene un solo verbo) y su orden lineal producen el efecto de un episodio cinematográfico, en el que cada acción, recogida en un verbo y en una frase, corresponde con un cuadro concreto.

De la misma manera, el autor sólo menciona los rasgos más sobresalientes de todos los demás personajes, atendiendo a su carácter, a su actitud y a su estado de ánimo en la situación en la que se ven. Al hombre que destruye el automóvil, se le describe únicamente con verbos, lo que pone de relieve su actitud ante la derrota. Esta actitud es firme, resuelta y perseverante, sin ningún movimiento superfluo: “Un hombre *llegó* con su automóvil hasta la orilla del malecón. *Desembragó. Se apeó y empujó* la máquina hasta que se precipitó en el mar” (p. 144). Todo lo que hace es consecuente y se lleva hasta el final.

La mujer, en cambio, aparece dibujada de una forma muy distinta. Su rasgo más impactante es la desesperación, y el autor lo muestra centrándose en otros detalles: la mujer está al borde del agua –al borde del abismo, del vacío, de la nada– y grita dirigiéndose a las sombras: a la nada.

Finalmente, aparecen los heridos y el carabinero, descritos de un modo más tradicional, esto es, mediante un retrato. Ortega los dibuja con unas pocas pinceladas impresionistas, siguiendo el modelo barojiano y fijándose principalmente en sus rostros. De este modo, los únicos rasgos de los heridos en los que se detiene son los que mejor revelan su estado físico: “Pasaron varios heridos en unas camillas *con sus caras verdosas –los ojos hundidos– que olían a yodoformo y a ropa mojada*” (p. 144).

El carabinero es el único personaje que aparece retratado cabalmente, con tan solo tres pinceladas que recogen sus rasgos más brillantes. Su retrato es el más próximo a las descripciones barojianas: “Era un hombre viejo, de largos bigotes y cara noble y triste de perro de caza” (p. 144). Lo más importante es que no ha depuesto las armas: lleva un fusil al hombro y, por lo tanto, aun se siente dispuesto a seguir luchando. Un caso insólito durante aquella noche en el puerto de Gijón, pues, como recordaba Vicente Rodríguez Alonso, *a la hora en la que yo llegué a El Musel no vi ametralladoras, ni en los barcos, ni en tierra, ni a*

*ninguna Brigada Vasca; no vi a ningún soldado armado, sino a gente desarmada, a soldados milicianos desarmados*³⁵².

De pronto, en este ambiente irrumpe furiosamente un personaje nuevo, cuyo nombre aún no conocemos. Este personaje presenta un violento contraste con todos los demás: aparece inesperadamente, cuando ya no queda ningún barco en el puerto, y se muestra muy decidido a la hora salvar la vida de un compañero herido, sin preocuparse de sí mismo y sin dar importancia al ambiente, cargado de miedo, que se respira a su alrededor. Su actitud contrasta especialmente con la de los camilleros, que susurran *como si el enemigo pudiera oírles hablar en voz alta* (p. 144).

Todo lo que hay en su actitud denota furia, arrebato, resolución. Su voz es *fuerte, autoritaria y airada*; en vez de hablar, *ordena, grita o blasfema*; sus movimientos son bruscos y violentos: corre sin parar a lo largo del muelle y, al detenerse, se clava sobre sus piernas abiertas. Hasta su figura es toda valentía, fuerza y tenacidad: “*Se recortaba macizo, pesado – sobre sus pies–, siguiendo al barco que huía con un torero movimiento de la cadera*” (p. 145).

Estas cualidades alcanzan su apogeo cuando el hombre echa mano a la pistola ametralladora. Para salvar a su compañero, no duda en descargar una ráfaga tras la última embarcación, que acaba de zarpar: “*Tatatata, tatatata, habló en su morse convincente la ametralladora*” (p. 145). Y el barco, de cuarenta toneladas, cede ante tal impulso:

El bou frenó su marcha. Luego dio máquina atrás.

[...]

El barco –cuarenta toneladas– se acercaba despacio al muelle, de través, como un caballo que no se deja montar (pp. 145-146).

De sus palabras nos enteramos, además, de la suerte que corrió José García: “–Hay aquí un herido, ¿oís? Un viejo. Un tiro en la barriga. *Vino desde América a luchar con nosotros. ¡Atracad!*” (p. 145). Cuando el barco atraca, el personaje, dirigiéndose al herido, añade otros detalles que deshacen todas nuestras dudas: “–¡Ánimo, *don José!* Ya estamos más cerca de *Nueva York*” (p. 146).

El cuarto capítulo es el más corto de los ocho que forman el cuento. Por su brevedad, hemos decidido reproducirlo entero:

José García desembarcó en Ribadesella el 24 de agosto de 1937. En el muelle le esperaba una sola persona a la cual el viajero reconoció nada más al verla.

–¡Eh, Quilo!

³⁵² Véase Vicente Rodríguez Alonso, “La huida de El Musel en la noche más clara”, *La Nueva España*, 2 de noviembre de 2008.

—¿Qué hay, tío?
Nada más (p. 146).

Como podemos ver, este capítulo consta de cinco enunciados: una oración simple, una oración compleja y tres frases de dos o tres palabras. Las dos primeras oraciones constituyen la parte narrativa; las dos frases que siguen forman un diálogo y la última frase es la conclusión del autor, que deja el capítulo cerrado.

La primera oración es exactamente la misma que abre y cierra el segundo capítulo. Después de revelarnos lo que le pasó a José García, el autor vuelve a situar la acción en el pasado. Para ser más exactos, la sitúa en el mismo punto en que la había interrumpido al final del capítulo II. Sin embargo, ahora, cuando sabemos cuál es la suerte que le aguarda al protagonista, estas palabras iniciales cobran un sentido mucho más trágico: José García se verá obligado a abandonar su tierra de nuevo en menos de dos meses, si logra sobrevivir, lo que todavía no se sabe.

La única persona que espera al protagonista en Asturias, después de más de tres décadas, es su sobrino Quilo. El encuentro, recogido en un diálogo muy breve y cotidiano (dos réplicas y cinco palabras en total), resulta tan llano, tan directo y tan sencillo, como si acabaran de separarse hacía un momento, sin que hubiera todos estos años de por medio. Los vínculos familiares de José García ni siquiera se han roto durante la guerra, y nuestro personaje, por tanto, podría haber regresado a casa en cualquier momento. Esta revelación aumenta más todavía el dramatismo de la escena.

Finalmente, la carga dramática se acentúa por los procedimientos formales que emplea el autor. Estos procedimientos consisten en aislar la escena en una unidad narrativa independiente y en conferirle un carácter marcadamente prosaico. Aunque el quinto capítulo, al menos en el plano argumental, supone una continuación lógica del cuarto, el autor decidió separarlos. Dejando a un lado, por un momento, las diferencias estructurales y estilísticas que hay entre ambos capítulos, podemos suponer que lo hizo para hacer sentir al lector el impacto que sufrió José García al encontrarse de nuevo en su tierra, comprendiendo, en un instante, el error en el que había permanecido y, que es lo más duro de superar, el autoengaño al que se había sometido durante tantos años. La escena del regreso, vista con los ojos de un observador imparcial o, lo que es lo mismo, contada con las palabras neutras de un narrador omnisciente, no requiere ningún comentario por su parte: dicho episodio es tan sencillo que cabe en estas cinco frases. La introspección psicológica, con todos sus matices y recursos formales, llegará más adelante; lo que le interesa al autor ahora es mostrar el regreso al desnudo, refiriendo solamente los detalles más importantes para reconstruir la escena como

un episodio narrativo. De esta forma, el autor hace que sea el lector el que se imagine el resto, sintiendo las mismas emociones que el protagonista y participando de forma activa en el juego al que se le invita.

La acción del capítulo V transcurre en Ribadesella y abarca todo el primer día que José García pasa en España. Después de contar las peripecias de los derrotados a punto de abandonar Asturias, el autor vuelve a centrarse en la evolución que está viviendo el principal protagonista. Dos son las técnicas que emplea: la perspectiva objetivista y la carta.

Igual que el segundo capítulo, dedicado por completo al retrato psicológico de José García antes de su regreso a España, el capítulo V posee una estructura muy íntegra, contrastando radicalmente con los capítulos que corresponden a la noche de guerra en el puerto de Gijón, marcadamente fragmentarios en todos los niveles. Su estructura puede dividirse en tres grandes bloques: a) la introspección psicológica de José García, contada por un narrador omnisciente, b) la carta que José García le escribe a su amigo de Nueva York y c) el paisaje asturiano, cuyos fragmentos alternan, de modo relativamente uniforme, con los fragmentos de la carta, según va pasando el tiempo. Este es el orden que vamos a seguir nosotros a la hora de analizar esta parte.

El capítulo se abre con una descripción objetivista de lo que el personaje siente al regresar a su tierra y comprender, de pronto, que está a punto de perderla para siempre. Si antes era el narrador el que decía que José García venía a participar en la agonía de Asturias, ahora es el propio José García quien se da cuenta de ello. Lo que experimenta al principio no es una reflexión, sino un impacto irracional que no se le pasa: “José García comprendió de pronto que había llegado tarde a algo que no tenía remedio, y que le era imposible arrepentirse de su decisión. Pero, claro, todo eso no llegó a decirsele a sí mismo; le escocía ilocalizablemente en algún lugar de su cuerpo” (p. 146).

Pena, vergüenza, indignación, irritación, sensación de autoengaño cumplido: esto es lo que siente en las primeras horas de su estancia en España. Pero sobre todo pena, una pena que no deja de atormentarle. Poco a poco, a medida que entra en razón y reflexiona sobre la situación en la que se ha visto, la pena es el único sentimiento que le queda:

Se sentía como avergonzado de algo y *lleno de pena*. Estaba indignado y *lleno de pena*. Tenía la sensación de haber caído en una trampa y esto le irritaba y *le llenaba de pena*. Veía allá lejos a José García con sus dos baúles y sus cuatro maletas... Era eso lo que *le daba pena, una pena asfixiante*; como si él fuera otro y ese otro viera, allí a lo lejos, al pobrecito de José García con sus maletas y baúles. Se miró por dentro, lealmente. No, no estaba arrepentido de nada. *Sólo lleno de pena* (pp. 146-147).

Una de las cualidades más importantes de José García, en la que el autor pone todo su énfasis, es su capacidad de mirarse a sí mismo con ojos críticos en un momento decisivo, cuando ya no tiene nada que perder. En estos momentos, es sincero consigo mismo hasta las últimas consecuencias: “Se miró por dentro, lealmente” (p. 147). Y lo que puede afirmar con toda seguridad (lo refuerza con una doble negación) es que no tiene nada de qué arrepentirse, porque ha venido a luchar por una causa justa. Estas palabras se expresan en estilo indirecto libre, puesto que no le pertenecen al narrador sino al propio personaje: “No, no estaba arrepentido de nada” (p. 147).

Lo único que le da pena es el hecho de que esta causa esté casi perdida: con la caída del Frente Norte, estaba claro que las fuerzas de la República estarían quebrantadas de un modo irremediable. Y otra cosa que le da pena es que haya pasado tantos años dudando si valía la pena regresar o no, cuando en realidad lo podría hacer en cualquier momento. “¿Por qué no lo habré hecho antes, cuando aún estaba a tiempo?”, es la pregunta que quisiera plantearse y, sin embargo, no se plantea: “Todo el pasado se le coaguló de pronto en una pregunta imbécil que no llegó a hacerse” (p. 147). Todo esto, por un momento, le quita los ánimos para unirse a la lucha: “Ahora se sentía irresoluto, indeciso, tartamudo...; le costaba trabajo decidirse a la acción” (p. 147).

Y sin embargo, José García tiene otra cualidad que le inspira al autor un profundo respeto hacia su persona: “Pero una vez decidido sabía llevar sus proyectos hasta sus últimas consecuencias. El sabía que no había de fallarse a sí mismo en aquellas circunstancias” (p. 147).

No en vano el autor le compara con las aves migratorias, que tardan en abrir sus alas al vuelo, pero, una vez abiertas, echarán a volar a la mayor altura y a las mayores distancias, sin que nada pueda detenerlas.

Finalmente, a modo de conclusión, el narrador repite las mismas palabras que se había dicho José García, en señal de que comprende su postura y la comparte plenamente: “No, no estaba arrepentido de nada. Lleno de pena tan solo” (p. 147).

El resto del capítulo presenta una serie de fragmentos de la carta que José García le escribe a su amigo a Nueva York. Estos fragmentos, no sólo entrecomillados sino también encerrados entre paréntesis, alternan con las descripciones del paisaje, que va evolucionando desde la tarde hasta la noche, a medida que el protagonista va escribiendo la carta y, en consecuencia, según va pasando el tiempo. Cada uno de los fragmentos de la carta trata un tema concreto, que, según avanza la carta, se hacen cada vez más personales, más líricas e incluso más íntimas. José García expone primero su postura ante lo que acaba de encontrar,

luego critica la política internacional que se lleva con respecto a la guerra de España, después habla de su familia y, finalmente, comparte con Stevens las emociones nostálgicas que le trae el olor a las mimosas floridas.

Los rasgos estructurales más importantes de la carta son su carácter marcadamente fragmentario, el juego de narradores que presenta y la puntuación que separa sus fragmentos de las descripciones de paisaje. Lo primero que hay que analizar es el sistema de narradores. El primer fragmento de la carta, formado por dos palabras tan sólo, está escrito en inglés, pero, a pesar de las normas tipográficas adoptadas en los países hispanohablantes, no viene resaltado en cursiva. Puesto que la carta va dirigida a una persona angloparlante, se supone que el resto de los fragmentos también deben estar escritos en inglés. Y sin embargo, nos encontramos con que están redactados en español, sin ningún indicio explícito de que se trate de una traducción hecha por el narrador. Un breve repaso de la prosa narrativa clásica, contada por un narrador omnisciente, muestra que el procedimiento que se empleaba en esta ocasión consistía en transmitir el mensaje en el idioma original, haciendo una traducción al pie de página, o en escribirlo en la misma lengua que el resto de la historia, pero mencionando explícitamente el idioma en el que este fragmento está escrito. En el cuento de Ortega, sin embargo, se produce un salto directo, sin transición, de un idioma a otro, sin ningún tipo de indicios explícitos, aunque fueran meramente tipográficos, como, por ejemplo, la cursiva. La primera frase de la carta supone un mensaje reproducido en estilo directo y transmitido de forma directa, tal y como lo había escrito José García. Los demás fragmentos también están reproducidos en estilo directo, pero ya no se transmiten directamente: entre el personaje y el lector hay un intermediario invisible que se encarga de traducirlas al español. Por tanto, estamos ante un sistema de dos narradores: José García, autor de la carta, y el narrador omnisciente que la traduce al español, incorporándola en el relato de tal forma que no haya ninguna barrera estructural entre la carta y el resto de la narración. Una variante de este procedimiento ya la hemos visto en la novela “*Ready*”, donde la historia, contada por un perro en su lengua animal, está trasladada al lenguaje humano por un traductor que viene a ser el *alter ego* del propio autor.

El otro aspecto de la carta que llama la atención es su carácter fragmentario. La carta está dividida en seis fragmentos de distinta extensión: el primero y el último sólo constan de una línea, mientras que los otros cuatro, que contienen toda la información, llegan a ocupar casi una página. Ninguno de estos fragmentos, salvo, lógicamente, el primero, tiene principio ni final: a pesar de que transmiten una información completa, todos ellos empiezan y acaban, o, mejor dicho, comienzan y se abandonan de un modo abrupto, con puntos suspensivos,

como si fueran arrancados de su contexto. Este fragmentarismo se acentúa con las descripciones de paisaje que se intercalan entre los trozos de la carta, desempeñando el mismo papel estructural que los espacios entre los capítulos: obligar al lector a tomar una participación activa en el proceso de la comunicación literaria.

Finalmente, el tercer elemento estructural que requiere un comentario más detallado es la puntuación, mediante la cual los fragmentos de la carta quedan aislados del marco narrativo que forman las descripciones de paisaje. Además de las comillas, obligatorias para señalar el comienzo y el final de un pasaje en estilo directo, Ortega emplea los paréntesis, lo cual supone una innovación en este terreno. A nuestro juicio, su función consiste en aislar el mundo interior del personaje del mundo exterior, de tal forma que el personaje propiamente dicho no aparezca en ningún momento. La acción ha desaparecido: lo único que hay ahora es el ambiente de guerra y los pensamientos de José García.

El paisaje, como hemos señalado más arriba, va cambiando a medida que pasa el tiempo: primero empieza a llover, luego cesa la lluvia y empieza a soplar el viento, después se hace de noche, se cae el viento y el pueblo queda desierto; finalmente, por la calle pasa un batallón de soldados. Lo que tienen en común todas estas fases, descritas en secuencias relativamente cortas y separadas por los fragmentos extensos de la carta, es que el paisaje siempre está cargado de una atmósfera violenta, grave, tenebrosa. Una atmósfera que no deja de recordar la guerra: el cielo, poblado por “*gordas nubes bajas*” (p. 149), está “*oscuro*” (p. 149) y “*en sombras*” (p. 147); el mar resopla *potentemente*; los paraguas de la noria giran “*graves y luctuosos*” (p. 148); desde el oeste sopla un viento “*tenaz, monótono, grande y húmedo*” (p. 149); la lejana locomotora “*pita escandalosamente*” (p. 148).

La perspectiva desde la que se describe el paisaje también es la misma: todos los cuadros se presentan tal y como los ve el personaje desde la ventana de su habitación, ante la que está escribiendo la carta. Lo único que puede ver es el cielo, la lluvia y el parque; de hecho, estos son los únicos elementos que se repiten con unos matices diferentes en cada caso. Así es como va cambiando el cielo: “*Finas gotas tibias bajaban del cielo en sombras*” (p. 147); “*Ahora navegaban gordas nubes bajas por el cielo oscuro*” (p. 149); “*En el cielo, entre las nubes que pasaban rápidamente, temblaban algunas estrellas*” (p. 151), y el parque: “*En la noria del parque daban vuelta, tercamente, unos cuantos paraguas graves y luctuosos*” (p. 148); “*En el parque lucía un solitario farol que proyectaba unas sombras monstruosas en colaboración con el tinglado de la banda de música*” (pp. 150-151).

El origen de las demás sensaciones que percibe el personaje está fuera de su campo visual. Antes que nada, son los sonidos, que componen una gama muy heterogénea y, al

mismo tiempo, íntegra: “Allá lejos *se oía el poderoso resoplar del mar*” (p. 147); “*Sonaban unas almadreñas sobre las baldosas de la acera. En la estación del ferrocarril pitaba una locomotora escandalosamente*” (p. 148); “*Dieron las diez de la noche. El pueblecito en sombras se arrebuja ahora en el silencio*” (p. 150); “La calle se ha llenado de un rítmico rumor de pisadas que *se acercan* en la oscuridad. [...] Que *se alejan* en la oscuridad” (p. 151). También hay algún que otro olor: “De la ría venía *un sucio olor a fango*” (p. 147).

El predominio de los sonidos se debe a la perspectiva desde la que se enfoca la descripción. Este enfoque no es omnisciente, ni tampoco objetivista, puesto que el paisaje es visto por el personaje que protagoniza la escena. La única excepción que podemos hacer al respecto, aunque de forma bastante relativa, sería la última parte del paisaje que estamos viendo:

La calle se ha llenado de un rítmico rumor de pisadas que se acercan en la oscuridad. Es un batallón de soldados de ingenieros que se dirige al frente. Son hombres de edad madura: mineros de Sama y La Felguera, marinos de Gijón y Avilés, con sus picos y palos al hombro. Que se alejan en la oscuridad (p. 151).

Esto hay que matizarlo un poco. Por un lado, la escena se describe íntegramente, con todos sus elementos visuales y con unos datos que sólo un narrador omnisciente podría aportar, tales como el origen y los oficios de los soldados. Por otro lado, se trata de una escena que el protagonista, con toda seguridad, no puede ver: lo único que le llega es el rumor de pisadas al principio y al final del fragmento. Finalmente, al poner todos los verbos en presente, el autor recurre a la técnica objetivista más acentuada: la técnica de cámara, que en la narrativa española de posguerra no empezó a extenderse hasta bien entrados los años cincuenta, alcanzando su apogeo en *El Jarama*. Por tanto, en este breve episodio asistimos a una combinación simultánea de varias técnicas narrativas distintas.

Otra parte que pudiera combinar varios puntos de vista es la descripción de los vientos. Está formada por dos párrafos, cada uno de los cuales comienza con una observación del protagonista, en plena consonancia con los demás apartados del paisaje:

Cesó de pronto de llover y el viento roló al oeste.
[...]
Ahora navegaban gordas nubes bajas por el cielo oscuro (p. 149).

Sin embargo, esta visión se sucede en seguida con unas descripciones teóricas muy detalladas que parecen sacadas de un libro de ciencias. Citemos como ejemplo una sola descripción de este tipo:

Cesó de pronto de llover y el viento roló al oeste. El oeste es un viento tenaz, monótono, grande y húmedo. Las montañas cambian a veces el rumbo del contralisio³⁵³ y en determinadas localidades este viento tibio y lleno de agua, que sopla del suroeste, parece venir de unos grados más arriba de la rosa, pero al catador de vientos esto no le engaña. Cada viento tiene su olor propio, inconfundible; su matiz, su humedad, su manera de ser. *Saber esto podía ser muy importante* (p. 149).

Es obvio que esta descripción está profundamente influida por el bagaje cultural del autor, así como por su experiencia de profesor de Ciencias Naturales. Salvo la primera y la última oración, todo el pasaje está escrito en presente. Todo esto hace pensar que estamos ante una descripción omnisciente, en la que el autor se permite unas digresiones teóricas. No obstante, la última frase, con el verbo en pretérito, no le pertenece al narrador sino al protagonista, cuyos conocimientos de la naturaleza podrían coincidir en cierto punto con los de Ortega. En este caso, se trata de una narración en estilo indirecto libre, en la que los pensamientos del protagonista se reflejan sin ninguna palabra específica que los vincule con el texto.

Una vez analizado el paisaje, volvamos a la carta de José García. En los fragmentos que el autor incorpora al capítulo, el personaje repite tres veces con las mismas palabras que se siente desbordado de sentimientos y que necesita desahogarse con alguien. Estos son los dos motivos principales de la carta: desahogarse con un amigo y hacer una especie de balance al final de la vida.

Los dos primeros fragmentos, en los que José García expone sus reflexiones sobre lo que acaba de encontrar en España, están escritos con unas frases cortas, cargadas de emociones espontáneas, llenas de exclamaciones y puntos suspensivos. Lo que llama la atención en estos dos pasajes es que José García se encuentra desbordado de unos sentimientos muy contradictorios que, paradójicamente, se completan mutuamente, mostrándonos el mundo interior de un hombre de carne y hueso.

Como cualquier persona con experiencia vital, José García comprende la situación real y lo constata objetivamente, sin rodeos: “Esto no tiene salvación. Están solos y nadie les hace caso³⁵⁴” (p. 147). Sin embargo, esta visión, profundamente realista, no le impide a José García defender con la misma sinceridad una postura de autosacrificio apasionado e idealista, más propio de gente joven (“Me quedan unos días de vida maravillosos. Voy a arder en la alta hoguera de España. No podría hacer otra cosa aunque quisiera, que no quiero. Tú sabes que

³⁵³ En el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, Madrid, Gredos, 2002, los vientos contraalios se definen como “vientos fijos que soplan desde la zona ecuatorial hacia los trópicos”.

³⁵⁴ Sólo se contaba con 50.000 fusiles para 80.000 hombres en un territorio bloqueado por mar y tierra, casi desprovisto de aviación y con escasos recursos militares. Véase VV.AA., *Historia de España*, V. XL, Madrid, Espasa-Calpe, 2004, pp. 201-202.

quemé mis naves”, pp. 147-148), un autosacrificio que él mismo reconoce, aunque se avergüence de ello: “Jimmy, ¡tengo tantas cosas que decirte! Y tengo que decírtelas, viejo; porque mi sacrificio... –bueno, borra eso de sacrificio–, porque mi decisión tiene un motivo noble” (p. 148).

No obstante, José García critica esta postura a la hora de referirse a las demás personas, dándose cuenta de su inutilidad en aquel momento: “Es necesario que alguien sepa... Pero, ¡qué vanidad! Aquí todos creen que están haciendo algo ancho y alto” (p. 148).

El autosacrificio, tan noble, de José García coexiste al mismo tiempo con un jacobinismo revolucionario:

Todos los bienes que tenía ahí los mandé aquí para atizar esta fogata que ha de encender a todo el mundo. [...] Y cuando se tiene razón nada vale, nada si no es esa razón. [...] Bien, yo presencié un bombardeo y desde entonces creo que hay que exterminar a esas gentes, ¿comprendes? Tú sabes que yo era incapaz de matar una mosca. Hoy creo que hay que matar a esa gente que vuela en los aviones. Como sea, pero hay que acabar con ellos. Recurriendo a sus mismos procedimientos incluso... (p. 148)

Como podemos ver, se trata de un maximalismo llevado hasta sus últimas consecuencias, un maximalismo más propio de una persona joven que de un hombre entrado en años, como nuestro personaje. Sin embargo, pese a sus ideas jacobinistas, José García condena el uso de la fuerza cuando no se emplea por una causa justa, dándose cuenta de que la causa republicana está casi perdida:

temo a esas personas para las cuales el león siempre tiene razón. Yo sé que el que gana es el que escribe la historia. Y sería terrible que todo este dolor de España fuera luego a ser calibrado por los diplomáticos extranjeros y narrado por la Guardia Civil en un informe lleno de indiferencia y de gerundios (p. 148).

Además, es necesario tener en cuenta que José García escribe todo esto sin haber estado todavía en combate y sin saber, por tanto, lo que es la guerra. Su actitud, como veremos un poco más adelante, cambiará radicalmente cuando reciba el bautismo de fuego, matando al primero y, tal vez, al último enemigo con el que tenga que enfrentarse.

Otro aspecto que merece un análisis detallado es la visión de José García sobre la dimensión internacional que había alcanzado desde el principio el conflicto en España. Se trata de dos episodios que más controversias han suscitado hasta ahora: el envío del oro, que garantizó la ayuda internacional más importante que recibieron los republicanos, y la política de apaciguamiento y de no intervención, practicada por las democracias occidentales³⁵⁵.

³⁵⁵ En 1942, con motivo de la participación de Cuba en la Segunda Guerra Mundial, Antonio Ortega publica un extenso ensayo titulado *Alrededor de la tragedia*, en el que expone las mismas ideas que su personaje. En

Por lo que respecta al oro, José García –y, por supuesto, el propio Antonio Ortega– está convencido de que su envío fue la única salida posible ante el avance de los sublevados y la no intervención de las democracias occidentales. José García resume la situación en una sola frase, constatando los detalles más importantes: “Ellos pagan las armas en oro y por adelantado” (p. 149). Aunque no menciona ningún país concreto, es totalmente obvio que se refiere al envío del oro a la Unión Soviética. El valor de estas palabras consiste en que el autor, en contra de la opinión más extendida, constata que fue una operación honrada³⁵⁶.

Esta situación se contrasta con la actitud de los políticos norteamericanos, cuyo esfuerzo se limitó a enviar ayuda humanitaria: “Pero vosotros les enviáis, gratis, vitaminas contra la pelagra y litros de vacuna antitífica³⁵⁷” (p. 149). José García condena esta actitud sin compromisos: “¡Qué falsa filantropía! –si lo filantrópico, ahora, es mandar aviones y trilita–. ¡Qué estúpida delicadeza de sentimientos humanitarios! –si lo humanitario en estos momentos es la dinamita y el ácido nicotínico” (p. 149), igual que Antonio Ortega, que en su ensayo calificó la política de las democracias como *miedosa, irresoluta y egoísta* (p. 15).

Ante la creciente conflictividad en Europa, Asia y África, el Congreso de los Estados Unidos aprobó en los años treinta una serie de Leyes de Neutralidad. Esta resolución fue motivada por la política aislacionista que los Estados Unidos practicaron después de la Primera Guerra Mundial. El objetivo del aislacionismo era asegurar que los Estados Unidos no se vieran involucrados de nuevo en conflictos externos, especialmente en Europa.

La primera Ley de Neutralidad, dictada en 1935, prohibía la venta de armas y municiones a los países beligerantes en una guerra internacional. A consecuencia de la invasión italiana de Abisinia, en febrero de 1936 se aprobó una nueva Ley, que no sólo

nuestra opinión, es necesario recalcar en esta obra. Todas las citas que hacemos en las páginas posteriores pertenecen a la siguiente edición: Antonio Ortega, *Alrededor de la tragedia*, La Habana, 1942.

³⁵⁶ Sobre el envío del oro, son de consulta obligatoria los siguientes trabajos de José Ángel Viñas: *El oro español en la guerra civil*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, Ministerio de Hacienda, 1976; *El oro de Moscú: alfa y omega de un mito franquista*, Barcelona, Grijalbo, 1979; *El escudo de la República: el oro de España, la apuesta soviética y los hechos de mayo de 1937*, Barcelona, Crítica, 2010; *Las armas y la guerra: palancas de la guerra, mitos del franquismo*, Barcelona, Pasado & Presente, 2013.

³⁵⁷ Documento histórico que confirma las palabras de José García: “Recaudación en Nueva York. Para enviar un barco con víveres a la España leal”, *Avance*, 12 de marzo de 1937, p. 3. Lo mismo dice Ortega en *Alrededor de la tragedia*:

Los campos se delimitan por sí solos. Con los leales, todos los elementos auténticamente liberales y demócratas de estas naciones. Con los facciosos, los reaccionarios y filofascistas de toda clase. Pero mientras éstos actúan eficazmente en apoyo de los sublevados, aquéllos se limitan a vagas declaraciones de solidaridad y a remitir botes de leche condensada a los combatientes de la legalidad republicana (p. 17).

prohibía el comercio de materiales bélicos, sino también vedaba la concesión de créditos o préstamos a los países beligerantes.

En España, la situación era distinta, porque se trataba de un conflicto interno; más aun, la causa de este conflicto era una rebelión contra el gobierno legal reconocido internacionalmente. Ante esta situación, el presidente Roosevelt pidió el embargo moral del comercio de armas y animó al Congreso a extender las Leyes de Neutralidad a las guerras civiles. En enero y en mayo de 1937, el gobierno estadounidense aprobó otras dos Leyes de Neutralidad, que afectaban directamente a la situación de España. Estas Leyes establecieron restricciones a empresas e individuos norteamericanos que ayudaran a los beligerantes. Si una empresa exportaba sus mercancías a países en guerra, tenía que pagarlas en efectivo y transportarlas en sus propios barcos (sistema de *cash and carry*)³⁵⁸. Aprovechando esta circunstancia, la empresa petrolera Texas Oil Company envió al bando rebelde cruciales suministros de combustible a lo largo de toda la contienda; por lo que respecta al territorio republicano, la ayuda fue prácticamente nula. En cambio, cuando la constructora de aviones Glenn Martin Company le pidió al Estado una autorización para vender aparatos a la República, recibió la siguiente respuesta: “No estaría conforme con el espíritu de la política del gobierno, de “embargo moral” de armas para España”. No obstante, cuando en julio de este mismo año Japón invadió China, dando inicio a la Guerra chino-japonesa (1937-1945), Roosevelt decidió no invocar las Leyes de Neutralidad, al no calificar la lucha como un estado de guerra. De ese modo, se aseguró que los esfuerzos de China por defenderse no serían dificultados por la legislación estadounidense. Esto hizo que floreciera un comercio mundial de armas norteamericanas hacia China³⁵⁹.

Ante esta actitud, José García denuncia la escasa influencia que, en su opinión, ejerce la sociedad norteamericana en las decisiones políticas de su país: “¿Qué hacéis ahí, en los

³⁵⁸ Estas leyes, por supuesto, encontraron eco en la prensa española:

En el Congreso se ha presentado hoy un proyecto de ley para fijar la actitud de los Estados Unidos ante un conflicto internacional.

Previene que en caso de guerra no sea permitida la exportación de material de guerra y munición y que con respecto a víveres y municiones las potencias compradoras paguen al contado y transportan sus compras en buques de su nacionalidad (“Armas no y víveres al contado. Un proyecto norteamericano”, *Avance*, 19 de febrero de 1937, p. 1).

Ha proseguido en el Senado la discusión de la ley de neutralidad. Se acordó de conceder al Presidente de los Estados Unidos la facultad de dictaminar en cada caso las materias que no podrán ser vendidas ni transportadas a los países beligerantes (“La ley de neutralidad yanqui”, *Avance*, 2 de mayo de 1937, p. 6).

³⁵⁹ Véanse VV.AA., *Historia de España*, V. XI, Madrid, Planeta, 1991, pp. 474-475; Aurora Bosh, *Historia de Estados Unidos (1776-1945)*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 447.

sindicatos, que no preparáis una huelga general para obligar a vuestro gobierno a que cumpla sus obligaciones internacionales?” (p. 149). A este respecto, debemos constatar que, aunque el presidente Roosevelt, junto con muchas personas influyentes de los medios culturales³⁶⁰, estaba a favor de la República (lo que no le impidió, por otra parte, optar por la no intervención), la opinión pública se dividió a favor de uno u otro bando. Así, en un diario tan prestigioso como *The New York Times* había dos corresponsales: uno seguía la guerra desde el lado de los republicanos y otro, desde el lado de los facciosos³⁶¹.

La conclusión de José García es un pronóstico sobre el futuro del mundo, en el que el personaje le advierte a su amigo de las consecuencias que puede tener y que, en efecto, tuvo para los Estados Unidos: “La hoguera de España, Stevens, ha de extenderse a todo el mundo. No hace falta mucha imaginación para anticiparlo. Hace falta tan sólo no ser bobo ni terco ni sectario. Hace falta, sobre todo, no tener miedo³⁶²” (p. 149).

En estas líneas hay que diferenciar dos puntos de vista: por un lado, la visión del personaje José García, que lo está viviendo en presente, y, por otro lado, la perspectiva de su autor, que lo está escribiendo en 1947, después de la Segunda Guerra Mundial. José García denuncia la situación como un contemporáneo que se encuentra en su tierra y está dispuesto a participar activamente en los hechos, pero que también es capaz de predecir las consecuencias que puede traer consigo la postura de los estados democráticos frente a la expansión del fascismo. Antonio Ortega, a su vez, valora los acontecimientos de aquellos años desde una distancia histórica. A diferencia de su personaje, el autor sabe exactamente cuáles van a ser las consecuencias de esta actitud política, tanto en la historia universal como en su propio destino. José García es capaz de predecirlas y, como hombre de acción, hace todo lo que está en sus manos para evitarlas; Antonio Ortega, después de perder la Guerra Civil y la esperanza

³⁶⁰ El ejemplo más conocido es la participación de Ernest Hemingway como corresponsal de guerra en los años 1937-1938.

³⁶¹ VV.AA., *Historia de España*, V. XI, Madrid, Planeta, 1991, pp. 474-475.

³⁶² Compárense estas palabras de José García con las que más tarde escribirá Ortega en *Alrededor de la tragedia*:

Estas (las democracias), cegadas por las incidencias de la guerra civil española, desorientadas a veces por las propagandas interesadas de los que gritaban más y simpatizando en ocasiones con la causa de los facciosos, no quisieron ver, como en el caso de Abisinia, que la guerra se acercaba a sus propias puertas y que era contra ellos, precisamente, contra quienes iba a librarse aquella contienda que acababa de amanecer en España.

[...]

Algunos espíritus avisados y nobles alcanzan a ver claro en esta hora dramática de Europa, y, reconociendo, sus errores, dan el grito de alarma. Pero ya es tarde para evitar lo que pudo haberse evitado hace tres años. Los acontecimientos se precipitan. Tiene lugar la vergüenza de Munich. Meses después, Checoslovaquia es invadida por Hitler. Mussolini se apropia de Albania. Todavía hay gobernantes en Europa que creen posible conjurar lo irremediable, todavía hay gentes que se obstinan en no ver la verdad que se abre ante sus ojos (pp. 15-18).

de que el régimen franquista cayera al acabar la Segunda Guerra Mundial³⁶³, denuncia la política de las potencias occidentales mirando hacia el pasado y lamentando algo que ya no es posible ni reparar, ni recuperar. En otras palabras, José García reprocha la actitud de los gobiernos occidentales mirando hacia el futuro; Antonio Ortega lo hace dirigiéndose hacia el pasado.

Muy distinto es el aspecto que adquiere la carta cuando José García empieza a hablar de su familia. Los tonos de combate y denuncia dan paso a un tono mucho más suave, contenido y reposado. Casi todas las oraciones son cortas y de sintaxis simple, con muy pocas subordinadas a lo largo de todo este pasaje. Las exclamaciones y los puntos suspensivos, tan abundantes en los pasajes anteriores, sólo aparecen cuando José García transcribe sus propias palabras. Por lo demás, las emociones son muy reservadas, como el sobrino Quilo, al que está dedicado todo este fragmento. Gracias a este personaje, sabemos que José García perdió a casi toda su familia: sus dos sobrinos están muertos, su hermano Fernando está en la cárcel y de los demás parientes no se sabe nada. José García presenta a Quilo desde el principio como a un hombre valiente (es el único de su familia que logró escapar a través de las montañas) y seguro: aunque no ha visto nunca a José García, no duda en pedir permiso en su brigada para ir a recibirlo al puerto. Por otro lado, reconoce que es un muchacho sensato, grave y sereno en virtud de su labor campesina, y también tímido, retraído y receloso. Todas estas cualidades las observa incluso en su aspecto físico: Quilo tiene unos ojos *secos y duros* (lo subraya hasta tres veces), en el fondo de los cuales, sin embargo, se deja sentir *una lucecita cordial y comprensiva*; su manera de andar es *decidida*, pero también *torpe*. Finalmente, destaca la cualidad que más respeto le infunde en este momento: “Un excelente muchacho que sabe por qué está peleando” (p. 150).

³⁶³ Esta esperanza la abrigaron muchos exiliados. Así es como lo recuerda Carlos Blanco Aguinaga (1926-2013), que en septiembre de 1936, con nueve años de edad, cruzó la frontera con sus padres:

...la Guerra Mundial que estalló a poco después de llegar los primeros de nosotros a América tenía que hacernos pensar que, con la derrota del Eje – de la que, en realidad, no estábamos nada seguros – volveríamos a España los sobrevivientes del exilio.

[...]

Esta esperanza de la vuelta [...] se vio un tanto rebajada cuando, en junio de 1923, los Aliados pasaron del Norte de África a Europa por Sicilia, y no por Sicilia y España, como creíamos que iba a ocurrir. Pero la esperanza volvió a renovarse en 1945 y llegó, tal vez, a su más alto nivel cuando la ONU decidió en 1946 retirar de Madrid a todos los embajadores de las naciones miembros. Enseguida, sin embargo, empieza en 1947 la Guerra Fría y, para los años del 50 al 53 (es decir, entre la llegada del embajador norteamericano a Madrid y el pacto militar entre Estados Unidos y Franco), sólo ya los más ilusos creían posible la vuelta a España en cuanto lo que habíamos sido: miembros libres y activos de una república progresista.

Véase Carlos Blanco Aguinaga, *Ensayos sobre la literatura del exilio español*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2006, pp. 33-34.

En el último fragmento, el lirismo de la carta alcanza su grado más alto. Toda la atención de José García se centra ahora en los recuerdos más íntimos de su adolescencia: el paisaje gijonés, visto desde las colinas del Infanzón, en primavera temprana, en el que destacan las mimosas en flor. Es precisamente el olor de las mimosas lo que más le recuerda su patria. Para José García, las mimosas floridas se convierten en el símbolo de la juventud, del despertar de la vida después de un largo invierno, que es justo lo que está experimentando él en estos momentos, aun sabiendo que su causa está perdida.

Por tanto, esta parte ya no contiene prácticamente nada que se refiera a la realidad: la denuncia política y los llamamientos de carácter jacobino han desaparecido por completo y la familia no se menciona más que de paso. Lo único que hay son los sentimientos, las impresiones, las asociaciones más íntimas, destacadas con puntos suspensivos, con abundantes procedimientos rítmicos, que acentúan su carga emotiva, y con construcciones impersonales o sin verbo, que aumentan su indeterminación. Todos estos recursos se aprecian en el siguiente fragmento, breve pero íntegro, que supone la culminación lírica de la carta:

El oído y el olfato son los sentidos que mejor recuerdan. Una canción, un perfume... y detrás de ellos el pasado vivo, intacto, como entonces... Ahora comprendo lo que ata el pasado lejano, lo que liga la tierra... Ver mis ojos en los ojos de Aquilino... Andar buscando por el mundo el olor de las mimosas. ¡Pero este dolor de ahora, este dolor de saber que todo esto está irremediabilmente perdido!... (p. 151)

Como podemos ver, el fragmento seleccionado, aunque forma parte de un texto que pertenece al género de prosa narrativa, es mucho más próximo a un poema lírico. Este efecto se consigue, sobre todo, mediante una serie de procedimientos rítmicos. Haciendo una visión generalizada, podemos decir que estos procedimientos son de dos tipos: el asíndeton y el paralelismo. El asíndeton consiste en yuxtaponer dos miembros que desempeñan la misma función sintáctica: “*Una canción, un perfume...*” (p. 151); “*el pasado vivo, intacto, como entonces*” (p. 151). El paralelismo supone la repetición total o casi total de las estructuras sintácticas que encabezan periodos más extensos. Estos periodos pueden ser oraciones subordinadas (“Ahora comprendo *lo que ata el pasado lejano, lo que liga la tierra*”, p. 151) o frases nominales (“¡Pero *este dolor de ahora, este dolor de saber que todo está irremediabilmente perdido!*...”, p. 151). Casi todas las construcciones basadas en el paralelismo tienen una estructura bimembre, lo que organiza el ritmo de todo el fragmento, confiriéndole el tempo y el tono necesarios.

La culminación lírica del fragmento, así como de toda la carta, es la última frase, donde el autor hace especial hincapié en la palabra *dolor*, repitiéndola dos veces al comienzo de cada frase y resaltándola con una exclamación seguida de puntos suspensivos.

El sexto capítulo supone la parte más dinámica de todo el cuento. Su dinamismo está condicionado por tres factores: su contenido temático, su estructura narrativa y los procedimientos literarios de los que se vale el autor para lograr que la acción alcance el máximo grado de intensidad.

El capítulo VI es su único fragmento de la obra de Ortega que describe una operación militar e incluye una escena de combate. No es una operación de gran envergadura que haya pasado a la historia, sino una de tantas operaciones menores que suponen el día a día de todas las guerras. Dura menos de un día, y sólo participan en ella tres personas: el sargento Ficiello, Aquilino y José García. Su misión consiste en realizar una descubierta para averiguar si hay posibilidad de evacuar los restos de su compañía antes de que los rebeldes se apoderen de todo el territorio asturiano. Por tanto, la operación, además de tener una importancia local, se realiza desde la posición de un derrotado que no lucha para vencer sino para salvarse. El momento más intenso de la descubierta y, en consecuencia, de todo el capítulo, es un combate de encuentro en el que cada lado pierde a una persona: primero muere un joven requeté, que también estaba participando en una descubierta, y luego cae Aquilino.

Desde la perspectiva temporal, el capítulo pertenece al plano del pasado. Su acción se desarrolla en un orden estrictamente lineal, sin que el autor introduzca ningún episodio situado en un periodo anterior al que se está refiriendo. Este es uno de los recursos mediante los cuales se consigue el efecto de máxima tensión que exige el tema bélico.

El tiempo real de la narración ocupa menos de un día: la acción comienza hacia las once de la mañana y termina cuando empieza a atardecer. Otras marcas de tiempo explícitas son las dos horas que transcurren en el maizal y otras tres, en el robledal. El lugar de la acción abarca, en conjunto, una zona situada en las afueras de Gijón, o muy cerca de esta ciudad.

Todo el capítulo se cuenta en tercera persona por un narrador omnisciente que explica desde el principio la situación estratégica en la que se encuentra el ejército republicano (“Si en aquel robledal estaba el enemigo, las tropas del capitán Cenero no podrían evacuar por la falda norte de la loma, pues serían abatidas de flanco”, p. 152); las razones objetivas que obligan a los personajes a actuar de una forma determinada (“Para el éxito de su misión era preciso que no le vieran, pues entonces no era difícil averiguar sus intenciones”, p. 152); las cualidades de los protagonistas (“El sargento Ficiello conocía perfectamente el lugar”, p.

152); su estado físico (“Todos padecían de sed pues no habían traído agua, contando con encontrarla por el camino”, p. 153) o emocional (“Estaba demasiado nervioso”, p. 155).

La modalidad discursiva predominante es la narración, en la que se introducen, muy de vez en cuando, unos diálogos cortos, cargados de emociones. No hay ni un solo cuadro paisajístico: los elementos del paisaje se mencionan esporádicamente dentro de las escenas narrativas. Muy importantes son los sonidos, que se convierten en el principal elemento de la descripción: el fragor de un lejano combate (“Se oía lejano el fragor de la artillería. Durante su viaje habían oído el crepitar de la fusilería a ratos”, p. 152); el ruido que hacen los enemigos al abrirse paso a través del maizal (“Nuevamente volvieron a agitarse con violencia los tallos de los maíces. La brisa los estremecía más suavemente. Ahora sí que no cabía ninguna duda: alguien se abría paso, cautelosamente, entre las plantas” p. 154) y, sobre todo, el silencio, que se describe aquí con toda una gama de matices:

Alrededor de ellos se abría un raro silencio, roto por los estallidos de las cañas secas ante sus pasos. Los maíces agitaban loca y calladamente sus sombreritos de pluma.

[...]

Se hizo más espeso el silencio. No silencio, ese rumor constante del mar que es como el silencio. Subía la marea de la brisa entre los maíces. De pronto el sargento Ficiello oyó un ruido extraña en medio de aquel silencio rumoroso (p. 153).

De este modo, la omnisciencia del narrador resulta limitada, en buena medida, por la perspectiva de los protagonistas: prácticamente todos los detalles de la descripción que se intercalan en el discurso narrativo (los elementos del paisaje y los sonidos) son los que ven directamente Ficiello, Aquilino y José García.

Los elementos de la naturaleza adquieren la dimensión de personajes que determinarán el éxito de la misión. Desde el punto de vista funcional, el mayor protagonismo lo cobra el maizal, donde se produce el enfrentamiento. Cuando los personajes son descubiertos por los facciosos, el campo, del que no pueden salir, también se convierte en su enemigo: “Desde algún lugar de aquella masa verde que los cegaba, disparaban sobre ellos –sobre el ruido de ellos– segando los tallos de las cañas” (pp. 155-156). “*Cárcel verde*” (p. 156), “*lago de verdura*” (p. 157), “*maldito maizal*” (p. 157): estas expresiones, empleadas por el autor y por los personajes, denotan la importancia que llega a tener el campo en aquella situación. Perdidos en medio de los maíces, Ficiello y don José se ven en una situación límite en la que sus papeles se invierten por completo. Ficiello, pese a su temple, experiencia y capacidad de orientarse en una zona desconocida, cree haber llegado *al límite de la desesperación*:

Más de dos horas pasaron perdidos en aquel lago de verdura. Hubo un momento en que Ficiello creyó haber llegado al límite de la desesperación y pensó en chillar con todas sus fuerzas para que la ametralladora acabara con ellos. Pero la ametralladora, ahora, estaba silenciosa. Era excesiva aquella tensión; demasiado intensa y demasiado larga (p. 157).

En cambio, don José, un hombre débil e inexperto que hasta ahora sólo parecía guardar unos recuerdos difusos de su tierra, encuentra fácilmente una salida, basándose en los conocimientos prácticos de la naturaleza que había adquirido en su infancia asturiana. A partir de ahora, es don José quien conduce a Ficiello.

Uno de los rasgos más importantes de todo el capítulo es el marcado prosaísmo del relato. Desprovista de su halo romántico, la guerra no se presenta como un escenario donde se realicen proezas heroicas, sino como un trabajo difícil, peligroso y necesario; un trabajo que supone una dura prueba para personas comunes. Tanto la voz del narrador como la actitud de los personajes carece de cualquier énfasis ideológico: lo que está en el primer plano no son los ideales republicanos, ni tampoco el sentimiento patriótico, sino el ansia de sobrevivir. Ningún personaje aparece representado como un héroe que realice una hazaña épica: todos ellos son personas de carne y hueso, cada uno con sus virtudes y sus defectos, que cumplen su misión como si realizaran una faena diaria. En los momentos más decisivos, lo que condiciona su comportamiento son los sentimientos más inmediatos, instintivos, primarios.

De este modo, el autor evita la trágica idealización de sus personajes, propia de cualquier literatura sobre la guerra civil que haya sido escrita por autores simpatizantes con el bando derrotado³⁶⁴.

Veamos ahora cómo logra transmitir el ambiente de la guerra. El capítulo se abre directamente con un resumen breve y preciso de la situación estratégica en la que se encuentra la compañía del personaje principal. El ejército cuenta con muy pocas oportunidades: el frente, prácticamente, no existe, y los pocos hombres que quedan se encuentran rodeados de enemigos, sin apenas posibilidad de salir hacia Gijón, que todavía se encuentra en el poder de

³⁶⁴ A modo de ilustración, citemos el siguiente pasaje del *Campo de los almendros*, de Max Aub:

Estos que ves ahora deshechos, maltrechos, furiosos, aplanados, sin afeitar, sin lavar, cochinos, sucios, cansados, mordiéndose, hechos un asco, destrozados, son, sin embargo, no lo olvides, hijo, no lo olvides nunca pase lo que pase, son lo mejor de España, los únicos que, de verdad, se han alzado, sin nada, con sus manos, contra el fascismo, contra los militares, contra los poderosos, por la sola justicia; cada uno a su modo, a su manera, como han podido, sin que les importara su comodidad, su familia, su dinero. Estos que ves, españoles rotos, derrotados, hacinados, heridos, soñolientos, medio muertos, esperanzados todavía en escapar, son, no lo olvides, lo mejor del mundo. No lo olvides nunca, hijo, no lo olvides.

Citamos la siguiente edición: Max Aub, *Campo de los almendros*, Madrid, Alfaguara, 1981, p. 470.

los republicanos. No se trata de luchar sino de huir; todo intento de lucha, por el contrario, hay que evitarlo.

El enemigo ya está muy cerca. Al principio no está protagonizado por ningún personaje: primero sólo se le oye disparar contra las tropas del teniente Cenero y más tarde, cuando el asalto fracasa, vemos con los ojos de nuestros protagonistas a una escuadrilla de dieciocho “pavas³⁶⁵”. No se sabe cuál es objetivo con el que se envían: realizar un reconocimiento aéreo o bombardear las posiciones republicanas. Lo más probable es que se trate de una misión de reconocimiento. Más tarde, el bando rebelde enviará un grupo de tierra que se encontrará con el grupo de Ficiello, lo que pondrá en jaque toda la operación de retirada.

En esta situación, los tres protagonistas demostrarán sus cualidades más significativas, que decidirán la suerte de cada uno. El sargento Ficiello se muestra como un hombre valiente, resuelto y abnegado: para que las tropas puedan salir hacia Gijón, se ofrece voluntariamente a realizar la descubierta, que se ha considerado siempre como la operación militar más peligrosa y de mayor responsabilidad. Aquilino, antes que nada, es un buen compañero: el hecho de que Ficiello le lleve de reconocimiento quiere decir que Aquilino le inspira una confianza total. En cuanto a José García, no podemos afirmar con seguridad cuál es el motivo que le obliga a participar en la descubierta: por un lado, podría tratarse de una muestra de lealtad y cariño que siente hacia Aquilino, pero, por otro lado, podría ser la inseguridad y la falta de experiencia lo que no le deja separarse de su sobrino.

La operación de reconocimiento será una dura prueba para los tres personajes, de distinta gravedad y, por lo tanto, con distintas consecuencias para cada uno de ellos. Aquilino morirá en combate, José García recibirá el bautismo de fuego, lo que cambiará su actitud ante la guerra, y Ficiello no evolucionará visiblemente. De esta manera, para Aquilino esta misión será su hora suprema; para José García, el momento crucial de su vida, y para Ficiello, uno de tantos episodios en los que participó durante la contienda.

Aquilino es el personaje que menos protagonismo ha tenido en el relato. De hecho, el autor se centra en él cuando ya está muerto. Con vida, sólo le vemos en tres ocasiones: encendiendo un cigarro, lanzando una granada y tendiéndole a don José la cantimplora con el

³⁶⁵ Así se llamaban entonces los aviones alemanes Heinkel 46, bombarderos ligeros que se usaban por el ejército nacional. Véase el *Diccionario de la Guerra Civil Española*, <http://www.rojoyazul.net/miscelanea/diccionario.htm#p>

“saltaparapetos³⁶⁶”. Sin embargo, estas tres pinceladas son más que suficientes para que podamos caracterizarlo como a un hombre incauto, arrojado y atento con sus compañeros cuando éstos atraviesan un momento difícil.

Ficiello aparece al principio como un militar experimentado que ya está hecho para la guerra y, que es aún más importante, familiarizado con la muerte. En todas las circunstancias actúa como jefe, sintiéndose responsable no sólo de la misión sino también del grupo: va a la cabeza, *conociendo perfectamente el lugar* (p. 152) y abriéndoles el camino a los demás; sus órdenes, resueltas y tajantes, siempre son motivadas por las precauciones que toma. De los tres, es el más rápido en reaccionar ante la menor sospecha: así, es el primero en darse cuenta de que se acercan los facciosos y también el primero en echarse al suelo al percatarse de la emboscada enemiga. La muerte del requeté no le afecta en absoluto: ni como una ley objetiva de la guerra (“Él iba a matarnos a nosotros”, p. 155), ni desde el punto de vista de los valores humanos (“¡Qué puede importarle un muerto más a España³⁶⁷!...”, p. 155). Cuando cae Aquilino, no duda en arrastrarse hasta el cuerpo para comprobar que está muerto. Sin embargo, pese a su rudeza, temple y serenidad, lamenta la muerte de su amigo (le llama *suave, cariñosamente*, p. 156) y se muestra piadoso con José García, intentando engañarle, en vano, de que Aquilino está vivo.

Quien sí evolucionará profundamente será José García. Desde el principio es el más vulnerable de los tres: tanto por su edad, que le ha quitado las fuerzas necesarias para hacer la guerra, como por su falta de experiencia bélica. A pesar de la exaltación marcial que respira su carta, antes de iniciarse en armas es un hombre civil que se deja llevar por los recuerdos nostálgicos que le trae el paisaje de su tierra: comparte sus emociones “con una especie de sonrisa en los labios” (p. 153), que luego “se va apagando dulcemente, poco a poco, en sus facciones” (p. 153).

En este mismo estado de ánimo se encuentra cuando le ve la cara al enemigo, que cobra por primera vez unas facciones humanas. Su imagen resulta ser bastante insólita en un cuento sobre la Guerra Civil escrito en el exilio por un autor que participó en esta guerra y la perdió. Al contrario de lo que pudiera esperarse, el enemigo al que se enfrenta don José no le inspira al lector ninguna antipatía. Aunque se encuentra en las filas de la organización que

³⁶⁶ El *Diccionario de la Guerra Civil Española* (<http://www.rojoyazul.net/miscelanea/diccionario.htm#r>) lo define como “coñac o bebida similar de alta graduación que se daba a los soldados antes del combate”.

³⁶⁷ Compárense estas palabras con los últimos versos de “Canto a Teresa”, de José de Espronceda: “Truéquese en risa mi dolor profundo... / ¡Qué haya un cadáver más que importa al mundo!” Véase José de Espronceda, *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1992, p. 378.

tuvo un destacado protagonismo en el ejército nacional³⁶⁸, el requeté no es un adversario temible, ni mucho menos un rufián facineroso que esté al margen de la moral humana. Sólo es un muchacho, joven e inexperto, que podría tener sólo quince o dieciséis años: entre los requetés había muchos adolescentes, conocidos con el nombre de “pelayos”, que habían ocultado su edad para marcharse al frente. No sabemos cuáles fueron los motivos que le obligaron a hacer la guerra: la educación que había recibido en la infancia (la mayoría de los requetés, empujados por el fanatismo religioso e ideológico, se alistaron como voluntarios), la férrea voluntad de su padre o el reclutamiento. Podemos suponer también que, al igual que don José, también recibiera su bautismo de fuego, ya que su reacción más inmediata, que se apodera de todo su ser, es el asombro: “ante Ficiello apareció un rostro lleno de asombro. Era un muchacho. Llevaba una boina roja caída sobre los ojos asustados. Sólo había asombro en su rostro lampiño” (154).

Asombro es también lo único que siente cuando ya lo han matado: “Sólo había asombro en la cara del otro, quemada por el sol. No tuvo tiempo de cambiar su gesto” (p. 154).

Igual que en el capítulo III, la escena de la muerte es muy sencilla, y es precisamente esta sencillez lo que intensifica su dramatismo. Se cuenta con unas técnicas que podríamos llamar cinematográficas: al requeté, literalmente, lo vemos caer como si hubiera sido grabado a cámara lenta en el primer plano. No contiene ningún detalle truculento o naturalista, ni mucho menos es motivo de contemplación estética para el autor: por el contrario, se describe como si fuera un hecho cotidiano. Esto se acentúa con los comentarios marcadamente impasibles que hace el autor entre paréntesis, como si fuera un observador imparcial: “El requeté cayó al suelo blandamente, como si se posara. (Se le habían aflojado las charnelas de las rodillas.) Al doblarse sobre sí mismo arrastró consigo unos maíces a los que trató de asirse. (Es fácil matar a un hombre.)” (p. 154).

Es precisamente en la escena del combate donde el carácter antiépico del relato alcanza su punto más álgido. Si analizamos la conducta de José García y del requeté, vemos que ambos se dejan llevar por unos instintos primarios: el asombro y el miedo. La reacción

³⁶⁸ La organización de los requetés, o “boinas rojas”, era una milicia civil armada que recibía preparación e instrucción militar, contando con numerosos lugares de maniobras y prácticas castrenses. En su gran mayoría, los requetés procedían de familias campesinas humildes donde se observaban estrictamente las tradiciones ancestrales y, sobre todo, la religión católica; de hecho, fue la política anticlerical del Estado lo que les empujó a luchar en el bando rebelde. Con su rígida jerarquía y su rigurosa preparación, fueron las milicias civiles en las que más podían confiar los militares rebeldes a la hora de preparar el golpe. Durante la Guerra Civil, constituyeron la principal fuerza de combate; las brigadas navarras de requetés fueron las unidades mejor preparadas en todo el ejército rebelde. En total, eran unos 60 000 los que hicieron la guerra, de ellos murieron unos 6000. Véase VV. AA., *Historia de España*, V. 8, Barcelona, Crítica, 2007, pp. 93 y 170-171.

más inmediata del requeté, como acabamos de ver, es el asombro. A José García, en cambio, le motiva a disparar el miedo, y el personaje reacciona mecánicamente, adelantándose incluso al experimentado Ficiello.

Otro detalle que quita heroísmo a la escena, confiriéndole un aspecto absurdo, es el hecho de que el enfrentamiento no se produzca entre dos combatientes avezados, como podrían ser Ficiello y un enemigo de su tamaño, sino entre un anciano y un adolescente. La transformación que sufre José García es total; las ideas jacobinas desaparecen sin dejar rastro, dando paso al miedo, a la angustia y al arrepentimiento:

Don José estaba pálido y temblaba.

[...]

Él quería que no hubiera sucedido aquello.

[...]

Estaba demasiado nervioso. Miraba a sus compañeros con los ojos inocentes y asustados en los que brillaba la angustia. Le temblaba un párpado vertiginosamente. Sus labios se le habían puesto morados (p. 155).

El requeté muerto no es para José García un enemigo, sino un ser humano, por encima de las diferencias ideológicas; una persona que podría ser su sobrino: “¡Era un muchacho, Ficiello! Un muchacho como tú, como Aquilino...” (p. 155).

El siguiente impacto para don José, que le derrumbará definitivamente, será la muerte de su sobrino, descrita de forma más compleja y más dramática que el final del requeté. El procedimiento al que recurre el autor también se emplea con frecuencia en el cine: la cámara no capta el momento de la muerte, sino que, súbitamente, toma en el primer plano una mano que no da señales de vida:

Un poco más lejos, Ficiello vio un brazo de Aquilino. Al principio no le llamó la atención aquel brazo; luego le extrañó la inmovilidad de la mano. Era una mano grande, cuadrada, velluda y... quieta. Eso, quieta; como agarrando algo pero cerrándose sobre nada. [...] La mano estaba hincada en la tierra (p. 154).

Esta técnica obedece, sin duda, a la perspectiva desde la que se cuenta la escena, vista con los ojos de los personajes. Ni Ficiello, ni José García han visto cómo murió Aquilino; José García ni siquiera llegó a ver su cuerpo. El único quien lo ve es Ficiello, y lo primero que le salta a los ojos es la mano. Sin embargo, aunque no vemos morir a Aquilino, es evidente que murió de la misma forma que el requeté: intentando agarrarse a la tierra en el último instante, sin darse cuenta de que lo han matado. Muere de un disparo en la oreja, igual que el perro en “El evadido” o las vacas de Ibarlucea. El único detalle naturalista subraya, a su

modo, lo cotidiana que se ha hecho la muerte, es la comparación de la sangre, caliente y escurridiza, con la meada:

Nadie le respondió. Los dedos de aquella mano se cerraban sobre un puñado de tierra. Se llegó hasta él. Estaba caído de costado. Ficiello trató de levantarle la cabeza. Un líquido caliente, como de meada, mojó su mano. La bala le había entrado por detrás de la oreja. No debió de enterarse de que lo mataban (p. 154).

En la escena del combate se refleja la visión que Antonio Ortega tiene de la guerra: para él, se trata de un fenómeno que contradice a la naturaleza humana y, por lo tanto, causa un efecto destructor en el alma del combatiente. Al enfrentarse con la insuperable crueldad de la guerra, sus personajes, movidos por el miedo o la perplejidad, jamás alcanzan un apogeo espiritual, ni tampoco aceptan lo trágico de la existencia o de la muerte sacrificial, en la que pudieran demostrar sus mejores cualidades humanas. Por el contrario, Ortega nos hace ver lo frágil que es la vida humana en un mundo catastrófico y lo limitadas que son nuestras capacidades espirituales para poder enfrentarse a la destrucción y la muerte.

El séptimo capítulo vuelve a ser una secuencia de introspección. Su argumento es muy sencillo: Rodrigo Candamín, censor de correspondencia, llega tarde al trabajo, encuentra inesperadamente la carta de José García y, tras unos breves titubeos, la destruye. El autor centra toda su atención en el mundo interior de este personaje, que se muestra mediante tres procedimientos: la narración omnisciente, el estilo directo y, sobre todo, el estilo indirecto libre, cargados casi siempre de una ironía mordaz. Pero al mismo tiempo aborda un tema que va mucho más allá de la simple ironía: la suerte de una persona en un estado totalitario. Aunque el destino de Ortega fue determinado por tres regímenes dictatoriales (el maleficio de las tres efes: Franco, Fulgencio y Fidel), este capítulo es el único fragmento de su obra que trata sobre la dictadura.

Igual que otras secuencias de introspección, este fragmento está dedicado a un solo personaje: Rodrigo Candamín y Nuño de Pefalta, censor franquista número 47. Los otros personajes, aunque desempeñan una función relevante en la narración, están presentes de forma indirecta. En los pensamientos de Rodrigo Candamín aparecen constantemente María Jesús, su novia; la Puri, la prostituta con la que pasó la noche; y dos personas a las que fusiló a comienzos de la guerra. En los fragmentos de la carta, se oye la voz de José García. Finalmente, en la frase que cierra el capítulo, el narrador omnisciente introduce a Jimmy Stevens, al que iba dirigida la carta.

Así pues, estamos ante el único fragmento de la obra orteguiana que está dedicado íntegramente a un personaje que milita en el bando enemigo. A diferencia del requeté muerto, Rodrigo Candamín le inspira al lector una profunda antipatía, más bien una aversión, que el autor también siente y no pretende ocultar. De hecho, el retrato del censor supone una caricatura bastante incisiva contra él mismo, contra la ideología que profesa y contra el régimen al que sirve. Vamos a comenzar nuestro análisis por la composición del capítulo y las relaciones de tiempo y espacio.

Desde el punto de vista compositivo, el séptimo capítulo es simétrico al quinto. El eje de esta simetría, que organiza la estructura de ambos capítulos, es la carta de José García. También tienen en común es el escenario de la acción: la carta se escribe y se lee en un edificio cercano a la costa, situado en medio de un paisaje lluvioso. El resto de las circunstancias que acompañan la carta son diametralmente opuestas. En el quinto capítulo, asistimos a su creación; en el séptimo, a su lectura y destrucción. La carta se escribe en el territorio republicano en una tarde de finales de verano, pero se lee y se destruye en una oficina de censura franquista en una mañana de comienzos de primavera. El autor de la carta (José García) y el destinatario que le ha tocado (Rodrigo Candamín) son antípodas en todos los aspectos. Finalmente, el olor a mimosa tiene para Rodrigo Candamín un significado opuesto al que había tenido para José García.

Las relaciones temporales son más complicadas de lo que parece a primera vista, puesto que suponen una combinación de varios tiempos distintos: el plano temporal en el que se sitúa el capítulo, el tiempo real que dura su acción y, finalmente, los recuerdos del personaje, que corresponden a distintos períodos del pasado. Como ya hemos dicho en su momento, el séptimo capítulo es el único que pertenece al plano del futuro con respecto a la noche de la huida. Dentro del periodo histórico (la guerra), se trata de un futuro bastante lejano. El tiempo real, esto es, el que transcurre en la oficina, apenas dura unos minutos. Sin embargo, en los pensamientos de Rodrigo aparecen dos episodios pertenecientes al pasado: primero, la fiesta celebrada el día anterior, y después, el fusilamiento en el que había participado en los primeros días de la contienda. Por tanto, el tiempo histórico de esta unidad comprende un periodo que va desde el principio de la guerra hasta el 28 de marzo de 1938.

El espacio donde se desarrolla toda la acción externa es la oficina de censura en la que trabaja el personaje. A juzgar por el olor a viento de mar que le llega por la ventana abierta, se supone que está en un lugar cercano a la costa; podría ser Gijón. El capítulo no contiene ni una sola descripción de su interior; el único detalle que hay es el retrato de Franco,

mencionado en una frase breve pero sugerente: “En la pared, el inevitable retrato del Caudillo con su sonrisa giocondesca” (p. 158).

Este detalle es suficiente para que nos imaginemos el resto de la oficina: se trata de un lugar lúgubre, tedioso, muerto, igual que la existencia del personaje y, por extensión, de toda la España franquista. De este modo, la oficina de censura viene a ser una metáfora del estado totalitario, que vigila de cerca a sus habitantes y aniquila por completo su personalidad, convirtiéndolos en presidiarios con números o en piezas numeradas de un aparato artificial: “No, él no era un ser humano, era cualquier cosa menos un hombre. Era una máquina. Eso, una máquina. Pero no; mejor aún, un número. Exactamente, un número: el 47. Nada de Rodrigo Candamín y Nuño de Pefalta, sino el 47, el censor de correspondencia número 47” (p. 158).

La metáfora de la que se vale Ortega fue creada por el escritor ruso Yevgueny Zamyatin en la novela *Nosotros*, cuyos personajes, habitantes de un futuro muy lejano, son, en realidad, piezas mecánicas de una máquina descomunal, con números en vez de nombres. Escrita en 1920, tan solo tres años después de la Revolución de Octubre, *Nosotros* fue la primera antiutopía social dirigida contra los regímenes totalitarios. Ya en los años veinte, alcanzó una gran popularidad en Europa e influyó considerablemente en otros escritores que cultivaron este género. Entre ellos se encuentran figuras tan importantes como George Orwell o Aldous Huxley. Orwell reconoció en varias ocasiones que fue precisamente la novela de Zamyatin la que le inspiró a escribir su célebre obra *1984*.

Como ya dijimos un poco más arriba, las voces narrativas que muestran el mundo interior de Rodrigo Candamín son tres: la narración omnisciente, el estilo directo y, sobre todo, el estilo indirecto libre. Las tres voces se combinan continuamente, y se distinguen por los signos de puntuación, los marcadores gramaticales, el enfoque de la mirada, el léxico y el contenido semántico de las oraciones. A modo de ejemplo, veamos cómo se describe la reacción del censor ante la carta de José García:

Ahora pegó un salto en la silla. *¿Qué era esto?* Miró la dirección del sobre: “Mr. James Stevens. –1556, 55 St. Brooklyn, N. Y., USA”. *¡Era la carta de un auténtico rojo! Y el muy... descarado ponía su dirección en el reverso del sobre!* Tomó apresuradamente unas notas en su libreta.

[...]

Candamín miró la fecha de la carta. *Los matasellos eran del 26 de agosto del año anterior; todavía no había sido liberada Asturias* (p. 160).

En el fragmento citado, se distingue un narrador omnisciente, que observa al censor desde fuera, y el estilo indirecto libre, destacado en cursiva, que refleja la perspectiva de este

personaje. El estilo indirecto libre se distingue de la narración omnisciente mediante tres rasgos: el léxico, la puntuación y el enfoque desde una óptica determinada.

El léxico está muy marcado ideológicamente: “*un auténtico rojo*”, “*el muy... descarado*”, “*todavía no había sido liberada Asturias*”. En este sentido, la última frase es la más elocuente, ya que el participio “*liberada*” se emplea aquí desde el punto de vista de un faccioso.

La mirada del censor se dirige desde un enfoque distinto a la mirada del narrador omnisciente. Este cambio de enfoque se observa claramente en las siguientes frases: “Candamín miró la fecha de la carta. *Los matasellos eran del 26 de agosto del año anterior; todavía no había sido liberada Asturias.*” En la primera frase vemos al personaje con los ojos del narrador omnisciente; en la segunda frase, en cambio, vemos la carta con los ojos de este personaje.

Finalmente, el tercer rasgo característico del estilo indirecto libre en este fragmento es la carga emocional, expresada con los signos de puntuación.

Veamos ahora cómo es Rodrigo Candamín. Ya hemos dicho que este personaje representa para Ortega aquella España contra la que había luchado en la guerra y que, finalmente, le obligó a abandonar su patria. Por tanto, es una persona negativa en todos sus aspectos, desde su apariencia externa hasta los rincones más ocultos de su ser. Nada más empezar el capítulo, ya en la primera frase, Rodrigo Candamín se nos muestra como una persona impuntual (“El 28 de marzo de 1938 Rodrigo Candamín llegó tarde a la oficina. Como siempre”, p. 158) y, por lo tanto, irresponsable, carente del sentido del deber, aunque más adelante lo veremos como un censor experimentado que conoce todas las ingenuas trampas que hace la gente para esquivar la censura. La descripción de su aspecto exterior y de su estado fisiológico está cargada de ironía con tintes caricaturescos (“estaba enfermo, muy enfermo. Le dolía mucho la cabeza y sentía una dolorosa opresión sobre el hígado. Tenía los ojos hinchados y la boca saburrosa. No se había afeitado y esto colaboraba a su incomodidad fisiológica”, p. 158), unos tintes que, un poco más adelante, se vuelven aun más acres: “Más tarde, al despertar: la pirosis, la cefalalgia, la incomodidad hepática y los ojos hinchados...” (p. 159). El empleo de los términos médicos, además de revelar la personalidad del autor, acentúa la ironía.

Caricaturesco es también el nombre del personaje, Rodrigo Candamín y Nuño de Pefalta, que contrasta con su miseria espiritual y con la situación en la que se encuentra. El segundo apellido, marcadamente aristocrático y sobrecargado de una sonoridad pomposa (en seguida viene a la memoria el pomposo don Pompeyo Guimarán, de *La Regenta*), resulta

poco adecuado para un tipo en el que todo es pequeño, ínfimo, miserable (“Sentía hervir, dentro de sí, como una *dedalada* de risa”, p. 158). En este sentido, le viene mejor el primer apellido, derivado de “Candamo”, nombre de una localidad de Asturias: el sufijo diminutivo y la alusión a un lugar poco conocido denotan la pequeñez de su figura³⁶⁹.

El nombre de Rodrigo, por su parte, se refiere de forma paródica al Cid Campeador, ensalzado por la propaganda rebelde, en la que la Guerra Civil se consideraba como una segunda reconquista³⁷⁰. Sin embargo, Rodrigo Candamín y Nuño de Pefalta resulta ser todo un antípoda de Rodrigo Díaz de Vivar: a diferencia del héroe épico, el personaje de Ortega defiende una causa injusta, se refugia en retaguardia, fusila a personas indefensas en vez de luchar en campo abierto, desempeña un oficio infame (la perlustración) que el “nuevo estado”

³⁶⁹ Una combinación simbólica de nombre “sublime” y apellido “prosaico” ya la vimos en “Yemas de coco”, en relación con Amalio Felechosa.

³⁷⁰ Una de las muestras más conocidas de la propaganda fascista, en la que la Guerra Civil se describe como una segunda reconquista, es el romance de Federico de Urrutia, titulado “Romance de Castilla en armas”. Su autor estaba afiliado a la Falange desde 1933. Debido a la extensión del texto, nos limitamos a reproducir solamente aquellos fragmentos que contienen la imagen del Cid, al que se representa como a un héroe plenamente comprometido con la causa rebelde:

El Cid –lucero de hierro–
por el cielo cabalgaba,
con una espada de fuego
en fraguas del sol forjada.

Después de un breve repaso de las batallas libradas en las tierras castellanas, Rodrigo Díaz aparece de nuevo, como si se tratara de un estribillo:

Y el Cid –lucero de hierro–
por el cielo azul cabalga...

Finalmente, tras un torrente de esperanzas prometedoras, la imagen del Cid, vestido esta vez con uniforme falangista, cierra el romance:

Y el Cid, con camisa azul,
por el cielo cabalgaba...

Rodrigo Díaz aparece también en el poema “El Cid hacia las huertas”, de Agustín de Foxá, que traza un paralelo entre las tropas de Franco y las mesnadas del Cid entrando en Valencia:

¡Quién fuera húngales como Ruiz Díaz,
para bajar del páramo a las huertas
detrás de una bandera victoriosa
que presienta lo azul entre sus sedas!
[...]
Mozos de la llanura; entre los chopos,
la fuente casta y la tranquila oveja.
¡Preparad los caballos y las armas,
que vamos a la toma de Valencia!

Véase Julio Rodríguez Puértolas, *Historia de la literatura fascista española*, V. I, Madrid, Akal, 2008, pp. 230 y 259.

ha hecho obligatorio y no le guarda fidelidad a su novia, por la que no siente ni sombra de cariño. Finalmente, el nombre épico y los dos apellidos, tanto el “llano” como el “aristocrático”, pierden todo su sentido al ser sustituidos por el número que lleva el personaje en su lugar de trabajo.

Esta imagen se completa con una parodia de los principales atributos del régimen franquista, que no sintonizan demasiado con su realidad. Se trata, antes que nada, de una alusión al “Cara al sol”, el himno de la Falange que, junto con la “Marcha Real” y la “Marcha de Oriamendi”, se convirtió en uno de los himnos oficiales de la España de Franco. De hecho, era el único himno que se cantó en la zona franquista a lo largo de toda la contienda, e incluso muchos años después, al finalizar los actos públicos de carácter político³⁷¹. Comenzaba con las siguientes palabras:

Cara al sol con la camisa nueva
que tú bordaste en rojo ayer,
me hallará la muerte si me lleva
y no te vuelvo a ver³⁷².

A Rodrigo Candamín, en cambio, lo vemos mirando la espalda y la nuca de su compañero Macías, en una oficina sombría, una mañana gris y lluviosa. En este contexto, también es paródica la cita implícita de la propaganda “imperial”, junto con el título de “camisa vieja³⁷³”: “He aquí en lo que había parado Rodrigo Candamín, *camisa vieja*; en lector de cartas [...] A esto se reducía *su participación heroica en la edificación del Imperio*³⁷⁴” (p. 158).

El desencanto del personaje ante la realidad del “nuevo régimen”, que lo ha relegado a un plano secundario, resulta más que evidente.

Más adelante, al describir una fiesta o, más bien, una juerga falangista, el autor ya no se vale de alusiones, ni de parodias, y ataca de forma directa, irónica y virulenta:

El día anterior –27 de marzo de 1938– había sido la fiesta para la Falange local, y Rodrigo Candamín había celebrado con sus compañeros de centuria aquella gloriosa efemérides. La oportuna celebración de tal suceso limitóse a la patriótica ingestión de mariscos y sidra, feliz

³⁷¹ Véase Manuel Rubio Cabeza, *Diccionario de la Guerra Civil Española*, V. I, Barcelona, Planeta, 1981, p. 163.

³⁷² Citado de Manuel Rubio Cabeza, *Ob. cit.*, V. I, p. 163.

³⁷³ Se denominaba así a los que se habían alistado a la Falange antes del 18 de julio de 1936, cuando este partido era un grupo marginal que no despertaba simpatías entre la derecha española. Esto quiere decir que Rodrigo Candamín era devoto de las ideas fascistas mucho antes de que estallara la guerra. Véase Manuel Rubio Cabeza, *Ob. cit.*, V. I, p. 154.

³⁷⁴ Por poner tan sólo un ejemplo de los motivos imperiales en la propaganda nacional, mencionemos el periódico *Imperio*, diario falangista que salió desde 1936 hasta 1963. Véase Manuel Rubio Cabeza, *Ob. cit.*, V. II, p. 633.

acontecimiento terminado en un prostíbulo a base de cerveza y mujeres. Cerveza ligera y mujeres ligeras (p. 159).

Rodrigo Candamín se siente *perfectamente desgraciado*, lo que no deja de repetir para sus adentros a lo largo del capítulo. Pero su desgracia no tiene nada que ver con la tragedia que está viviendo España, sino que afecta únicamente a su propia persona. Si vive en un mundo *indiferente e injusto* (p. 159), no es porque se encuentra en un estado totalitario, sino porque las cosas le van mal a él. Su existencia le resulta verdaderamente odiosa: desempeña un trabajo monótono, tedioso y aburrido por el que cobra seiscientas pesetas al mes, se ve obligado a guardar las apariencias con una mujer desagradable por la que siente una profunda aversión y, por si esto fuera poco, sufre una fuerte resaca después de la juerga de la noche anterior.

Sus recuerdos giran en torno a tres personas: su novia María Jesús, la prostituta Puri y el hombre al que había asesinado en los primeros días de la contienda. El único recuerdo que le causa un cierto placer, aunque sólo sea una sensación carnal, es el recuerdo de la Puri, a la que ni siquiera tiene por un ser humano, por lo que no considera la diversión nocturna como una infidelidad a su novia. Las otras dos personas que han tenido un protagonismo activo en su existencia no le hacen más que sufrir: la imagen esperpéntica de María Jesús lo persigue a todas horas y el hombre a que había asesinado, probablemente una persona civil, lo derrotó moralmente con su actitud ante la muerte, ante el fascismo y ante su verdugo.

En resumen, toda la vida de este personaje es un fracaso: el trabajo, falto de sentido, no le ofrece ninguna posibilidad de realizar una hazaña heroica; la vida privada, aunque a primera vista parece estable, tiene de todo menos el amor; la única diversión, que le permite olvidarse por algún tiempo, la encuentra en el alcohol y en el libertinaje. Esta situación queda resumida en las siguientes palabras, que, con ligeras variantes, se van repitiendo constantemente:

Rodrigo Candamín, un hombre inútil y aburrido, señorito provinciano venido a menos, rencoroso y estólido, negador y fanático, que tenía una novia flaca, aristocrática y peluda que se llamaba María Jesús, una lesión en el hígado y seiscientas pesetas de sueldo. Es decir, el censor 47 (pp. 160-161).

Como podemos ver, en la existencia de Rodrigo Candamín no hay lugar ni para el amor, ni para la amistad, ni para un trabajo lleno de sentido. Ante esta situación, uno se pregunta si se le puede llamar vida a esto. Naturalmente, Rodrigo Candamín está muerto, y su día a día se reduce a una mera existencia física, que no le causa ni el menor placer. Rodrigo Candamín está muerto debido a su miseria espiritual, al estilo de vida que lleva, a la

deshumanización casi total de su mundo interior y a la ideología fascista que durante un tiempo había profesado sinceramente y en la que ahora ya no cree. El olor a mimosa, que para José García era un símbolo lleno de nostalgia, de esperanza y de vida, a Rodrigo Candamín le trae una sensación de muerte, que le resulta agradable: “A Candamín le agradaba aquel olor. Había algo cálido y fúnebre en aquel perfume, como había algo fúnebre y frío en el aroma metálico de los crisantemos otoñales. Fúnebre; eso era, fúnebre. A veces, olía a sí mismo y... ¡olía a muerto!” (p. 161)

El propio personaje reconoce que está muerto, así como todo lo que ha defendido hasta ahora (“Estás muerto, Rodrigo Candamín; es esta España que huele a muerto”, p. 161). Su muerte llegó cuando había participado en el “paseo”. Lo que le dejó marcado para siempre no fue la sangre derramada sino el temple que tenía el hombre fusilado y que, en cambio, le faltaba a él: “Pero al que nunca olvidaría era al otro. El otro murió sin decir palabra. Sin decir palabra y con una sonrisa de infinito desprecio en los labios delgados y fruncidos. Con una extraña sonrisa en los ojillos burlones...” (p. 161).

No le sirve de consuelo la torpe excusa que se dice cada vez que le asalta este recuerdo: “Entonces era por los primeros días, y estábamos todos tan excitados... Luego no lo hice más” (p. 161). Aquel hombre no murió derrotado: lo único que pudo hacer Rodrigo Candamín fue matarle. De la misma manera, el bando rebelde sólo pudo aniquilar a la República, pero jamás consiguió vencerla. El personaje perteneciente al bando vencedor resulta ser, en realidad, un vencido. Y al reconocer todo esto, destruye la carta de José García.

El último capítulo es una unidad de acción. Su argumento se ramifica en tres líneas: a) el relato de Ficiello, b) la huida por mar que emprendieron los exiliados y c) la muerte de José García. Estas tres líneas no aparecen de forma aislada, sino que se combinan completándose mutuamente. Desde la perspectiva temporal, el capítulo pertenece al plano del presente, y su comienzo nos vuelve a situar en el momento en que habíamos dejado a José García, Ficiello, Quintín e Ibarlucea en el puerto de Gijón. El argumento es lineal, exceptuando la historia que cuenta Ficiello sobre la herida de José García y su camino hacia Gijón. Por tanto, el tiempo narrativo se divide en tiempo real y tiempo histórico. El tiempo histórico abarca el día anterior a la salida y se refiere al camino de Villaviciosa a Gijón. El tiempo real dura tres días: desde la salida de Gijón hasta el anochecer de la tercera singladura, cuando se avista la costa francesa; su acción transcurre a bordo del barco que se dirige desde Gijón a Francia. De este modo, el relato siempre es itinerante. En cuanto al tipo de narración, distinguimos dos voces: Ficiello, que cuenta su historia, y el narrador omnisciente, que cuenta el resto del capítulo.

Lo primero que nos gustaría comentar en este capítulo es su trasfondo autobiográfico. El libro de Marcelino Laruelo Roa *Asturias, octubre del 37: ¡El “Cervera” a la vista!* recoge la entrevista con Ramón Álvarez Palomo, quien menciona, aunque de forma pasajera, a Antonio Ortega entre los que huían con él. Para que se vea lo próximo que resulta ser el cuento a la historia real, reproducimos en nuestro trabajo una parte de esta entrevista. Debido a su extensión, decidimos ponerla aparte en forma de anexo, en vez de incorporarla directamente en el texto.

Los detalles que aporta Ramón Álvarez Palomo coinciden casi totalmente con lo que se cuenta en “La huida”. La única diferencia son las características de la embarcación: en el cuento de Ortega, el bou “Joven Sebastián” es de 40 toneladas y 14 nudos (p. 162); en realidad, el pesquero “Abascal” era de 9,5 nudos³⁷⁵. El detalle más importante es el rumbo que tomaron sus tripulantes: en el cuento, Ibarlucea primero pone proa a occidente, luego gira al noroeste, después navega todo el día hacia el norte y, finalmente, cambia el rumbo hacia el este. Este itinerario coincide exactamente con el que recuerda Ramón Álvarez Palomo. El otro detalle que Ortega reproduce fielmente es el tiempo que duró la navegación y el final de su trayecto: dos días después de zarpar, al anochecer, el barco llegó a Douarnenez. Finalmente, Ramón Álvarez Palomo, igual que Antonio Ortega, menciona un destructor inglés (en el cuento, su categoría no es tan clara) que se aleja sin causar perjuicio.

Los personajes de este último capítulo son muy variados. En primer lugar, son los principales protagonistas: Quintín, Ibarlucea, Ficiello y, por supuesto, José García. En segundo lugar, son dos personajes sin nombres propios, a los que sólo se les conoce por sus grados militares y cuerpos de ejército: un coronel de Intendencia y un teniente de Milicias, que organizan la huida. En tercer lugar, son personas sueltas que aparecen en algún que otro barco y que ni siquiera se ven en la oscuridad. Finalmente, son los enemigos, representados por el “Cervera” y sus bous auxiliares; el crucero inglés que, pese a su postura neutral, procura impedir que el “Joven Sebastián” abandone las aguas españolas³⁷⁶, y los barquitos pesqueros franceses, que se niegan a prestarle ayuda.

El sargento Ficiello y Quintín serán los compañeros que acompañarán a José García hasta el final. El sargento Ficiello le lleva a cuestras hasta Gijón, y Quintín intenta prestarle, en vano, una ayuda médica. Ficiello, al que antes habíamos visto impasible ante la muerte en combate, ahora se transforma radicalmente ante la muerte inminente de José García:

³⁷⁵ Marcelino Laruelo Roa, *Ob. cit.*, pp. 196 y 261.

³⁷⁶ Según Marcelino Laruelo Roa (*Ob. cit.*, pp. 167-180) y Silvia Ribelles de la Vega (*Ob. cit.*, pp. 227-228), el único crucero inglés que había entonces en las aguas asturianas era el *Southampton*.

Los ojos de Ficiello estaban arrasados de lágrimas.
–Coño, yo no lloré en toda la guerra y ahora... ¡Me...!
Y blasfemó suciamente (p. 165).

José García, después de un mes de lucha continua, no puede olvidar a Aquilino ni al requeté. Lo que el autor pone de relieve ahora es su carácter noble: José García nunca descubre sus sentimientos (llora cuando nadie lo ve); se resiste a abandonar su patria (en parte, para no ser un impedimento para los que aún puedan huir); no bebe ni una gota de alcohol, y, al resultar gravemente herido, procura no quejarse hasta el final, cueste lo que le cueste. Cuando comprende que va a morir, le pide a Ficiello que lo arrojen al mar envuelto en la bandera del barco.

Igual que a Aquilino y al requeté, la muerte le llega de manera más prosaica: José García resulta gravemente herido en el abdomen por una bala perdida que apenas deja huella. La herida viene a ser la culminación de su experiencia bélica: después de matar a su primer enemigo y de perder a su primer compañero, lo único que le faltaba era sufrir la primera lesión. Y lo primero que siente no es el dolor, sino el miedo y, en seguida, el horror. Sin embargo, resiste hasta el final, intentando animar incluso a Ficiello. A la muerte la recibe sabiamente, como algo que no es posible evitar: “–Yo soy un hombre, no un niño. Esto se acabó, lo sé. Agradezco esa mentira piadosa que ibas a decirme, pero no la necesito” (p. 167).

Así pues, a José García la guerra le ha quitado todo: los frutos de su trabajo, su familia, su tierra y, finalmente, su vida. Ni siquiera le ha dejado la posibilidad de ser enterrado en su patria. Una vez destruida su carta, se pierde la única huella que hubiera podido dejar en España. De José García no queda nada.

La realidad española y la experiencia de los exiliados contrastan muy al vivo con la alegre y despreocupada imagen de la vecina Francia: “Al atardecer de la tercera singladura, entraba el barco en la rada de Douarnenez³⁷⁷. Alegres campanas cantaban en las blancas iglesias de las lomas. Eran ochenta y cuatro hombres que huían” (p. 168).

La última frase da a entender que, a pesar de la muerte del protagonista, la historia sigue abierta. En las palabras del autor, estos ochenta y cuatro hombres “salieron de la noche y se encaminaron hacia la noche”. Cuando Ortega escribió “La huida”, ya se sabía cuál era la suerte que tuvieron los exiliados en Francia. El propio autor fue internado en un campo de concentración, del que logró huir para continuar la lucha en el Levante republicano. Esta

³⁷⁷ Según Marcelino Laruelo Roa (*Ob. cit.*, pp. 200 y 204), a Douarnenez sólo llegaron dos embarcaciones: “La Mensajera”, procedente de Avilés, y el “Abascal”, que había salido del puerto de El Musel.

experiencia la compartió con el lector en *Ready*, que publicó en 1946, un año antes que “La huida”.

ANEXO

FRAGMENTOS DE LA ENTREVISTA CON RAMÓN ÁLVAREZ PALOMO

Que fue dirigente de la CNT, Consejero y miembro de la Comisión de Evacuación del
Comnsejo Soberano de Asturias y León

–¿Qué ocurre cuando se embarcan en el “Abascal”?

–Cuando subimos a bordo del “Abascal”, el compañero Loché ya tenía lista la máquina y la caldera. Había poca gente a bordo, pero alguna había. Nos juntamos allí algunos miembros del Consejo, como Rafael Fernández, *Antonio Ortega*, y creo que Calleja; hay quien dice que también estaba Ambou, pero a mí no me lo parece. Los que seguro que estaban eran Maldonado, diputado nacional, Maximiliano Llamedo, que había sido consejero de Asistencia Social; Onofre García Tirador; Camilo Otero y Manuel Pérez Cobián, dos compañeros de la CNT que habían ejercido de policías, y otra gente de cuyo nombre no me acuerdo o que no conocía. Se fue llenando de gente, jefes del ejército, oficiales de milicias, milicianos y no milicianos... Porque allí no se pedía carta de ciudadanía ni función social ni nada: llegaban y ¡pum!, saltaban al barco y allí se quedaban.

El único fallo, no achacable a nosotros, fue que pasó lo que suele suceder en estas situaciones caóticas, que cuando estaba a medio llenar de gente, los que estaban a bordo, por prisa de escapar, empezaron: ¡vámonos!, ¡vámonos!, ¡vámonos! Así que en este barco y en otros se pudo haber llevado más gente.

[...]

–¿Qué rumbo y qué navegación hicieron?

–Cuando salimos del Musel era de noche, las ocho o poco más, una noche serena con mar en calma. Se decidió que en vez de navegar hacia el Este, hacia Francia, bien arrimados a la costa, como se hacía entonces para evitar la vigilancia de los buques fascistas, pues nosotros fue al revés, tomamos el rumbo de Galicia, y cuando llegamos a una altura en que nosotros calculamos que habíamos sobrepasado el arco del bloqueo, pues entonces cortamos en ángulo recto hacia el Norte. Después, Maldonado y otros, haciendo cálculos con cuerdas y con mapas, contando con la experiencia de algún marino, nos mantuvieron navegando hasta una altura que, según sus cálculos, cortando otra vez en ángulo recto, teníamos que ir a parar a Brest, que es una gran rada con toda la costa llena de pueblos, y, efectivamente, llegamos a Brest.

Teníamos que hacer guardias; recuerdo que me decían: “tú mira en el horizonte a ver si ves humo o luz, que es lo primero que se ve”, pero yo no veía nada, sólo el mar con sus ondulaciones. Una noche en que estaba de guardia, todo oscuro, no se veía nada, y de repente, un chorro de luz de una potencia enorme que nos deslumbraba; y todo el mundo: “¡meca, el “Cervera”!”, “¡el “Cervera”!”, “¡el “Cervera”!” Entonces, fue cuando Onofre, que llevaba un fusil ametrallador, se tira al suelo y se pone apuntando al buque de guerra. Voy yo y le digo:

–¡Oye, Onofre!, ¿qué vas a poder tú solo con el “Cervera”? ¡Anda, no jodas!

Pero no, no era el “Cervera” sino un destructor inglés que después se alejó. Claro, todo el mundo había salido de El Musel con el temor de que nos capturara el “Cervera” y veían al “Cervera” por todas partes.

[...]

–¿Cuándo llegaron a Francia?

–Tardamos dos días. Salimos del Musel de noche y llegamos dos días después al anochecer. Entramos en la rada de Brest, que es enorme, y estuvimos navegando horas y horas hasta que fuimos a parar a Douarnenez, no sé si porque vieron allí un barco español o por lo que fuera³⁷⁸.

³⁷⁸ Marcelino Laruelo Roa, *Ob. cit.*, pp. 183-194.

4.3.11. “LA PLUMA BLANCA”

“La pluma blanca” es uno de los pocos cuentos de Antonio Ortega que contienen elementos fantásticos. Un hombre se presenta en la redacción de un periódico para darle un informe confidencial a su jefe, que lo rechaza continuamente. Seis días después, en vísperas de la Navidad, se le acerca el reportero de policía. El hombre le dice que es el enviado especial de Jesucristo y luego le expone apasionadamente su informe. Se trata de una denuncia del estado actual del mundo, que ha llegado a una situación crítica. En opinión del protagonista, esta denuncia es el verdadero Mensaje de Navidad que podría difundir la prensa. Al día siguiente, en la butaca donde este hombre se había sentado, apareció una misteriosa pluma blanca que nadie pudo identificar. El reportero está convencido de que aquel hombre era un ángel que descendió a la tierra para avisar a los hombres de que han errado el camino.

El tema del cuento es, por tanto, la denuncia de la situación a la que ha llegado el género humano con el progreso científico-técnico, la sociedad de consumo, la difusión de la propaganda, las guerras mundiales, las armas de destrucción masiva y los sistemas políticos imperantes. Todo esto, en opinión del autor y del protagonista, está fuertemente interrelacionado: en el origen de todas las guerras están los intereses económicos, en los que se basa el sistema capitalista: “Y todo, ¿para qué? Para tener dinero” (p. 175). Los frutos más inmediatos del capitalismo son los bienes de la sociedad de consumo, que ha sido posible gracias al desarrollo de la tecnología: “esos cachivaches de la civilización técnica por la que tanto se afanan los hombres: refrigeradores, automóviles lavadoras eléctricas, tostadoras de pan...” (p. 175).

En el origen de la civilización técnica están, por supuesto, los descubrimientos científicos. Sin embargo, gracias a estos mismos descubrimientos ha sido posible construir la bomba atómica y otras armas modernas que permiten hacer la guerra con mayor eficacia pero también con mayores estragos: “Antes, un guerrero, en su furor homicida, podía matar, cara a cara, a cinco, seis, ocho enemigos... Hoy, un aviador, allá desde las nubes, puede matar impunemente a ochenta y cinco mil personas en unos segundos, con sólo apretar un botón” (p. 175).

Además de causar unos estragos incomparables, las nuevas tecnologías liberan al hombre de la responsabilidad moral, lo que supone un peligro aun más grande para la humanidad: “El guerrero de antes podía horrorizarse de su hazaña [...] El soldado de hoy ni se entera de lo que ha hecho ni se arrepiente ni se horroriza de nada, allá en su alto avión, entre las nubes que vuelan blandamente” (p. 175).

En este proceso juega un papel importante la propaganda bélica, que se transmite mediante la radio y la televisión, esto es, gracias al progreso de la ciencia y de la técnica. Esto, lógicamente, ha hecho que la humanidad sea más cínica y también más fácil de manipular. En otras palabras, la gente se ha convertido en masas:

Antes, la calumnia vil, la palabra insidiosa, era pronunciada lentamente al oído ajeno. Hoy la vociferan los altavoces de los radios y televisores, a una velocidad de trescientos mil kilómetros por segundo, cínica y convincentemente, desde las mesitas de noche o las salas de todos los hogares (p. 175).

Y las masas forman la base de cualquier régimen moderno, sea totalitario o liberal. Para el protagonista, ambas formas de gobernar son igual de opresivas: “Se humilla, se infama y se encarcela por no pensar de idéntica manera y también por pensar de una manera idéntica” (p. 176).

La religión ya no puede mantener la moral: se ha descreditado por completo, y el protagonista, aun siendo un ángel (al menos, en opinión del periodista), lo reconoce con una gran dosis de ironía amarga: “Pasaron de moda las estatuas de sal, las zarzas ardientes, los espantosos manes, thecel, phares en las paredes, las horrisonas trompetas capaces de derruir los más espesos muros...” (p. 178).

Una de las causas de este descrédito vuelve a ser el avance del saber humano, ante el cual hasta los castigos bíblicos más conocidos dejan de ser temibles, o bien por los conocimientos que ha acumulado la humanidad a lo largo de su historia, o bien por los resultados catastróficos a los que ha llegado gracias a los inventos técnicos:

“¿Un nuevo diluvio?”, se dijo a sí mismo. “No”, se respondió inmediatamente; “los meteorólogos encontrarían al momento una impecable explicación científica del fenómeno”. “¿Otra vez Sodoma y Gomorra?... Tampoco. Les parecería una verbena de barrio al lado de Hiroshima y Nagasaki (p. 174).

La otra causa, mucho más significativa consiste en que la religión fue motivo de infinitas atrocidades, una de las cuales –la Guerra Civil española– la vivió el propio autor: “Se hiere y aun se mata en nombre de Él, cuando Él ha dicho bien claro y severamente: “Amad a vuestros enemigos, bendecid a los que os maldicen, haced bien a los que os aborrecen y orad por los que os ultrajan y persiguen” (p. 176).

Como resultado, la crueldad, el cinismo y el egoísmo humano han llegado al límite: “– Los hombres se han vuelto duros, más duros que nunca, porque su capacidad para hacer el mal es mayor que nunca” (p. 174). El hombre se ha convertido en la criatura más terrible de la Tierra, hasta el punto de merecer un exterminio total por el Señor: “Yo muchas veces se lo

dije: “Acaba ya, Señor, de una vez con este ensayo que no conduce a ninguna parte. ¡Bórralos de un soplo o de un manotazo de la haz de la Tierra!” (p. 177).

¿Quién tiene la culpa de esta situación? Según el protagonista, el verdadero culpable no es una persona concreta sino el hombre en general, debido a su carácter negativo por naturaleza: “Siempre será igual, porque así está escrito en el corazón de los hombres. [...] Los hombres son así. Siempre habrá guerras” (p. 171). El hombre es servil e ingrato (“Hay gentes que lamen la mano que castiga y que muerden la mano que acaricia”, p. 171), avaricioso e incapaz de apreciar lo que de verdad importa; su nueva religión, que ha desplazado por completo el cristianismo, es el consumo:

Y he aquí el hombre, terriblemente preocupado por un receptor de televisión o una coctelera eléctrica, trabajando como un mulo y privándose de vivir, prescindiendo de lo más necesario, para poder adquirir un “Jaguar” de ocho cilindros o un refrigerador de once pies cúbicos (pp. 175-176).

A este nuevo culto, se le entrega con el fanatismo religioso que lo ha dominado siempre, hasta el punto de convertirse en un esclavo del consumo y de los convencionalismos que impone la nueva sociedad. Igual que en las épocas anteriores, cuando se había derramado la sangre en nombre de la religión, el fin justifica los medios: “—¡Y no reparan en nada para conseguir tales cosas! [...] Todo lo sacrifican a la adquisición de uno de esos artefactos de los que se sienten especialmente orgullosos” (p. 176).

Sin embargo, si repasamos nuestro análisis, veremos que el personaje hace especial hincapié en el desarrollo de la ciencia, especialmente en las cuestiones morales que encierra el progreso, tales como la responsabilidad del científico ante el mundo y el uso adecuado de los nuevos descubrimientos. Nuestro autor, siendo un hombre de ciencias, toma en este cuento una postura radicalmente distinta a la que había tomado en otras obras: en vez de mostrarse como un adepto convencido en el triunfo de la razón y de la ciencia (basta con recordar al protagonista de “Silicato”), ahora adopta un tono de advertencia contra el peligro que entrañan ciertos descubrimientos. Según el protagonista, la raíz de todos los males que azotan a la humanidad contemporánea está en el desarrollo de la ciencia. Por tanto, el tema principal del cuento, del que se derivan todos los demás temas, se resume de la siguiente manera: el científico moderno debe tener un agudo sentido civil, una responsabilidad por los resultados de su labor y una preocupación por el destino del mundo y de la humanidad. En otras palabras, el científico moderno, independientemente de la especialidad que profese y de las circunstancias en las que se encuentre, debe considerar el bienestar de la humanidad como su

máximo deber moral. No en vano el protagonista menciona indirectamente a Einstein, que fue el primero en levantar este problema en la sesión de la ONU de 1947.

En este sentido, “La pluma blanca” es el único cuento de Ortega donde la denuncia político-social está puesta en el primer plano, eclipsando las relaciones humanas o la profundización psicológica de los personajes. A la hora de escribir una obra de este tipo, el autor corre siempre el riesgo de convertirla en un sermón ingenuo sobre tópicos banales o, cuando menos, bien conocidos por los lectores. De hecho, lo que de verdad tiene importancia en “La pluma blanca” no es su argumento, ni tampoco los elementos estructurales de la narración, sino precisamente el discurso que hace el protagonista.

Ortega logra resolver este problema con un fenómeno que Víctor Shklovsky definió como “extrañamiento” (en ruso, “остранение”, pronunciado como “ostranénie”). Este fenómeno se define como el conjunto de recursos artísticos que nos hacen ver las cosas más cotidianas como si las viéramos por primera vez, lo que, en opinión de Shklovski, supone el objetivo principal del arte. Los procedimientos que emplea Ortega son de diversa índole: un juego de narradores que crea una distancia entre el autor y sus palabras; el halo de incertidumbre que envuelve al personaje principal; el Mensaje de Navidad propiamente dicho; la alegoría de los ángeles bíblicos que anuncian el Apocalipsis y, finalmente, la ironía y la parodia, que traspasan toda la narración.

Antes de analizar detenidamente los mecanismos del extrañamiento, es necesario situar el cuento en sus coordenadas espacio-temporales. La historia se desarrolla en alguna ciudad cubana. Los únicos datos que lo indican son el Cayo Romano, mencionado al final del cuento, ciertas medidas anglosajonas que se usaban en Cuba antes de 1961 (*once pies cúbicos*, p. 176; *setenta y dos pulgadas*, p. 179) y algunas palabras dialectales que emplea el narrador: *burujón* (bulto, rimero, p. 170) o *guagua* (autobús, p. 170)³⁷⁹. Podría tratarse de La Habana, aunque esto no se especifica.

En cuanto a la época, el cuento refleja dos fenómenos que marcaron la segunda mitad del siglo XX: la amenaza atómica y el nacimiento de la nueva sociedad de consumo. El protagonista menciona indirectamente una serie de acontecimientos históricos fácilmente reconocibles: el descubrimiento de la equivalencia entre masa y energía (“un oficinista alemán, radicado en Suiza, intuyó que la energía era igual a la masa por el cuadrado de la velocidad”, p. 176); la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y el bombardeo atómico de Japón; la guerra civil y la posterior revolución en China; la destrucción del café en Brasil

³⁷⁹ Véase VV. AA., *Diccionario del español de Cuba*, Madrid, Gredos, 2000.

durante la Gran Depresión y el célebre testimonio de la Madre Teresa³⁸⁰ (“Queman café en las locomotoras brasileñas mientras los niños de Calcuta se mueren por falta de azúcar”, p. 176); el régimen franquista en España y el racismo en Estados Unidos (“encienden hogueras en España los católicos y en Atlanta los no católicos”, p. 176); la rebelión en Hungría y la Crisis de Suez: “matan a sus semejantes en Egipto para reabrir un canal que no les pertenece, mientras asesinan húngaros en Budapest porque éstos se resisten a dejarse colectivizar disciplinadamente” (p. 176).

Los dos últimos acontecimientos ocurrieron en 1956, el mismo año en el que se escribió el cuento. La rebelión húngara tuvo lugar entre el 23 de octubre y el 10 de noviembre, mientras que la Crisis de Suez comenzó el 28 de octubre de este año y terminó en marzo de 1957. Por tanto, lo lógico sería situar la acción en víspera de la Nochebuena de 1956.

Veamos ahora la estructura de “La pluma blanca”. El cuento contiene tres capítulos de distinta extensión, cada uno de los cuales corresponde a una situación narrativa, a un periodo temporal y a un narrador determinado. El argumento no tiene un desarrollo continuo, sino que avanza con grandes saltos temporales: entre los capítulos I y II³⁸¹ pasan varios meses, y la historia de Rodríguez se cuenta de forma retrospectiva. El primer capítulo tiene una cronología lineal y su acción dura seis días. El argumento del segundo capítulo comienza varios meses más tarde y contiene la historia del reportero, que la cuenta desde el momento en que se había terminado el capítulo anterior. Finalmente, el tercer capítulo vuelve a tener un desarrollo lineal y se cuenta desde el punto en que el reportero termina su historia. Por tanto, “La pluma blanca” tiene un argumento lineal con una ruptura de continuidad entre los capítulos I y II y contiene una historia intercalada que se desarrolla de forma circular.

El elemento estructural más importante de “La pluma blanca” es la narración enmarcada. Esta técnica literaria consiste en intercalar en el relato principal una historia distinta, contada por un personaje que no es el narrador de la acción. La historia intercalada y el relato en el que se integra son, respectivamente, el foco y el marco de la narración. Cuando la historia intercalada llega a su fin, el narrador principal retoma la palabra y el relato prosigue

³⁸⁰ Durante el período 1931-38, fueron destruidos cerca de 69 millones de sacos de café. En cuanto a los niños de Calcuta, he aquí el fragmento del testimonio al que se refiere el protagonista:

En una ocasión, en Calcuta, no teníamos azúcar para nuestros niños. Sin saber cómo, un niño de cuatro años había oído decir que la Madre Teresa se había quedado sin azúcar. Se fue a su casa y les dijo a sus padres que no comería azúcar durante tres días para dárselo a la Madre Teresa. Sus padres lo trajeron a nuestra casa: entre sus manitas tenía una pequeña botella de azúcar, lo que no había comido. Aquel pequeño me enseñó a amar. Lo más importante no es lo que damos, sino el amor que ponemos al dar.

³⁸¹ La numeración romana de los capítulos es nuestra.

su curso, o bien se da inicio a otra narración enmarcada. También es posible incluir una narración enmarcada dentro de otra narración enmarcada.

A grandes rasgos, se pueden distinguir dos tipos de esta técnica. En el primer tipo, la el relato principal ocupa la mayor parte de la obra, mientras que la historia intercalada tiene una duración breve. En el segundo tipo, el relato principal funciona como un recipiente que incluye una o varias historias extensas que suponen el grueso de la narración. En ambos casos, la historia intercalada puede tener los mismos personajes que relato principal, u otros distintos.

Puesto que el cuento presenta una narración enmarcada, contiene un foco y un marco. El foco es el relato de Rodríguez sobre su encuentro con el principal protagonista; el resto del cuento lo ocupa el marco. Esta distribución está estrechamente relacionada con el juego de narradores, que varían en cada capítulo. El narrador del primer capítulo es un narrador testigo, aunque de momento no hay ningún indicio de su figura. El segundo capítulo se cuenta por este mismo narrador testigo, que hace primero una breve introducción y luego retransmite la historia contada por uno de los personajes. En el tercer capítulo, la voz del narrador testigo alterna con las réplicas de este personaje.

En el primer capítulo, como acabamos de decir, no hay ningún indicio directo de narrador testigo; por el contrario, todo este apartado parece contarse con una voz omnisciente que no imprime a la narración ningún matiz personal. La única excepción a este respecto sería la expresión coloquial *El hombre aquel*, que abre el cuento, atraviesa todo el relato y delata a alguien que pudo haber visto al personaje con sus propios ojos. Esta frase también saldrá más de una vez en el relato de Rodríguez, retransmitido en tercera persona por este mismo narrador testigo, en lo que nos detendremos un poco más tarde. El otro rasgo que denota al narrador es el empleo de las palabras dialectales de Cuba, que hemos mencionado más arriba.

En el primer párrafo del segundo capítulo, que supone la introducción inmediata del foco, el narrador testigo se menciona a sí mismo por primera vez, puesto que asiste al relato de Rodríguez. Lo único que se deduce sobre él es que está vinculado con la Redacción; lo más probable es que sea un periodista más. Como narrador testigo puro, no tiene ningún protagonismo en el cuento y se limita a reproducir fielmente la historia de Rodríguez, sin añadir nada de su parte. Por tanto, su función es meramente estructural. Los únicos indicios de su presencia son el pronombre clítico *nos* y el verbo *podíamos*, puesto en primera persona de plural:

Meses después, en una noche de tragos, Rodríguez *nos* contó detenidamente su entrevista con el misterioso mensajero. [...] *Podíamos* creerle o no creerle, a él le tenía sin cuidado; pero podía jurarnos por sus dos hijos que los acontecimientos se habían desarrollado, más o menos, como iba a explicarnos a continuación³⁸² (p. 172).

En el tercer capítulo, el narrador testigo vuelve a mencionarse a sí mismo de forma colectiva (“*nuestro reportero*”, p. 179; “*nuestro silencio*”, p. 179). Si al final se individualiza, es por razones meramente gramaticales: “dijo *no sé* quién” (p. 179).

El foco del relato presenta una narración triple: el monólogo del “ángel” primero se transmite por el reportero, que lo escuchó en vivo, y luego se retransmite por el narrador testigo, que escuchó la historia del reportero. El monólogo del “ángel” se reproduce en estilo directo, mientras que la historia del reportero se cuenta en tercera persona. De este modo, nos salen tres niveles narrativos: 1) Monólogo del protagonista – 2) Historia de Rodríguez – 3) Relato del narrador testigo. Mediante este procedimiento, el autor no se hace responsable de la denuncia: estas palabras no le pertenecen a él personalmente, sino al protagonista y, además, han pasado por un doble tamiz narrativo.

El otro recurso del que se vale el autor para conseguir el efecto de extrañamiento es el humor. Para analizar este recurso, habrá que centrarse en los dos personajes que protagonizan la historia: el reportero de policía y el hombre misterioso. La ironía y la parodia, que emplea aquí el autor, unas veces van dirigidos hacia los protagonistas y otras veces impregnan sus propias palabras.

A Rodríguez, el reportero de policía, se le describe con una innegable dosis de humor: “Al sexto día, Rodríguez, el reportero de policía del periódico, que tenía un espíritu curioso e indiscreto y un corazón tierno y complaciente, se acercó al hombrecillo aquél para preguntarle si él podía servirle en algo” (p. 170).

Claramente irónica es también la forma en la que el autor describe su conducta ante la identificación el visitante: “Rodríguez, aunque ligeramente volteriano, no pudo permanecer indiferente a aquella recomendación” (p. 172) o ante su monólogo: “El monólogo se iba haciendo demasiado largo y Rodríguez, pese a su espíritu curioso e indiscreto y su corazón tierno y complaciente se sentía al borde del bostezo. Además, no había hecho nada sobre el crimen espeluznante que tenía que comenzar” (p. 177).

Veamos ahora cómo es el protagonista que hace el discurso. El cuento se abre con un retrato muy detallado en el que se recogen los rasgos que mejor definen su esencia: la bondad, la inocencia y la paz. Igual que en otros cuentos, el autor se centra en el rostro, especialmente

³⁸² La cursiva es nuestra en todas las citas.

en los ojos y en la sonrisa. Los rasgos que mejor caracterizan al protagonista y que se mencionan con más frecuencia son el *rostro inocente* (p. 174) *de perro de caza* (pp. 170 y 175) y el *alma candorosa de niño* (pp. 173 y 174): en la obra de Antonio Ortega, como ya hemos visto más de una vez, la comparación con un perro o con un niño siempre resulta favorable para este personaje.

Así pues, el hombre tiene *un rostro serio, triste y bondadoso de perro de caza* (p. 169), con una sonrisa *terriblemente bondadosa* (p. 170) y con unos ojos inocentes, aunque recelosos. Entra *silenciosa y tímidamente* (p. 169), exudando *una gran mansedumbre* (p. 169) y envuelto en *una dulce paz* (p. 169); lo que dispone a Rodríguez es su *afable sumisión* (p. 170) y su *mansa terquedad* (p. 170). Su voz es suave y monótona, habla con una *dulce confianza* (p. 173). Sin embargo, en sus ojos *mansos y sumisos, como los de los perros de caza* (p. 177), se enciende a veces *una extraña lucecita iracunda* (p. 177), *una fría lucecita de ira, un lívido y fugaz chispazo de furia incontenible* (p. 169), y su voz en estos momentos se llena de *desprecio* (p. 177) y se vuelve *fría, dura y rígida como una espada* (p. 177).

Pero en este personaje hay algo más: las espaldas cargadas y las enormes hombreras, que le atraen a Rodríguez hasta el punto de cautivar toda su atención: “Al hombre aquel, sin duda le pesaban demasiado los hombros. No es que fuera jorobado, precisamente; pero parecía –y esto era absurdo– como si llevara un paracaídas enrollado sobre la espalda” (p. 177).

Cuando el monólogo alcanza su punto más emocionante, sus hombros se abultan *como si fueran unos muñones de algo desconocido* (p. 177). No se nos dice qué tiene exactamente pero, a juzgar por el hallazgo de Rodríguez, parece que son alas. Además de las alas (o lo que sea), el personaje tiene otros rasgos “angélicos”: no se sienta, sino *se posa* (p. 169); una *dulce paz* lo envuelve como un *halo* (p. 169) y cuando habla, parece estar *rezando* (p. 173).

Sin embargo, el protagonista no parece un ángel de verdad, sino más bien una parodia de ángel. En su aspecto no hay nada angelical, ni mucho menos divino: por el contrario, causa la impresión de un hombre torpe, ingenuo y poco habilitado para atravesar las dificultades cotidianas que depara la vida. No inspira respeto a los que le rodean: el jefe de la redacción le señala la puerta y el reportero no se siente muy interesado por su discurso: “La entrevista fue más bien un aburrido monólogo que un diálogo vivo” (p. 172). El personaje tampoco se siente seguro a la hora de presentarse: habla *como ligeramente avergonzado* (p. 171). Hasta su aspecto exterior causa más bien lástima que reverencia: viste un traje estrecho e incómodo, que parece no pertenecerle, con los bolsillos llenos de objetos ordinarios.

El discurso del protagonista también forma parte de la parodia. A primera vista, no parece un hombre culto de verdad sino precisamente una parodia de hombre culto. Al comenzar su monólogo, el personaje pronuncia con tono de sabio una serie de tópicos y lugares comunes sazonadas con unas comparaciones triviales que suelen caracterizar a personas con un escaso barniz de cultura:

–El hombre es apenas un suspiro entre dos eternidades –dijo el extraño mandadero–, pero tiene conciencia de que “los ríos siempre van a acostarse más lejos”. No a morir; a descansar tan sólo. Esa conciencia no es más que un relámpago brevísimo en una larga noche oscura, pero suficiente para ver las nubes cárdenas de la tormenta allá arriba y nuestra propia insignificancia aquí abajo (p. 173).

Estos mismos lugares comunes, por no decir banalidades, saldrán más adelante:

Con dinero puede comprarse todo aquello que se vende. [...] Pero no las cosas más necesarias que no cuestan nada y que nada valen cuando se tienen, pero que no hay dinero para comprarlas cuando faltan: la salud, el agua, el amor, el aire, la bondad, el valor... [...] (Vivir es dormir sin pesadillas, o estrechar la mano suave de la mujer amada, o emocionarse ante la sonrisa de un hijo) (pp. 175-176).

El bagaje cultural del protagonista está limitado por los conceptos básicos que se aprenden en la escuela, tales como el teorema de Pitágoras, la longitud de la circunferencia o la velocidad del sonido. Sin embargo, parece ser que el personaje no muestra sus conocimientos reales, sino que se vale de los clichés con los que se suele asociar el conocimiento humano. Más adelante, cuando su discurso alcanza el punto álgido, demostrará un dominio asombroso de la Historia Natural, que lo aproxima al propio Ortega:

Vuelve otra vez tus ojos a la simetría pentámera, a los equinodermos, que dejaste abandonados allá a mediados de la era primaria. Prueba con los insectos. Quitá a los arácnidos sus quelíceros venenosos y pon en sus cuerpecillos horribles esa chispita de ti mismo que derrochaste entre los hombres (p. 177).

De la misma forma, el protagonista recurre a los clichés de la publicidad comercial, esta vez con una clara ironía dirigida hacia el hombre contemporáneo: “Y he aquí al hombre, terriblemente preocupado por un receptor de televisión o una coctelera eléctrica, [...] prescindiendo de lo más necesario para poder adquirir un “Jaguar” de ocho cilindros o un refrigerador de once pies cúbicos” (pp. 175-176).

Finalmente, se vuelve autoirónico al mencionar una serie de clichés bíblicos que ya hemos citado más arriba. Y la imagen del avión bélico *entre las nubes que vuelan blandamente* (p. 175) es una parodia mordaz de un ángel artificial –el pseudo-ángel moderno– que trae la muerte a miles de ciudadanos.

El género al que pertenece nuestro cuento también podemos considerarlo como una parodia del cuento navideño, muy popular en la segunda mitad del siglo XIX y en los primeros años del XX. Tradicionalmente, el cuento navideño tenía un final feliz, en el que el bien acababa triunfando siempre. Los personajes de estos cuentos se veían envueltos en una grave crisis espiritual o material que sólo un milagro podía resolver. Este milagro no se realizaba solamente como una intervención divina, sino también como una casualidad feliz o una coincidencia afortunada, que, de acuerdo con las leyes que dictaba el género, se interpretaba como una señal del Paraíso. La estructura del cuento navideño solía incluir un elemento fantástico, pero con el apogeo de la literatura realista empezó a predominar la temática social, sobre todo en los cuentos de este género que se escribían en Rusia.

Si intentamos situar “La pluma blanca” dentro de esta corriente, veremos que la obra de Ortega comparte ciertos rasgos con los cuentos navideños, pero al mismo tiempo guarda con ellos una diferencia considerable. Los puntos comunes entre “La pluma blanca” y el cuento navideño son el día de la acción (la víspera de la Navidad), el supuesto milagro de la aparición del ángel y una fuerte carga de denuncia, que aproxima el cuento a las obras de los escritores rusos. Por otro lado, el argumento no se centra en la situación de una persona concreta: el periodista, por sí solo, no necesita ayuda, ni tampoco resucita moralmente después de hablar con el ángel. El problema es mucho más grave: el ángel no vino a socorrerle solamente a él, sino a dejar un mensaje de alarma para toda la humanidad. El sentido de este mensaje no puede ser más pesimista: tal y como están las cosas, el Apocalipsis –tanto físico como espiritual– es inminente. El triunfo del bien sobre el mal no se produce: el periodista no publica el mensaje en la prensa, sino que se limita a contárselo a sus amigos. Por tanto, “La pluma blanca” es una parodia del cuento navideño, en la que un ángel –también paródico– no trae consigo una salvación sino una advertencia catastrófica.

El tercer procedimiento, estrechamente relacionado con la parodia, es la alegoría. Efectivamente, la aparición de un hombre misterioso que pretende difundir a través de la prensa una advertencia a la humanidad es una imagen alegórica de los siete ángeles con trompetas que anuncian el Apocalipsis. Sin embargo, a diferencia de los personajes bíblicos, el personaje no inspira pavor sino más bien conmiseración. La prensa ha desplazado a la Palabra Divina, de modo que el papel de trompeta lo tendrá que asumir el periodista:

Hoy los periódicos son el mejor vehículo para dar a conocer al gran público ciertos acontecimientos. Pasaron de moda las estatuas de sal, las zarzas ardientes, los espantosos manes, thecel, phares en las paredes, las horribonas trompetas capaces de derruir los más espesos muros... [...] ¿Y quién mejor que un periodista para transmitir este auténtico Mensaje de Navidad? (p. 178)

Por último, hay que señalar el halo de misterio que envuelve al protagonista. Lo único que no permite considerarlo como un loco es la pluma blanca que aparece al día siguiente en la misma butaca donde se había sentado. Sin embargo, no hay relación lógica entre ambos fenómenos, pues la pluma pudo tener un origen distinto. Por otro lado, la pluma resulta ser fantástica por su tamaño (*setenta y dos pulgadas de largo*, p. 179), por su factura (*ribeteada de oro de veinticuatro quilates*, p. 179), por su olor (*un suave, lejano y melancólico olor a nardo*, p. 179); se trata de una pluma nunca vista y, tal vez, inexistente en la naturaleza. De hecho, ni siquiera el profesor de Historia Natural del Instituto puede decir a qué ave pertenece. Este detalle es muy llamativo, pues el fracaso de la ciencia en un cuento de Ortega resulta ser un procedimiento convincente. El misterio que envuelve al protagonista queda sin resolver, lo que impide que su discurso se convierta en un sermón lleno de tópicos banales.

Entre los principales recursos estilísticos del cuento destacan el epíteto y la organización rítmica del texto. La adjetivación puede ser doble (“un *lívido y fugaz* chispazo de furia incontenible”, p. 169; “rebuscó largo rato por los bolsillos de su *angosto e incómodo* saco”, p. 170; “cuartillas escritas por las dos caras, con letra *flaca y menudita*”, p. 170; “se le encendía en los ojos una *breve e intensa* lucecita”, p. 171; “se hallaba delante de un ser *inocente y candoroso* como un niño”, p. 173; “Luego volvió a hablar con voz *suave y monótona*”, p. 173; “los ojos se le volvieron *mansos y sumisos*”, p. 177) o triple, heredada de los autores modernistas: “El hombre aquel tenía un rostro *serio, triste y bondadoso de perro de caza*. Vestía un traje gris que parecía no pertenecerle: *estrecho, incómodo y con unas hombreras excesivas*” (p. 169); “el hombre *triste, serio y bondadoso* hablaba con tan dulce confianza en lo que decía” (p. 173); “Su voz era *fría, dura y rígida* como una espada” (p. 177); “Era una *enorme, inolvidable, maravillosa* pluma blanca” (p. 179); “tenía un *suave, lejano y melancólico* olor a nardo” (p. 179).

En algunas frases, el empleo reiterado del epíteto con una función análoga contribuye a crear un ritmo sintáctico marcado:

Al sexto día, Rodríguez, el reportero de policía del periódico, que tenía *un espíritu curioso e indiscreto* y *un corazón tierno y complaciente*, se acercó al hombrecillo aquel para preguntarle si él podía servirle en algo. Le habían impresionado favorablemente *aquella afable sumisión y aquella mansa terquedad* del hombre con cara de perro de caza (p. 170).

Pero este tipo de ritmo, a diferencia de otros cuentos de Ortega, no es muy extendido. El principal recurso rítmico es la reiteración, a veces con ligeras variaciones, de un mismo detalle, palabra, sintagma o frase. Estas reiteraciones se pueden apreciar en los siguientes grupos de ejemplos:

“se sentó –más bien, se posó– *en una destartalada butaca verde donde acostumbraba a dormir Servando, el portero*” (p. 169) / “*arrastró la desvencijada butaca verde, donde dormitaba Servando*” (p. 171)

“El hombre aquel tenía *un rostro serio, triste y bondadoso de perro de caza*” (p. 169) / “Pero no quería prejuzgar lo que *el hombre con cara de perro de caza* le dijo” (p. 172) / “El hombre *triste, serio y bondadoso* hablaba con tan dulce confianza en lo que decía” (p. 173) / “*El hombre con cara de perro de caza* volvió a coger un cigarrillo de encima de la mesa” (p. 175) / “Dulcificó su voz y los ojos se le volvieron mansos y sumisos, *como los de los perros de caza*” (p. 177)

“se hallaba delante de un ser *inocente y candoroso como un niño*” (p. 173) / “El hombre *de rostro inocente y el alma candorosa, como un niño*, calló y miró al suelo durante largo rato” (p. 174)

“*en el fondo de sus pupilas parecía encenderse una fría lucecita de ira*” (p. 169) / “*La extraña lucecita iracunda de sus ojos se encendió por breves momentos*” (p. 177)

Para terminar nuestro análisis, hay que decir unas palabras más sobre las fuentes o vínculos literarios del cuento: la narración enmarcada, el cuento navideño y algunas corrientes de la literatura española.

La narración enmarcada tiene una historia muy antigua. Su origen más remoto está en la Antigua India (*Panchatantra*, atribuido a Vishnú Sharma), desde donde se difundió hacia otras culturas en los siglos posteriores, manifestándose en las obras maestras de la literatura medieval y renacentista: *Las mil y una noches*, *Calila e Dimna*, *Decamerón*, *Cuentos de Canterbury* o algunos capítulos de *El Quijote*. En la literatura española, esta técnica también se cultivó abundantemente en los cuentos medievales, recogidos en volúmenes como *El conde Lucanor* o la versión castellana de *Calila e Dimna*. En la época moderna, los mejores ejemplos de la narración enmarcada son *El manuscrito hallado en Zaragoza*, de Jan Potocki; *Melmoth el errabundo*, de Charles Maturin; *Phantassus*, de Johann Ludwig Tieck; *Los hermanos de Serapio*, de Hoffman; *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë; *El disparo*, de Pushkin; *Las nochas rusas*, de Vladímir Odóyevski; *La Sonata a Kreutzer*, de Tolstói, y muchos cuentos de Chéjov, entre los que cabe destacar “El relato de un truhán”, “El hombre enfundado” o “La grosella espinosa”.

El segundo fenómeno es el cuento navideño. Aunque los cuentos relacionados con distintas fiestas religiosas se conocen desde la época medieval, la creación del cuento navideño como un género especial se le atribuye a Charles Dickens. En los años 40 del siglo XIX, Dickens había sentado los pilares en los que se basaba la “filosofía navideña”: la infancia, la memoria y el olvido, el valor del alma humana y el amor al “hombre en pecado”. Todos estos elementos determinan la estructura de los relatos que forman el ciclo “Historias

navideñas”: “Canción de Navidad en prosa” (1843), “Las campanas” (1844), “El grillo del hogar” (1845), “La batalla de la vida” (1846) o “El pacto con el fantasma” (1848). La tradición de Dickens tuvo un amplio desarrollo tanto en Europa como en Rusia. Entre los muchos cuentos que se escribieron en Europa, podemos mencionar como ejemplo “La pequeña cerillera”, de Hans Christian Andersen.

En Rusia, el cuento navideño empezó a cultivarse muy pronto, ya que la literatura rusa contaba con excelentes obras sobre la Navidad, como *La Nochebuena*, de Nikolái Gógol. Sin embargo, el cuento navideño ruso se diferenciaba mucho del europeo. La tradición de Dickens exigía siempre un final feliz que, aunque fuera inconsecuente e inverosímil, tenía que asegurar el triunfo del bien, recordar el milagro evangélico y crear el ambiente mágico de la Navidad. Los escritores rusos, por el contrario, creaban obras mucho más realistas, frecuentemente con un final trágico, en las que los motivos evangélicos y los rasgos específicos del género se enriquecían con una fuerte carga social. Entre los mejores cuentos navideños rusos cabe recordar “El niño en la Navidad de Jesucristo”, de Dostoyevski; una serie de cuentos de Nikolái Leskov y de Chéjov; “El angelito”, de Leonid Andréyev; o “El doctor maravilloso”, de Aleksandr Kuprín. Este último cuento es, quizás, el más próximo a la tradición inglesa, puesto que la historia, a pesar de su fuerte crítica social, tiene un final feliz.

Además del cuento navideño y de las grandes obras basadas en la narración enmarcada, hay que destacar dos corrientes de la literatura española. La primera corriente es el cuento protagonizado por Jesucristo que viene a la tierra de incógnito. Estas historias encontraron una amplia difusión en la época de entresiglos. Como ejemplo, podemos citar “Jesucristo en fornos”, de Julio Burell; “Cristo en Madrid”, de Antonio Palomero; “Profanación”, de Alfredo Calderón. La otra corriente es la novela sobre la bomba atómica, entre las que destacan *Caín o Una bomba científica* (1945) y *La bomba increíble* (1950), de Pedro Salinas, y *Después de la bomba* (1966), de Estéban Salazar Chapela.

4.3.12. “NOCHE DE FEBRERO”

En este cuento, de acuerdo con su título, se describe el ambiente de una noche cualquiera en un hospital de La Habana. De forma independiente, se van sucediendo las historias de los enfermos que lo pueblan, todos ellos muy distintos por su problema, su edad, su ocupación, su posición social, su vida privada y su visión del mundo. Lo único que tienen en común es el sufrimiento, que no sólo les ha juntado en el mismo sitio sino que los ha igualado, al menos por un tiempo, en su destino. Y sin embargo, cada uno de ellos se encuentra a solas con su enfermedad. A pesar de juntarse en el mismo sitio, no se conocen ni se interesan unos por otros; a cada uno le preocupa solamente su problema, y en ningún momento se le ocurre pensar qué es lo que está pasando en la sala vecina. El único que está al tanto de todos los problemas es el doctor que aparece al principio y al final del cuento, pero su interés por los enfermos es puramente profesional, y el sufrimiento ajeno no le afecta, puesto que forma parte de su quehacer diario: “El dolor ajeno, hecho espectáculo cotidiano, le había insensibilizado para el propio dolor...” (p. 181)

Por tanto, el tema central del cuento es la soledad y el desamparo del hombre en desgracia. En todos los capítulos hay por lo menos un personaje que está solo: o bien literalmente, o bien en el sentido moral. Es solitario el doctor en el jardín de la clínica; es solitario José Rodríguez en compañía de su mujer hipócrita; es solitaria la vieja criada Migdalia, al no poder encontrar un lenguaje común con su ama; es solitario el “guajiro”, que ha perdido la guerra en un mundo donde impera la ley del más fuerte; finalmente, era una persona solitaria la anciana de la sala 33, que murió abandonada por su familia.

El otro tema importante que se deriva de aquí es el egoísmo humano ante los problemas de los demás, que se revela de distintas formas: en la hipocresía de la mujer de José Rodríguez, para quien el riesgo del marido es un motivo para lucirse ante sus amigas; en la fría táctica de Beatriz, que abandona al “guajiro” moribundo en cuanto se entera de su diagnóstico; en el comportamiento del padre ante su hijo recién nacido; en la actitud de los familiares de la anciana fallecida... Ambos temas, la soledad y el egoísmo, resultan especialmente palpables cuando se oye el partido en el estadio vecino, tan próximo y al mismo tiempo tan lejano de lo que está pasando en el hospital.

Por último, el relato contiene una velada crítica social, que se observa en el capítulo sobre la competencia del “guajiro” y en la réplica pasajera que suelta el enfermero sobre el estado del hospital: “No hay hielo ni hay nada. Esto es una porquería...” (p. 191)

“Noche de febrero” tiene raíces autobiográficas. En el exilio, Antonio Ortega padeció una úlcera péptica, que le provocó graves problemas estomacales. Su enfermedad fue agravada por su hábito de fumar y de tomar grandes dosis de bicarbonato sódico para mitigar los dolores gástricos. En 1952, tuvo que ser sometido a una delicada operación del estómago³⁸³. La historia clínica de Ortega se refleja, en cierto modo, en la historia de los dos personajes masculinos del cuento, operados en el vientre.

La acción de “Noche de febrero” transcurre en Cuba durante la dictadura de Fulgencio Batista. El partido de béisbol, salpicado de anglicismos (*shortstop*, p. 187) y de nombres ingleses (*Johnny Jorgensen*, p. 183; *Damon Phillips*, p. 187), que atraviesa casi todo el relato, alude a la influencia cultural de los Estados Unidos.

Otros detalles que nos permiten situar la historia en Cuba se refieren a su geografía y cultura: la virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba (p. 185); el “Matancero”, apodado así porque procede de la provincia de Matanzas (p. 189); “El Manisero”, una famosa canción cubana (p. 189), y las religiones sincréticas que practica Migdalia. Además, el cuento contiene abundantes palabras y expresiones dialectales de la Isla³⁸⁴, que pertenecen tanto al narrador – *guaguas* (“autobuses”, p. 181), *madrugar* (“adelantarse intencionadamente a un rival o a un competidor”, p. 189), *tupir* (“confundir, engañar a alguien”, p. 189), *guajiro* (“hombre campesino muy rústico”, p. 189), *linda* (“agradable” o “hermosa”, p. 189), *burujón* (“bulto, montón”, p. 192)–, como a los personajes: *espanta la mula* (“lárgate”, p. 189), *guardar el carro* (“fallecer”, p. 189), *cantar “El Manisero”* (“fallecer”, p. 189), *ñampiar* (“fallecer”, p. 191), *gandío* (“glotón”, p. 193). Destaca también el sufijo diminutivo –*ico*, muy extendido en el habla de Cuba: *paticas* (p. 186), *bultico* (p. 192).

Una vez que hemos situado el cuento en el espacio y en el tiempo, analicemos su estructura externa. “Noche de febrero” está formado por siete capítulos, cada uno de los cuales corresponde a una sola unidad de acción, situada en un lugar determinado y protagonizada por unos personajes concretos. Como bien ha señalado Ricardo Senabre, en “Noche de febrero” asistimos a un “desfile de casos hospitalarios que podrían ser embriones de otros tantos esbozos narrativos³⁸⁵.”

Los capítulos están separados tipográficamente por unos espacios en blanco que, como veremos un poco más adelante, desempeñan una función estructural determinada. El cuento se

³⁸³ Véase Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003, p. 32.

³⁸⁴ Todas las definiciones se ofrecen de acuerdo con VV. AA., *Diccionario del español de Cuba*, Madrid, Gredos, 2000.

³⁸⁵ Véase la reseña de Ricardo Senabre sobre la antología *Chino olvidado y otros cuentos*, *El Cultural*, 5 de febrero de 2004 (http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/8790/Chino_olvidado_y_otros_cuentos).

abre y se cierra con la figura del médico en el jardín de la clínica, por lo que podemos decir que su estructura externa es circular. No obstante, la acción tiene un desarrollo lineal y dura unas pocas horas: el único detalle que refleja el paso del tiempo es el partido de béisbol, que se escucha en los capítulos I, III y V³⁸⁶. Por tanto, los episodios suceden simultáneamente o tras unos intervalos muy cortos.

La estructura de “Noche de febrero” posee unas peculiaridades en las que nos gustaría detenernos un poco. Cada capítulo corresponde a una escena determinada, que se organiza rigurosamente en torno a la unidad de espacio, tiempo y acción, lo que aproxima el cuento, en buena medida, al teatro clásico. La acción se desarrolla durante una sola noche en el mismo hospital, donde a cada personaje le corresponde su propio escenario y su propia unidad de acción, contada desde una perspectiva concreta. Esta estructura “teatral” se refuerza con los espacios en blanco, que confieren una mayor autonomía a los capítulos y, en consecuencia, a las escenas que contienen.

Las unidades de acción son siete. La primera, la quinta y la séptima se sitúan en el jardín y están protagonizadas por el médico y los enfermeros. El resto de las unidades se sitúan cada una dentro de una habitación concreta y están protagonizadas por un solo enfermo acompañado de sus próximos. Así, la segunda unidad está dedicada a José Rodríguez y a su esposa; la tercera, a Lucila, a su madre y a la criada Migdalia; la cuarta, al dueño de un cabaret y a su amante Beatriz; la sexta, al niño recién nacido y a sus padres. De este modo, se observa una clara antítesis entre el jardín y el edificio del hospital: el jardín es una zona abierta, continua y reservada para el personal médico, en tanto que el edificio es un espacio cerrado, poblado por los enfermos y, que es lo más importante, dividido en células aisladas física y moralmente. La única excepción es el capítulo quinto, donde la acción se desarrolla tanto en el jardín como en el hospital. El contraste entre ambos escenarios se percibe ya en las primeras líneas: “Entre el fino perfume del viento se insinuaba el hedor del alcohol desnaturalizado y el limpio y frío olor del éter” (p. 181).

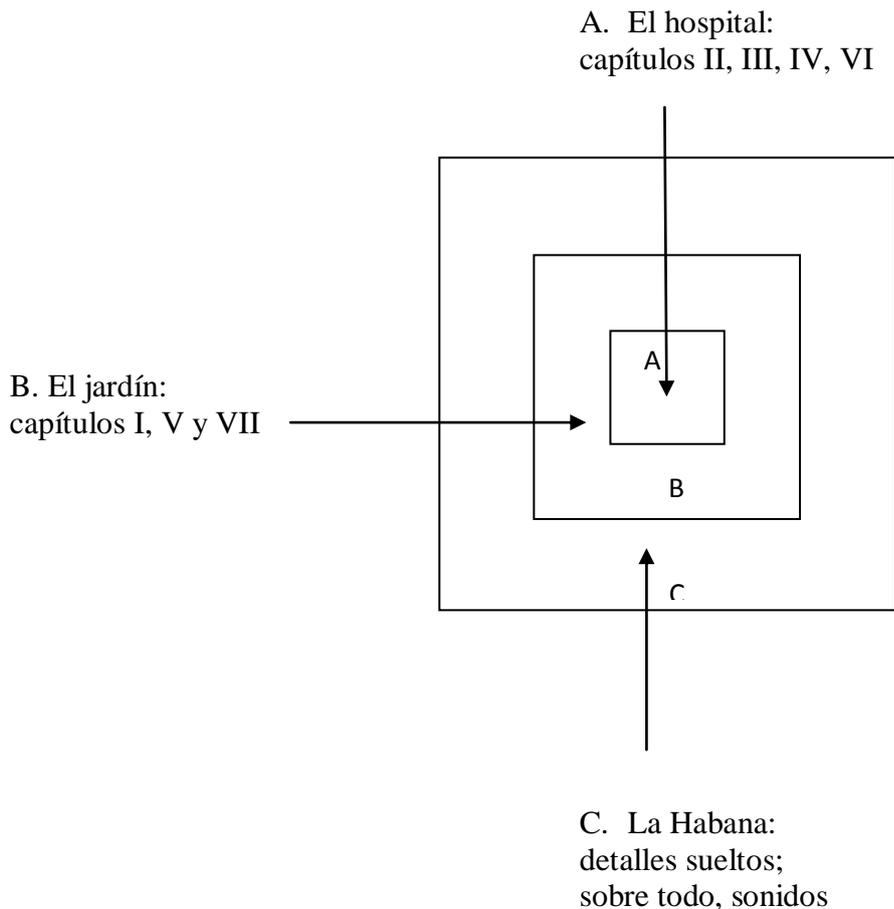
Hay que destacar también que cada personaje significativo representa el grupo social al que pertenece, por lo que cada unidad de acción supone una parcela de la sociedad cubana de aquella época. En consecuencia, el escritor emplea siempre aquel registro que mejor caracteriza dicha parcela. Una distribución similar determina la estructura de la novela *Ready*, publicada doce años antes, donde cada capítulo o grupo de capítulos corresponde a un espacio

³⁸⁶ La numeración romana de los capítulos es nuestra.

bien delimitado que corresponde a un sector concreto de la sociedad cubana contemporánea al autor.

Finalmente, como telón de fondo, está el panorama invisible de La Habana, de donde sólo llegan los sonidos, especialmente las voces de un estadio, que atraviesan todo el relato.

De forma esquemática, podemos representar la distribución espacial en la siguiente imagen:



Aunque toda la historia se cuenta en tercera persona, el narrador no siempre es omnisciente. Por el contrario, la situación se muestra en varios capítulos desde una perspectiva concreta, lo que unas veces se consigue a través del estilo indirecto libre y otras, mediante el estilo directo o el monólogo. De este modo, el estilo indirecto libre es el procedimiento dominante en los capítulos IV y VI, donde la situación de cada personaje se muestra tal como la ven sus propios ojos. El estilo directo se observa en el capítulo I, donde los pensamientos del doctor, entrecomillados y puestos entre paréntesis, se insertan en la narración, sin ningún mecanismo que los enlace textualmente con las palabras del narrador. El

monólogo ocupa la parte central del capítulo III. En los demás capítulos el narrador es omnisciente, aunque en los capítulos II y VII hay ciertos elementos de estilo indirecto libre.

Así pues, cada capítulo reúne simultáneamente los siguientes aspectos: unidad narrativa – unidad de acción – unidad de lugar – personajes concretos – grupo social concreto – técnica narrativa concreta – registro concreto.

Los personajes se dividen en tres grupos: (1) el personal médico, (2) los pacientes y sus próximos y (3) los animales. El primer grupo lo forman el doctor Ponce, cuya aparición enmarca la historia, y los enfermeros Menéndez y Servando. El segundo grupo, mucho más complejo, está integrado por los enfermos y sus próximos, que se subdividen en otros grupos más pequeños.

Los enfermos son José Rodríguez, Lucila, el dueño del cabaret, la vieja del 33 y la mujer que acaba de dar a luz; la vieja se distingue de los demás porque nunca aparece de forma presencial. El resto de los personajes son familiares o conocidos de los pacientes. La mayoría de ellos participan en la historia de forma directa: Eloísa (capítulo II), Migdalia y la madre de Lucila (capítulo III), Beatriz (capítulo IV), el niño recién nacido y su padre (capítulo VI). Los otros tres no aparecen en ningún momento y surgen mediante una llamada telefónica (el “Matancero” en el capítulo IV), en una conversación (la familia de la vieja en el capítulo V) o en solamente en los recuerdos de alguien (Cheíto en el capítulo IV). La importancia de los personajes, como veremos, no depende de si están presentes o no.

Finalmente, en el cuento tienen protagonismo los animales: los gatos en celo y el periquito verde, muerto desde el principio y existente sólo en las palabras de Migdalia y de Lucila.

El primer personaje, que abre y cierra el cuento, es el doctor Ponce, descrito de forma sumamente lacónica, como si fuera una historia clínica: “Ramiro Ponce, 48 años, ojos fatigados, soltero, olor a tabaco” (p. 182). Esta es la imagen que tiene de sí mismo cuando se distrae de su trabajo, un trabajo que lo absorbe de lleno. Al parecer, se trata de un balance o resumen de su vida, que hace mentalmente.

Antes que nada, el doctor es un filósofo, sereno, sensato y dotado de un fino sentido del humor hacia sí mismo. Cuando sale al jardín, se pone a meditar sobre las cuestiones eternas: la existencia humana, el destino de un hombre, la realización personal, el paso del tiempo, la soledad, el sufrimiento y la muerte. Sin embargo, el sentido del humor no le deja embriagarse por sus propias reflexiones, lo que confirma que el doctor es un filósofo de verdad: “Sonrió, se sonrió a sí mismo, tomándose como siempre en broma, echándose a

choteo, afilando su sentido crítico hasta que sintió que las lágrimas le quemaban los párpados” (p. 183).

En opinión del autor, el rasgo que mejor caracteriza a Ramiro Ponce es la soledad. En ambos capítulos lo vemos solo en el jardín de la clínica, a solas consigo mismo, con sus pensamientos y con todo el Universo:

Él estaba allí, solo en la noche que le rodeaba silenciosamente (p. 181). [...] Una imprecisa sensación de soledad le rodeaba. Por dentro se sentía solo también; solo y tranquilo, como el viejo Neptuno de mármol que coronaba la fuente. Se sentía solo, viviendo su experiencia personal que no podía comunicar a nadie (p. 194).

Sus pensamientos también giran en torno a la soledad: “Estamos completamente solos en medio de una naturaleza indiferente que lo permite todo...” (p. 182). No obstante, casi nunca se da cuenta de que está solo, puesto que el trabajo consume toda su existencia, hasta el punto de que se olvida de sí mismo: “El dolor ajeno, hecho espectáculo cotidiano, le había insensibilizado para el propio dolor” (p. 182). Tal vez fuera el trabajo excesivo el que le impidió casarse en su día. De hecho, es un buen profesional: se sabe de memoria el estado de todos sus enfermos y es capaz de predecir la muerte de una paciente por *vagas indicaciones irrazonadas que nadie se atrevería a interpretar [...], pero que él sabía por experiencia, que eran definitivas, esclarecedoras y terminantes* (p. 182).

Y sin embargo, hay algo que no le deja sentirse plenamente realizado. Toda su vida la consagró al dolor ajeno y a las experiencias personales ajenas. La única experiencia personal propia que le parece digna de ser recordada es el amor que vivió de joven y que, por alguna razón, no pudo tener un final feliz: “Miró hacia atrás y recordó unas cuantas cosas que nunca había olvidado y que, tal vez, inconscientemente, había seleccionado para no olvidarlas nunca. No eran muchas” (p. 194).

Después, los días se suceden iguales unos a otros, en los que *aún parecía esperar por algo, algo que nunca logró concretar satisfactoriamente* (p. 182). Y sólo cuando siente los primeros síntomas de la periartritis, se da cuenta de que tiene una edad avanzada y de que la vaga esperanza que había alimentado hasta ahora no se cumplirá ya nunca: “Pensó que ya era hora de ir poniendo sus cosas en orden. Hora de romper aquellas cartas y aquellas fotografías amarillentas... Y de limpiar el cajón de la mesita de noche, lleno de tantos objetos que allí se habían ido remansando inexplicablemente...” (p. 194).

El destino que le aguarda es una vejez solitaria con enfermedades graves. Probablemente, tendrá el mismo final que su paciente de la sala 33: morir de viejo en un hospital (tal vez en esta misma clínica), abandonado por todos los que le hayan conocido. No

obstante, la situación de la viejecita, de la que ni siquiera se sabe el nombre, es aún más terrible: ella sí tiene familia, pero nadie se quedó a su lado. La tragedia de este personaje se acentúa especialmente porque no aparece con vida en ningún momento de la historia, y nos enteramos de ella por la conversación descuidada e irrespetuosa de dos enfermeros que se llevan su cuerpo.

Los otros cuatro pacientes sufren situaciones de distinta gravedad: un parto, una apendicitis, un tumor maligno y una enfermedad relacionada con el flujo sanguíneo. Dos de ellos se van a dar de alta y los otros dos, en cambio, son enfermos terminales que acabarán sus días en esta clínica. Los problemas curables se nombran explícitamente; las enfermedades incurables, en cambio, las tiene que deducir el lector. Igual que el doctor Ponce, los cuatro pacientes han conocido en las últimas horas la proximidad de la muerte; la parturienta, además, ha experimentado por primera vez el surgimiento de una nueva vida y, en consecuencia, la preocupación materna por el niño. Por tanto, la situación de cada uno será una especie de prueba que revelará su personalidad, sus cualidades, su actitud ante la vida y sus relaciones con las personas que los rodean. En una palabra, esta noche será para todos ellos una especie de umbral para hacer un balance de su vida. Para algunos, este umbral será definitivo.

Los enfermos terminales son Lucila, una niña a la que, en palabras de la criada, *se le agrió la sangre* (p. 186), y el dueño del cabaret, un señor de cuarenta y cinco años que padece un tumor inoperable y que acaba de ser desahuciado. La situación de cada personaje se enfoca desde una perspectiva particular, lo que determina el registro y las técnicas narrativas de cada capítulo. En el caso de Lucila, la atención del autor no se centra en ella, sino en su madre y, sobre todo, en Migdalia, una vieja criada de origen africano que, pese a ser una persona ajena, se preocupa sinceramente por la niña. Su monólogo, que ocupa casi la mitad del capítulo, es su parte más enjundiosa, por lo que requiere un análisis profundo.

El efecto que causan las palabras de la criada se debe al fenómeno del extrañamiento, que desempeña precisamente aquella función que había formulado Víctor Shklovski: mostrar algo bien conocido de tal modo que el receptor tenga la impresión de verlo por primera vez. En la obra de Ortega, el monólogo de Migdalia es uno de los fragmentos donde el extrañamiento causa su mayor impacto. Cinco son los factores que condicionan: el idiolecto de Migdalia, la ordenación de su discurso, su código cultural, la distancia que la separa de su ama y la incertidumbre que envuelve la enfermedad de la niña. Dicha incertidumbre no se debe solamente a la situación comunicativa en la que se produce la conversación, sino

también al código cultural de la criada, muy alejado del español. Examinemos detenidamente cada uno de estos aspectos.

Lo primero que llama la atención es la maestría con la que el autor reproduce el habla afrocubana, sin distorsionar en ningún momento las normas del castellano culto y sin transcribir fonéticamente el acento caribeño. El único recurso del que se vale es la entonación, y este recurso es más que suficiente para que el lector oiga sonar la voz de Migdalia de forma natural y espontánea, como si estuviera a su lado. Hay que destacar también la enorme carga emocional, que se refleja, sobre todo en la puntuación, sazonada de exclamaciones y de puntos suspensivos.

Otro aspecto del monólogo que acentúa su extrañamiento es el discurso de la criada, aparentemente deslavazado y falto de lógica, lo que le confiere, a primera vista, un carácter absurdo; de hecho, no se entiende fuera de su contexto. Sin embargo, si analizamos su contenido a partir del código cultural de Migdalia, veremos que todo obedece a una lógica firme y coherente.

El contenido del monólogo gira en torno a una vieja superstición afrocubana, según la cual el alma de un animal muerto salva la de una persona; en este caso, el alma del periquito tiene que salvar el alma de Lucila. Por eso, la imagen del pájaro atraviesa todo el discurso de Migdalia: ella lo describe con unas palabras sencillas, que unas veces están llenas de ternura y otras veces, en cambio, se vuelven escalofrantes por sus comparaciones, que recuerdan las prácticas de ciertas religiones sincréticas:

–Se quedó sequito esta mañana, señora; [...] Apareció con las patitas para arriba. [...] Tenía como un velito transparente sobre los ojos, chiquitos y negros *como cabezas de alfiler. Parecía como si le hubieran clavado dos palillos de dientes.* Se murió casi seguro al amanecer, cuando subió la marea³⁸⁷ (p. 186).

Una de estas religiones es la Santería, de la que forma parte el culto a Santa Bárbara, practicado devotamente por Migdalia. La Santería mezcla elementos del Cristianismo y de las creencias del África Occidental. Se desarrolló a partir de las tradiciones de los yoruba, un pueblo muy numeroso que actualmente vive en el territorio de Nigeria y Benín. Los yoruba fueron importados a Cuba entre los siglos XVI y XIX para trabajar en las plantaciones de azúcar. Puesto que se les obligaba a reverenciar a los santos católicos en vez de practicar su propia religión, los yoruba dieron nombres de santos cristianos a sus ídolos tradicionales,

³⁸⁷ La cursiva es nuestra.

conservando de este modo sus creencias autóctonas. El nombre de Santa Bárbara se lo dieron a Chango, dios de la sexualidad³⁸⁸.

Este último detalle hace que nos planteemos toda una serie de preguntas: ¿por qué Migdalia escogió precisamente a Santa Bárbara para rezar por la salud de Lucila? ¿Cuál es la enfermedad que podría estar sufriendo la niña? ¿Acaso tendrá que ver con el sexo? Las palabras que pronuncia la criada a ese respecto son muy imprecisas, y no contienen ninguna pista segura que nos aclare el asunto. Lo único que llama la atención son los detalles que se refieren a la edad de Lucila, especialmente la frase de que la niña *se hizo señorita*: “Ya verá como la niña se pone bien. ¡Si no tiene aún trece años! Como había crecido tanto se le agrió la sangre... No haga caso a los análisis. Se hizo señorita demasiado de prisa...” (p. 186).

Pero la frase que pronuncia a continuación pone las cosas en su sitio: “Yo le prepararé una infusión de almácigo recomendaba mi abuela...” (p. 186) El almácigo es el nombre genérico de varias especies de árboles caribeños. Su corteza se emplea en la medicina popular de esta zona para curar ciertas enfermedades relacionadas con la regla, tales como los trastornos del flujo sanguíneo o los dolores menstruales. Ahora ya entendemos el sentido de las palabras citadas: la niña ha tenido una menarquía precoz, causada por alguna enfermedad incurable que no se menciona.

En resumen, dentro del código cultural de Migdalia todo obedece a una lógica fácil de entender: la vieja criada invoca a Santa Bárbara, patrona de la sexualidad en la religión afrocubana, para que salve a una niña que acaba de tener una pubertad precoz; Santa Bárbara oyó sus invocaciones y se llevó el alma del animal favorito de la niña. Para Migdalia, esto es una señal inequívoca de que Lucila se salvará.

Sin embargo, esta señal no sirve de consuelo para la madre de Lucila, puesto que no comparte el mismo código cultural que la criada y, además, pertenece a un mundo diametralmente opuesto. En primer lugar, procede de una familia europea; en segundo lugar, se encuentra en un estrato social mucho más alto; en tercer lugar, es el ama de Migdalia, lo que excluye toda posibilidad de una conversación entre iguales. La diferencia cultural se hace aun más evidente si comparamos la actitud de Migdalia y la de Lucila: Migdalia interpreta la muerte del periquito como una buena señal, mientras que Lucila reúne sus últimas fuerzas para rezar por el pájaro. No obstante, la madre de Lucila no le dice nada a Migdalia para no desilusionarla, ni tampoco le cuenta a Lucila que su periquito verde está muerto. Hay que

³⁸⁸ Santa Bárbara es un personaje muy presente en la cultura asturiana, puesto que se considera patrona de los mineros. Por tanto, es probable que Ortega se interesara por los ritos afrocubanos dedicados a esta deidad. Sobre las religiones sincréticas en Cuba, véase Jorge Castellanos, Isabel Castellanos, *Cultura afrocubana*, V. III, *Las religiones y las lenguas*, Miami, Ediciones Universal, 1992.

señalar también que Migdalia le comunica la noticia a la madre en voz baja, para que no la oiga Lucila.

Así pues, Migdalia, Lucila y su madre son personas sinceras, piadosas y compasivas. Sin embargo, no podemos decir que el autor se muestre solidario con Migdalia, a pesar de la evidente simpatía que siente hacia ella. En el monólogo de la criada hay un detalle que muestra bien claro cuál es, desde el punto de vista del autor, la situación real de la niña. Son los resultados de sus análisis, que Migdalia rechaza decididamente como algo falso por definición: “No haga caso a los análisis” (p. 186). Para ella, la verdad está en las creencias de sus ancestros. En cambio, para un hombre de ciencias, como lo fue nuestro autor, lo único verdadero son los resultados que se obtienen por vía empírica: en este caso, los análisis, cuyo resultado, por lo visto, es positivo. Por tanto, el autor no comparte el optimismo de la criada y se solidariza con la madre de Lucila, que ha pedido toda esperanza.

El otro paciente que está a punto de morir es el dueño del cabaret, que tiene un tumor maligno en el vientre. Igual que en el capítulo dedicado a Lucila, la situación se enfoca desde una perspectiva determinada. En este caso, vemos toda la escena con los ojos del propio paciente. La técnica dominante será el estilo indirecto libre, que se logrará mediante varios mecanismos distintos.

Lo primero que sabemos de este personaje es que está condenado: aunque Beatriz le dice que la operación duró casi tres horas, en realidad fue muy breve y desafortunada. Esta circunstancia, expresada por el narrador, es la que abre el capítulo: “Beatriz no lo había dicho todo; le había engañado en casi tres horas” (p. 187), y la que lo cierra, esta vez puesta en boca de Beatriz: “La operación apenas duró media hora: abrir y cerrar” (p. 190). De este modo, las primeras palabras del capítulo dejan al personaje desahuciado directamente, sin ningún tipo de preámbulos, y el final lo confirma definitivamente. Pero, a diferencia del lector, el personaje no lo sospecha y se llena de una esperanza feroz, lo que crea un efecto catártico. Su tragedia no sólo está en la muerte cercana, sino que supone el fiasco de toda su vida: acaba de perder frente su peor rival, lo que éste siempre había anhelado. La sensación de su derrota se acentúa mediante el contraste entre sus ilusiones y la realidad, que el lector conoce desde el principio.

Todo lo que el personaje ve, siente y recuerda se cuenta en estilo indirecto libre, recurso que mejor permite expresar su inopia. Entre sus sensaciones destaca, sobre todo, la plenitud de vida, que le invade como un torrente: en todo momento se siente *deliciosamente vivo* (p. 188), *verdaderamente vivo* (p. 188), *insoportablemente vivo* (p. 188). Esta ansia por vivir se apodera de él tan pronto como despierta después de la operación: “Cuando salió de la

anestesia, volvió de golpe a la vida como si el mar le hubiera arrojado a la playa de un solo golpe” (p. 187). Las comparaciones que emplea el autor para describir su estado recuerdan el comienzo de “Dionisio”, donde las mismas expresiones se usan en el sentido literal: “La resaca, de un solo manotazo –como jugando– lo varó en la playa” (p. 129).

El ambiente en el que se mueve este personaje no conoce ni la sinceridad, ni mucho menos la compasión. La única ley que tiene vigencia en este mundo es la ley del más fuerte: para poder triunfar, hay que liquidar a todos los rivales. El amor, la amistad y el compañerismo están excluidos; el que triunfa, y no digamos ya el que fracasa, queda condenado a la soledad o a muerte. Además de las relaciones del personaje con su amante y con sus rivales, el texto contiene una ilustración elocuente: “Cuando salió de su casa con rumbo a la clínica, vio en los ojos de sus amigos que todos ellos esperaban que “iba a guardar el carro definitivamente”, y les dijo para aguarles la fiesta: “No se hagan muchas ilusiones, que por ahora no pienso cantar “El Manisero” (p. 189).

En este mundo, el fin justifica todos los medios, pero el personaje, aun estando al borde del abismo, no se arrepiente de ello, considerándolo como una ley natural:

Él era un guajiro, terco y claro³⁸⁹, y llegar a donde llegó le había costado mucho. Tenía 45 años y había hecho de todo para vivir. Ni había dado ni había pedido tregua. Tal vez tuviera muchas cosas de que arrepentirse, pero nunca había pensado en ellas concretamente y además, si se quería llegar, no había que andar con muchos miramientos (p. 189).

Estas palabras resumen perfectamente su característica: un hombre de firme voluntad, seguro de sí mismo, dominante y maximalista, ambicioso y perseverante, valiente y arriesgado, pertinaz, obstinado e irreducible, pero también decidido, resuelto y arrojado. Es orgulloso y no le pide piedad a nadie, pero tampoco se muestra condescendiente con los demás: “Ni había dado ni había pedido tregua” (p. 189). El fin le preocupa más que los medios, respecto a los cuales no tiene ningún escrúpulo. Otro retrato, no menos elocuente, es el que da comienzo a su introspección: “Él sonrió y tras su sonrisa, volvió a entrar en su cuerpo el *aplomo* de siempre. Estaba *seguro* de que sería así. Él *nunca creyó* que aquello fuera el final. Todavía tenía que dar mucha *guerra* en el mundo³⁹⁰” (p. 188).

Aplomo, seguridad, optimismo y, por supuesto, una naturaleza violenta, agresiva, aguerrida: éstos son los rasgos que expresan las palabras que hemos puesto en cursiva. Finalmente, el personaje es un hombre sumamente precavido y calculador: “No entraba en sus

³⁸⁹ Según el *Diccionario* de María Moliner, Madrid, Gredos, 2002, “Se aplica a los toros de lidia que acometen de pronto, sin malicia”.

³⁹⁰ La cursiva es nuestra.

cuentas tener con él ninguna consideración de tipo moral³⁹¹” (p. 189). Todas estas cualidades fueron necesarias para que una persona de origen humilde (un *guajiro*) se convirtiera en un poderoso hombre de negocios al alcanzar la plenitud de la vida.

Su mayor triunfo hasta ahora ha sido llegar a ser dueño del cabaret “Las Yagrumas”, por el que siente la avaricia feroz de un hombre que por fin ha alcanzado su mayor anhelo: “El cabaret “Las Yagrumas” era de él, solamente de él” (p. 188). Para conseguirlo, tuvo que eliminar a Cheíto, su ex socio y compadre, al que debió de haber tendido una trampa. Pero, aun así, no se arrepiente de haberlo hecho, ya que Cheíto, en el caso contrario, le habría aniquilado a él sin ningún tipo de consideración moral: “Tal vez le había dado la mala a Cheíto, pero no tuvo más remedio que hacerlo; si no todo hubiera sucedido al revés” (pp. 188-189).

Sin embargo, todavía le queda otro rival, mucho más serio: Armando, el “Matancero”. Según su apodo, viene de la provincia de Matanzas, o sea, de fuera. Además de forastero, *era un hombre duro y listo y a él no se le podía madrugar ni tupir como a Cheíto* (p. 189). En otras palabras, no se le puede ni adelantar (*madrugar*), ni mucho menos engañar (*tupir*). El único remedio que el personaje cree válido es sobornarlo a cambio de que abandone la ciudad: “Le diría: “–Toma cuatro mil billetes y espanta la mula”. Bueno, podía llegar a cinco mil, pero ni un centavo más” (p. 189).

Así pues, en este mundo no hay lugar para el compañerismo, ni mucho menos para la amistad. Tampoco hay lugar para el amor: Beatriz, la muchacha que le atiende, fue (o, tal vez, fingió ser) su amante mientras estaba sano, pero en cuanto el médico le desahucia, opta por el “Matancero”: esto es, por el más fuerte. Aunque Beatriz se da cuenta de que es ella en quien se concentran las ganas de vivir que invaden al protagonista, no deja de engañarle en todo momento: primero, con el falso informe del médico, y luego, con el “Matancero”. Las palabras que le dice a Armando por teléfono revelan que se había puesto de su parte en cuanto el personaje manifestó los primeros síntomas de su enfermedad: “Sí... sí... ¡lo que esperábamos...! Bueno, no hubo nada que hacer, corazón. La operación apenas duró media hora: Abrir y cerrar” (p. 190). Sin embargo, no le dijo nada abiertamente su ex amante sino que esperó hasta convencerse de que sus días estaban contados.

Por esa razón no estamos de acuerdo con la profesora María Teresa González de Garay en que Beatriz sea una mujer compasiva³⁹²: por el contrario, es una persona cruel y

³⁹¹ La cursiva es nuestra.

calculadora, como lo es también el dueño del cabaret. Veamos cómo regresa a la realidad y cómo va evolucionando en sus ojos la imagen de la muchacha.

Su primera reacción ante la realidad es preguntar sobre la operación, no con los labios, sino con el gesto más leve de sus ojos: “Antes de que sus labios hubieran podido pronunciar una sola palabra, ya sus ojos habían preguntado: ¿qué?” (p. 188). Al principio, no puede distinguir ningún contorno; sus únicas sensaciones son los ruidos, las luces y un solo olor, el olor del perfume a geranio que usa Beatriz: “De pronto todo se llenó de ruidos y de luces, en este orden. [...] Y enfrente de él, una luz más próxima se concretó en Beatriz, que siempre olía a geranio. Y Beatriz se hizo ruido” (p. 188).

Este olor es lo único que siente cuando se sume de nuevo en el sueño, igual que Dionisio se había sumido en las olas: “Pero el mar volvió a recogerlo de nuevo y se apagaron ruidos y luces, no el terco olor a geranio” (p. 188). Cuando despierta por segunda vez, seguro de que todo ha pasado, regresa a la vida con calma, percibiendo el mundo impetuosamente y saboreándolo en toda su plenitud: “Ahora volvió lentamente a la realidad, como si entrara dentro de sí mismo después de haber estado fuera, y se sintió deliciosamente vivo. Sin ningún dolor; con todos los olores, ahora, llegando a sus narices y las imágenes, sin luces en torno, penetrando a raudales por los ojos” (p. 188).

Con estos mismos ojos, llenos de triunfo, esperanza y felicidad, vemos a Beatriz, que, a diferencia de otros personajes de este cuento, aparece retratada con bastantes detalles. Los ojos del protagonista la ven al mismo tiempo que la tocan sus manos, lo que le despierta en seguida unos instintos eróticos y unas ganas incoercibles de poseerla. Al oprimir su mano, el personaje se siente victorioso en todos los campos de la vida: cree haber triunfado en el terreno amoroso, haber ganado la guerra de los negocios y haber logrado vencer hasta la misma muerte. Un triunfo total y absoluto.

De este modo, lo primero que ve en Beatriz son *sus grandes ojos negros en los que había siempre algo así como una enorme sonrisa triste* (p. 189). Sin embargo, este rasgo, cargado de un lirismo tan tierno, puro e incluso casto, se desplaza por unos rasgos cada vez más eróticos cuando la mira *en detalle* (p. 188): ahora ve *sus gruesos labios sensuales, sin pintar* (p. 188), adivinando *sus senos pequeños y duros y su breve cintura* (p. 188). Es justo en este momento cuando se siente rebosar de vida: las frases *verdaderamente vivo e insoportablemente vivo* alternan con la descripción de Beatriz. Más adelante, cuando recuerda

³⁹² María Teresa González de Garay, “Personajes femeninos de Antonio Ortega”, en Antonio Fernández Insuela, María del Carmen Alfonso García, María Martínez Cachero Rojo, Miguel Ramos Corrada, *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*, Oviedo, KRK Ediciones, 2010, p. 360.

toda su vida –una lucha sin tregua de la que cree salir victorioso– la fuerza vital se vuelve tan poderosa que ya no puede contener sus instintos eróticos:

Su mano izquierda subió a lo largo del brazo de la muchacha que olía a geranio. Era suave, duro y estaba recubierto de una fina pelusa de melocotón. Se detuvo en la axila depilada. Se sentía lleno de fuerzas oscuras y caudalosas y de una extraña, blanda ternura que nunca había sentido por nadie (pp. 189-190).

Estos instintos se vuelven especialmente oscuros y caudalosos cuando Beatriz se va de la sala, hasta el punto de superar todos los demás sentimientos hacia ella: “Salió. Él la vio salir contoneándose, moviendo sus caderas con un ágil cachondo ritmo de animal joven y bien alimentado” (p. 190).

La imagen de la muchacha ha perdido ya todos sus rasgos agradables. Lo que acabó saliendo al primer plano es la lujuria, la lascivia, la concupiscencia. El personaje ya no siente hacia ella el amor, sino una atracción puramente animal, a lo que alude la afortunada comparación del autor. Por otro lado, esta atracción se despierta en su interior de forma involuntaria, provocada por los movimientos, también involuntarios, de la muchacha.

Finalmente, cuando Beatriz sale al pasillo y el protagonista sólo puede oír sus pasos, de su imagen sensual, erótica y lasciva no queda ni rastro. Lo que se oye es el caminar de una mujer que tiene las mismas cualidades que el protagonista: “Oyó los tacones de ella alejándose; isócronos, firmes y decididos” (p. 190). Unas cualidades necesarias para sobrevivir en el mundo que le ha tocado o que ha escogido conscientemente: firmeza y decisión, por un lado, y astucia y falsedad, por otro.

Así pues, nuestro protagonista es un hombre derrotado. Toda su vida fue un continuo engaño. La crueldad y la astucia, sus remedios más seguros para prosperar, se volvieron contra él en cuanto se vio en desgracia. El castigo que le depara el destino es duro: está condenado a morir solo, abandonado por sus amigos y por su amante. De hecho, la soledad, junto con el dolor naciente, se le caen encima en cuanto se queda solo: “Suspiró y algo íntimo comenzó a dolerle debajo de las últimas vaharadas de la anestesia. [...] Luego, el silencio de la clínica cayó sobre él angustiándole” (p. 190).

¿Volverá Beatriz a la sala para decirle la verdad o lo abandonó para siempre? No lo sabemos, pero podemos suponer que no lo creará necesario: su antiguo amante ya no existe para ella, y le pertenece de lleno a su rival.

Los dos últimos personajes que nos quedan por examinar son los pacientes “afortunados”: José Rodríguez y la parturienta. Estos dos personajes abren y cierran la serie de los pacientes que aparecen en el cuento. Igual que los enfermos terminales, son un hombre

y una mujer. Sus problemas se mencionan explícitamente por el narrador: José Rodríguez tuvo una apendicitis supurada y la mujer acaba de tener un hijo. Ambos ya han sido operados y están reponiéndose, cada uno con el cónyuge a su lado.

José Rodríguez, o Pepe, es el primero de los pacientes que protagonizan el cuento. Se trata de un hombre de mediana edad que lleva una vida totalmente ordinaria, en la que hasta ahora no había pasado nada que lo destacara entre los demás. Quince años de casado, tres hijos, un trabajo sedentario: probablemente, en una oficina. De hecho, el único rasgo de su aspecto que menciona el autor es su abdomen, *ya redondeado por la vida sedentaria y por la edad* (p. 185). En resumen, su vida, en palabras del autor, *no tenía ninguna importancia, aunque para él fuera de una importancia capital* (p. 184).

Por tanto, la operación será la primera prueba a la que Pepe tendrá que enfrentarse en su vida. Esta experiencia, cuya falta le había humillado de joven, descubrirá su verdadera personalidad; al menos, para el lector. Por otro lado, resultará que su carácter se encuentra en armonía con su vida. El único rasgo inesperado será su desmedido amor propio, que raya con el narcisismo: “Ahora satisfecho, sentía allí la herida escociéndole; pero ya haciéndose cicatriz, recuerdo, referencia heroica” (p. 185), y cuando le asaltan de nuevo los dolores intestinales, le parece que *todo el mundo –árboles, pájaros, personas y nubes– estaban atentos tan sólo a lo que allí estaba sucediendo y que contemplaban, estremecidos y preocupados, a José Rodríguez, sentado sobre la cuña* (p. 186).

Por esta misma razón, se menciona tantas veces su enfermedad y se insiste tanto en que sintió unos dolores insoportables.

Al principio del capítulo le vemos en la situación más humillante que puede atravesar un enfermo: sentado sobre la bacinilla del hospital, en un desesperado esfuerzo por defecar. En vísperas de la operación, Pepe está lleno de miedo y busca el apoyo de su esposa: “salió de la habitación con una sonrisa forzada en los labios despidiéndose de su mujer, pero terriblemente serio y lleno de miedo por dentro” (p. 184). Ahora, en cambio, se siente convertido en otro hombre (“Cuando salió de la anestesia [...] ante sus propios ojos era otro hombre”, p. 185) y contempla su cicatriz como si fuera una *referencia heroica* (p. 185). Aunque experimenta *la memoria visceral de haber sufrido mucho* (p. 185) mientras duró la anestesia, se deleita al recordar que la operación no fue dolorosa. Sin embargo, al no poder hacer lo que se le pide, se siente *un hombre mínimo y desvalido* (p. 184), *ridículo y avergonzado* (p. 185).

Todo esto nos dice cómo es José Rodríguez: un hombre ordinario, mezquino, miedoso, infantil, pero al mismo tiempo jactancioso y narcisista. Es natural, pues, que su mujer esté

acostumbrada a mirarlo con ojos despectivos y jocosos, lo que se aprecia en sus propias palabras: “Cuando le dio el ataque chillaba como un perro cuando le pisan el rabo” (p. 184) , así como en las palabras del narrador, puestas en estilo indirecto libre: “se había imaginado lo peor [...] desde el mismo instante en que Pepe cayera al suelo rodeado de gritos, como si le hubieran asestado una puñalada en el bajo vientre” (p. 184).

En la desgracia de Pepe, se revelará como una persona hipócrita, frívola, ostentosa y enamorada de sí misma, igual que su marido. El apéndice ulcerado será para ella una aventura deleitosa, entretenida y emocionante, lo que el autor expresa con una sutil ironía: “El apéndice ulcerado de su esposo había prestado un nuevo e insospechado encanto a su vida –quince años de casada, tres hijos– cuando ya se había resignado a una plácida menopausia sin emociones fuertes” (pp. 184-185).

El sufrimiento de Pepe, hasta el riesgo de su muerte, le preocupa bastante poco: lo ve, antes que nada, como una ocasión ideal para lucir las prendas anheladas. Lo importante que es para ella lucirse en una situación crucial se ve en la descripción que reproducimos a continuación. Es de notar el énfasis que pone el autor en la palabra *ocasión*, así como el enorme valor de todas las prendas, descritas de forma tan minuciosa que el lector tiene la sensación de verlas con los ojos de esta mujer:

Eloísa se había mandado hacer una bata especial –rosada con flores negras– para lucirla en la clínica, juntamente con unas babuchas plumadas que había ambicionado siempre y que decidió al fin comprar para aquella ocasión. Para ocasiones como aquella tenía ella también las mejores sábanas y las mejores toallas, que guardaba celosamente (p. 184).

También encuentra un motivo perfecto para hacerse popular entre sus amigas, ante las que ostenta la desmedida preocupación por su marido, cargada de fervor religioso. Sin embargo, en sus palabras presta más atención a sí misma que a su marido: “–Está mejor. Ya está fuera de peligro, según el médico. Pero tuvieron que darle nueve puntos. Tenía superado el apéndice. Si tardan un par de horas más... He pasado unas horas terribles, pero gracias a Dios y a la virgen de la Caridad del Cobre...” (p. 185).

Así pues, la desgracia de una persona se convierte para ella en un acontecimiento social que le permite cobrar protagonismo en su ambiente. Por un lado, esto le divierte y, por otro lado, la llena de orgullo y felicidad. Todo esto queda resumido en el siguiente pasaje:

Frente a él, Eloísa, con su bata de flores negras, feliz y hasta un poquito orgullosa, como si estuviera asistiendo a un divertido *picnic*, contestando a las llamadas telefónicas de sus amigas, saboreando sin prisa aquella popularidad que le había conseguido Pepe con su apéndice ulcerado (p. 185).

Todos los infortunios que hemos visto hasta ahora se iluminan con el nacimiento del niño, cuyo llanto suena sin parar. No en vano su madre es el último paciente que sale en el cuento. Igual que en los capítulos anteriores, la escena se muestra desde una perspectiva determinada. En este caso, la vemos con los ojos de una mujer que acaba de dar a luz a su primer hijo. La técnica que emplea el autor vuelve a ser el estilo indirecto libre.

De acuerdo con esto, la escena se abre con un retrato del recién nacido, al que su madre contempla *asombrada, sin cansarse de mirarlo* (p. 192), captando hasta su menor rasgo: “Estaba allí, junto a su cuerpo dolorido, ahora quieto y callado, pero caliente, tierno y desvalido; apenas un burujón de carne en el que se abrían unos grandes ojos de viva porcelana y una boca voraz e inocente” (p. 192) y recordando, minuto a minuto, las primeras horas de su vida, llenas de encanto, maravilla y placer:

Era suyo. Se había desgajado de ella misma en un inefable milagro. Primero lloró inconsolable, pero con sus débiles manos pequeñitas apretó duro sus senos hasta lastimarlos. Tenía hambre. Luego se quedó dormido y ella lo miró asombrada, sin cansarse de mirarlo (p. 192).

El sentimiento de maternidad, experimentado por primera vez en toda su plenitud, es más fuerte que nunca: “Era su primer hijo. Valía mucho más que todo lo que había padecido, que todo lo que tendría que sufrir aún... (p. 192) [...] Su vida se había llenado de pronto de un profundo sentido maravilloso. Fuera de aquello, ya nada le importaba nada” (p. 194). Sin embargo, este sentido maravilloso se ve amargado desde el principio por la idea de que algún día el niño crezca y tenga que empezar a vivir solo: “Sufría ya pensando en que él terminaría por irse de su lado” (p. 192).

El otro gran descubrimiento de la mujer fue comprender que ya no quiere a su marido, si es que lo quiso algún día:

Aunque tal vez no fuera así, tal como ella lo creía ahora, y lo hubiera creído a su modo en otro tiempo, antes de que comenzara a hincharse el vientre y fuera comprendiendo, poco a poco, estupefacta y resignada, que aquello iba desplazando el amor que había sentido por su marido (p. 193).

La imagen de su esposo, entre caricaturesca y esperpéntica, contrasta bruscamente con la del niño. Con los ojos de la mujer, que ni siquiera se digna a llamarle por su nombre (“*El otro* había entrado en el cuarto, nervioso, le había cogido las manos en silencio”, p. 192), lo vemos como un hombrecillo miserable, servil, estúpido y feo. Su rasgo más antipático son los ojos de cherna³⁹³, unos ojos que no tienen nada en común con los grandes ojos de viva

³⁹³ Los chernas, o meros, son un conjunto de géneros de peces que destacan por unos ojos globosos.

porcelana que tiene el niño. Es precisamente este rasgo el que más atención le llama a la mujer, por lo que no deja de repetirlo para sus adentros:

Ella miró a su esposo y le pareció más pobre hombre que nunca, con aquellos sus ojos de cherna y aquel insoportable aspecto de estar siempre pidiendo perdón. [...] ¿Qué podía importarle a ella el hombre aquél con ojos de cherna? No es que lo detestara; es, ahora lo comprendía, que no lo había querido nunca (p. 193).

A diferencia de la madre, el padre no se siente realizado como hombre y no muestra en ningún momento el verdadero sentimiento paterno; por el contrario, entra en la habitación asustado y *nervioso*, hablando *a trompicones*, preguntando *tontamente* (p. 192). Las primeras palabras que le dirige a su mujer después de un acontecimiento tan importante lo caracterizan como a un hombre egoísta, poseedor y presumido, que considera el nacimiento del niño como un deber por parte de su esposa y que ya ha decidido cuál va a ser el destino de su hijo: “–No sé qué decirte, Mami... Gracias. ¡Y nada menos que un varoncito! Será abogado como el abuelo...” (p. 192).

Lo que más le preocupa al padre es el prestigio: el niño, al ser varón, heredará su apellido paterno, continuará su linaje y, por lo tanto, ocupará la misma posición social que su abuelo, lo quiera o no. La carrera de derecho que el hombre piensa darle a su hijo se convierte en una obsesión, tal vez por el prestigio de su alcurnia o tal vez porque él mismo no pudo realizarse en su día como abogado. Es de notar también que la única pregunta que hace sobre su hijo es si se parece a él o no, lo que le vuelve aun más insignificante, sobre todo ante los ojos de su mujer: “Ella miró a su esposo y le pareció más pobre hombre que nunca, con aquellos sus ojos de cherna y aquel insoportable aspecto de estar siempre pidiendo perdón. ¡Parecerse a él!” (p. 193).

La obsesión del marido por convertir a su hijo en abogado aumentará aún más su desprecio: “Ella lo miró con lástima, con una tierna compasión en la que había, a la vez, un profundo desprecio” (p. 193).

Así pues, el nacimiento del niño ilumina un poco el ambiente trágico del hospital. A este respecto, hay que destacar a otro personaje que tiene un gran protagonismo en el cuento: la naturaleza. Al lado de la clínica, donde ronda la muerte, bajo un cielo lleno de estrellas, está el jardín, desbordante de vida, con altas y oscuras casuarinas, con setos de aralias y de marpacíficos, con macizos de hibiscos en flor, con malanguetas a punto de invadir la estatua de la fuente³⁹⁴ ... Y en medio de tanta exuberancia, dos gatos en celo se enzarzan en una lucha

³⁹⁴ Un jardín muy parecido, con una fuente abandonada en medio de una vegetación exuberante, rodea el hospital en “El amigo de Cornelio”.

feroz por tener descendencia. No en vano se mencionan en el primer capítulo junto con el niño recién nacido.

Igual que los personajes humanos, cada gato posee su carácter individual: el macho es furtivo, cauteloso, precavido, resuelto, apasionado y agresivo, mientras que la hembra es astuta, violenta y despiadada. El macho, pese a su cautela y agresividad, siempre es vencido por la hembra, que lo desarzona *de un solo golpe inesperado* (p. 191) cada vez que arremete contra ella. Finalmente, el macho consigue dominar a la hembra: ambos acaban enzarzándose *en una oscura lucha silenciosa* (p. 192).

Los ojos, gritos y movimientos de cada uno están llenos de una pasión rabiosa, frenética, desenfrenada, que contrasta con la angustia mortal de los pacientes: todas las palabras que describen a los gatos tienen un matiz violento. Así, los ojos del macho, *enormes y amarillos*, (p. 190) brillan *como dos bombillitos* (p. 191), mientras que la hembra *estalla* (p. 191) en un maullido *horripilante* (p. 191), *lanza* (p. 191) un maullido *desgarrador* (p. 191); el macho *salta como un resorte* (p. 191) y *avanza veloz en decididas zancadas* (p. 191), pero la hembra lo *desarzona* (p. 191) a *zarpazos* (p. 191), *inesperados*, (p. 191) *rápidos*, (p. 191) *fulminantes* (p. 191), y *se traban en una lucha feroz a arañazos y mordiscos* (p. 191). La agresividad de la lucha por la vida, idéntica a las leyes que imperan en el mundo del “guajiro”, se pone especialmente de relieve con una serie de palabras pertenecientes al léxico militar: *avanzar* (p. 191), *lucha* (p. 191), *enemiga* (p. 191), *desarzonar* (p. 191), *atacante* (p. 191).

Para terminar nuestro análisis, hay que comentar brevemente los recursos estilísticos que no hemos visto hasta ahora. El texto contiene metáforas (“Bramaban las guaguas, al coronar, lejos, la cuesta, y *sus ojos furiosos desgarraban las sombras brutalmente*”, p. 181; “el silencio de la clínica *cayó sobre él angustiándole*”, p. 190; “unos grandes ojos *de viva porcelana*”, p. 192; “el cajón de la mesita de noche, lleno de tantos objetos que allí *se habían ido remansando inexplicablemente*”, p. 194), y comparaciones afortunadas: “la madre volvió a suspirar *como si se deshinchara*” (p. 187), “—¿Querías decirme algo?... —Preguntó la madre *como asomándose al borde de un pozo*” (p. 187), “un ágil cachondo ritmo *de animal joven y bien alimentado*” (p. 190), “los ojos volvieron a brillarle *como dos bombillitos*” (p. 191), “Su enemiga parecía haber renunciado a toda lucha y ronroneaba *como un ventilador*” (p. 191), “aquellos sus ojos *de cherna*” (p. 193).

Sin embargo, el recurso más importante es la adjetivación, con la que se describen los elementos de la naturaleza (“el *suave y fresco* terral de febrero”, p. 181; “las *altas y oscuras* casuarinas”, p. 181; “*grandes flores pensativas*”, p. 181; “Pero otra vez la mosca —*gorda*,

sucia, verde, cercana– zumbó a su lado en las sombras”, p. 182), los movimientos (“*ágil cachondo* ritmo de animal joven y bien alimentado”, p. 190; “Oyó los tacones de ella alejándose; *isócronos, firmes y decididos*”, p. 190; “Avanzó *veloz* en decididas zancadas”, p. 191), las sensaciones (“los *espantosos* retortijones”, p.185; “un dolor *súbito e inesperado*”, p. 182), los sentimientos (“se sentía *ridículo y avergonzado*”, p. 185; “fuerzas *oscuras y caudalosas*”, p. 190; “una *extraña, blanda* ternura”, p. 190; “*tierna* compasión”, p. 194; “*profundo* desprecio”, p. 194; “*profundo* sentido maravilloso”, p. 194), el estado de ánimo (“contemplaban, *estremecidos y preocupados*, a José Rodríguez”, p. 186), los retratos de los personajes (“una viejecita *flaca y amarilla*”, p. 191; “Estaba allí, junto a su cuerpo *dolorido*, ahora *quieto y callado*, pero *caliente, tierno y desvalido*”, p. 192) y, sobre todo, los detalles más llamativos de su aspecto exterior: “el *flaco* cuerpecillo” (p. 187), “la frente *sudorosa*” (p. 187), “*grandes ojos negros*” (p. 188), “*gruesos labios sensuales*” (p. 188), “*senos pequeños y duros*” (p. 188) “una boca *voraz e inocente*” (p. 192), “*débiles* manos *pequeñitas*” (p. 192), “*blandas* manos *pequeñitas*” (p. 192), “sus *rollizas y ardientes* manecitas” (p. 193).

Por lo general, la adjetivación suele ser bimembre. Los adjetivos se anteponen al sustantivo (“el *suave y fresco* terral de febrero”, p. 181; “las *altas y oscuras* casuarinas”, p. 181; “un *nuevo e insospechado* encanto” (p. 184); “sus *rollizas y ardientes* manecitas”, p. 193), se le posponen (“un suspiro *enorme y lastimado*”, p. 182; “un hombre *mínimo y desvalido*”, p. 184; “fuerzas *oscuras y caudalosas*”, p. 190; “una viejecita *flaca y amarilla*”, p. 191; “*senos pequeños y duros*”, p. 188; “una boca *voraz e inocente*”, p. 192; “una noche *alta y fresca*”; p. 194), o van a ambos lados del núcleo (“*vagas* indicaciones *irrazonadas*”, p. 182; “*grandes ojos negros*”, p. 188; “*gruesos labios sensuales*”, p. 188; “una *oscura* lucha *silenciosa*”, p. 192; “*débiles* manos *pequeñitas*”, p. 192; “*blandas* manos *pequeñitas*”, p. 192), aunque también hay secuencias trimembres, de raigambre modernista (“eran *definitivas, esclarecedoras y terminantes*”, p. 182; “se oyó *claro, seco y brutal* el choque del bate con la pelota” p. 183; “Unas cuantas *sucias, mezquinas, individuales* experiencias”, p. 183), y sintagmas con un solo epíteto: “un *confuso* rumor” (p. 183), “El *distante* aroma del mar” (p. 183); “la *inapelable* decisión” (p. 185), “los *rajados* altavoces” (p. 187); “su *breve* cintura” (p. 188); “un *horripilante* maullido” (p. 191), “otro *fulminante* zarpazo” (p. 191), “un *desgarrador* maullido” (p. 191), “un *inefable* milagro” (p. 192), “aquel *insoportable* aspecto” (p. 193), “*voraces* chupadas” (p. 193), “una *tierna* compasión” (p. 194), “un *profundo* desprecio” (p. 194); “Una *imprecisa* sensación de soledad” (p. 194).

Los adjetivos casi siempre van unidos mediante la conjunción copulativa (“*caliente, tierno y desvalido*”, p. 192), pero a veces se yuxtaponen (“Era *suave, duro*”, p. 189; “una

extraña, blanda ternura”, p. 190). Otras veces no acompañan el núcleo de forma inmediata, sino que se separan de él en un grupo autónomo, lo que destaca efectivamente las cualidades que designan: “Pero otra vez la mosca –*gorda, sucia, verde, cercana*– zumbó a su lado en las sombras” (p. 182), “Oyó los tacones de ella alejándose; *isócronos, firmes y decididos*” (p. 190). Las secuencias de uno, dos y tres epítetos pueden combinarse en la misma frase, imprimiéndole un ritmo melódico: “Ella estaba allí, junto a su cuerpo *dolorido*, ahora *quieto y callado*, pero *caliente, tierno y desvalido*”, p. 192).

También nos gustaría destacar la enorme importancia que tienen los olores y, sobre todo, los sonidos en la reconstrucción del ambiente de la clínica. El *hedor* del alcohol desnaturalizado (p. 181) y olor del éter, *limpio y frío* (p. 181), contrastan con el *distante aroma* del mar (p. 183) y el *fino perfume* del viento (p. 181); el terco olor a geranio le acompaña al “guajiro” incluso bajo la anestesia.

Los sonidos y el silencio, a su vez, presentan toda una gama de matices. La ciudad lejana se describe con el bramido de los autobuses y, sobre todo, con el ruido del estadio: “el choque claro, seco y brutal del bate con la pelota, seguido de un confuso rumor hecho de muchas voces lejanas” (p. 181), y con las *ásperas y rajadas* (p. 182) palabras de los altavoces, que vocean *claramente* (p. 192), *lejos e indiferentes* (p. 187). En el jardín, el viento de febrero –el terral *suave y fresco* (pp. 181, 182, 190), el distante aroma del mar– *sacude* (p. 183) y *estremece blandamente* (p. 181) las oscuras y altas casuarinas; el silencio *se cuele* debajo de las aralias y entre los hibiscos; los gatos, entre maullidos *horripilantes* (p. 191) y *desgarradores* (p. 191), *ronronean como un ventilador* (p. 191) para enzarzarse después en una *oscura lucha silenciosa* (p. 192); el llanto del niño suena *desesperado* (p. 181) y la noche rodea *silenciosamente* (p. 181) al doctor. Y en el hospital, los tacones de Beatriz se oyen *isócronos, firmes y decididos* (p. 190); el llanto desesperado del niño suena *desgarradora e intermitentemente, como si hiciera gárgaras con su primer dolor* (p. 182), mientras que de la habitación 19 sale *un ruido sin entonación humana casi, [...] un quejido de dolor solamente racional por lo reprimido y pudoroso, [...] algo así como un suspiro enorme y lastimado* (p. 182).

La tensión emocional se mantiene también mediante las reiteraciones, que atraviesan todo el cuento:

El suave y fresco terral de febrero estremeció blandamente las altas y oscuras casuarinas (p. 181) / *El suave y fresco viento de febrero* llevó las ásperas y rajadas palabras del altavoz distante hasta el jardín de la clínica (p. 182) / El distante aroma del mar, luchando con el terral, *sacudió las altas y oscuras casuarinas* (p. 183) / *El fresco y suave terral de febrero estremeció las altas y oscuras casuarinas* (p. 190)

Al pie de la fuente, rodeada de malanguetas que casi llegaban a las rodillas del viejo Neptuno de piedra, maullaban dos gatos (p. 181) / *Al pie de la fuente del viejo Neptuno de mármol, a cuyas rodillas casi llegaban las malanguetas*, pasó rápida y silenciosa la sombra de un gato (p. 190) / Por dentro se sentía solo también; solo y tranquilo, como *el viejo Neptuno de mármol* que coronaba la fuente (p. 194)

maullaban dos gatos remedando *el llanto desesperado del niño que acababa de nacer* (p. 181) / En una de las habitaciones del primer piso rompió a llorar *el niño que acababa de nacer* (p. 182) / casi un ruido, como el maullido de los gatos en celo o *el llanto del niño que acababa de nacer* (p. 183) / Sobre el silencio se oía *el llanto del niño que acababa de nacer* (p. 190)

De la habitación 19 salió un ruido *sin entonación humana casi* (p. 182) / Sólo un ¡ay! de dolor, otra vez en el jardín, *sin entonación humana casi* (p. 183)

...aquel doctor Ponce –Ramiro Ponce, 48 años, ojos fatigados, soltero, olor a tabaco– que aún parecía esperar por algo... (p. 181) / *El doctor Ponce –Ramiro Ponce, 48 años, ojos fatigados, olor a tabaco–* abandonó la sala de guardia y salió al jardín (p. 194)

Pasó su mano por la frente sudorosa de la chiquilla que agonizaba (p. 187) / La madre volvió a pasar la mano por la frente sudorosa de su hija (p. 187)

Y enfrente de él, una luz más próxima se concretó en Beatriz, *que siempre olía a geranio* (p. 188) / Su mano izquierda subió a lo largo del brazo de la muchacha *que olía a geranio* (p. 189)

Ella miró a su esposo y le pareció más pobre hombre que nunca, *con aquellos sus ojos de cherna* y aquel insoportable aspecto de estar siempre pidiendo perdón (p. 193) / ¿Qué podía importarle a ella el hombre aquél *con ojos de cherna?* (p. 193)

“Noche de febrero” fue el último cuento que Ortega escribió en Cuba. Después de su publicación siguieron once años de silencio, causado por el segundo exilio, la enfermedad, la pobreza, la desorientación y la pérdida de las viejas amistades. La siguiente (y la última) obra de Ortega no vio la luz hasta 1969, en una revista española.

4.3.13. CONCLUSIONES

El exilio fue para Ortega la época en la que alcanzó la plenitud. La guerra y la emigración marcaron tajantemente un “antes” y un “después” no solo en su biografía sino también en su obra: si las obras narrativas que escribió antes de la guerra guardan una relación bastante estrecha con las principales corrientes literarias de aquella época (el relato de humor, la prosa vanguardista, la novela amorosa y sentimental), los relatos que escribió en el exilio revelan desde el principio a un artista maduro, original e independiente de cualquier tendencia que estuviera de moda en aquel entonces.

A diferencia de muchos escritores exiliados, Antonio Ortega supo evitar una rememoración obsesiva de otros tiempos. Las únicas páginas de su obra en las que se deja sentir la nostalgia, muy atenuada en comparación con lo que escribieron otros autores, son algunos cuentos ambientados en Asturias, como “Marcelo ve vacas”, “Dionisio” y, sobre todo, “El amigo de Cornelio”, cuyos paisajes, canciones y diálogos respiran la añoranza de la patria perdida.

Tampoco predomina en su obra el recuerdo de la guerra, a la que sólo dedica dos cuentos: “El evadido” y “La huida”; este último relato, sin contar unas páginas autobiográficas de “*Ready*”, es su única obra en la que revive su pasado. Y el tema de la España franquista no lo abordó en ninguna obra: la única excepción sería el capítulo de “La huida” dedicado a la figura del censor.

La opción que prefiere Antonio Ortega es pintar la realidad autóctona de Cuba: la novela “*Ready*” y los cuentos “Silicato”, “Chino olvidado”, “Covadonga”, “La pluma blanca” y “Noche de febrero” están escritos desde la perspectiva de un hombre que se encuentra perfectamente integrado en la nueva realidad y protagonizados casi siempre por personajes autóctonos de este nuevo mundo.

En los cuentos “Marcelo ve vacas”, “El amigo de Cornelio” y “Dionisio”, ambientados en Asturias, la situación que se describe es puramente atemporal, puesto que puede darse en cualquier época. No en vano ninguno de ellos contiene señas explícitas con las que se pudiera determinar exactamente el año de la acción: se trata de situaciones que podrían haber pasado tanto antes como después de la guerra.

4.4. “LAURI”: EL PRIMER PASO HACIA ESPAÑA

“Lauri” ocupa un lugar especial en la obra de Antonio Ortega. Nuestro autor lo había fechado el 1 de marzo 1969³⁹⁵, un año antes de su muerte y tras once años de silencio, causado por la Revolución Cubana y el segundo exilio en Venezuela.

Además de ser la última obra de nuestro autor, “Lauri” fue también el comienzo de su retorno a España. Movidó por las dificultades económicas que la familia atravesaba en Caracas, Ortega lo escribió para el concurso internacional de cuentos “Revista Lena”, que se viene celebrando en Pola de Lena (pueblo natal de su madre) desde 1963. En aquella época, los cuentos premiados se publicaban en *Lena*, una revista bimestral de carácter informativo que se editó en el centro cultural de esta localidad entre los años 1961 y 1986. El jurado era designado por dicha revista y el ganador recibía un premio único de diez mil pesetas por parte del Ayuntamiento lenense³⁹⁶.

Todos estos detalles nos dicen que se trataba de un concurso oficial que se fomentaba, se dirigía y se controlaba por las instituciones del estado franquista, con todas las restricciones ideológicas y los obstáculos censorios que implicaba este control. También hay que tener en cuenta que en los primeros meses de 1969 (concretamente desde el 24 de enero y el 25 de marzo) se había decretado en todo el territorio español un estado de excepción que, entre otras cosas, establecía una censura de prensa mucho más estricta que la que había sido vigente hasta entonces. En estas condiciones, resulta verdaderamente increíble que el cuento de un exiliado republicano, que había desempeñado altos cargos durante la guerra y que nunca había ocultado su hostilidad hacia el nuevo régimen, no sólo fuera admitido al concurso sino que saliera ganador entre los ciento sesenta y seis cuentos de ocho países distintos. Más increíble todavía es el hecho de que Antonio Ortega fuera el único escritor exiliado de los que ganaron este concurso hasta 1975: aparte de él y de Lucía Lezaeta Mannarelli, una escritora chilena premiada en 1974, el resto de los autores vivieron toda su vida en España. Llama la atención también la diferencia de edad que separa a Ortega de los demás premiados, nacidos todos ellos entre finales de los años veinte y finales de los cuarenta³⁹⁷.

Los intentos de esquivar la censura (o, al contrario, la intervención de los censores) se observan claramente en los dos artículos dedicados a nuestro autor en la revista *Lena*. Aunque en ambos se insiste constantemente en que el escritor abandonó España en 1939 y ahora reside en Caracas, no se mencionan en ningún momento las causas que le habían forzado a

³⁹⁵ Véase *Premio Internacional “Cuentos Lena”: 1963-2001*, Avilés, Ediciones Azucel, 2001, pp. 65-66.

³⁹⁶ Las bases de la convocatoria de 1969 se publicaron en la primera página del número 70 de la revista *Lena*.

³⁹⁷ Véanse las reseñas biográficas de los autores recogidos en *Premio Internacional “Cuentos Lena”: 1963-2001*, ed. cit.

emigrar. En cambio, se insiste con énfasis en que fue precisamente la llegada de Fidel Castro al poder lo que le obligó a marcharse de Cuba e instalarse en Venezuela³⁹⁸.

Reducida a la acción externa, la historia que se cuenta en “Lauri” es muy sencilla: el protagonista asesinó a su amada por celos hace varios años y desde entonces se desahoga todos los días ante el loro que había sido testigo del crimen y que repite constantemente el nombre de la mujer, Lauri. Por tanto, se trata de una historia trivial que no presenta por sí misma un gran interés en la literatura contemporánea. Los méritos del cuento consisten en unos aspectos muy distintos: la incertidumbre que envuelve la desaparición de Lauri, la profundización psicológica de los personajes y, sobre todo, las técnicas literarias, que se alejan de los procedimientos narrativos tradicionales y aproximan el cuento, en cierto modo, a la prosa experimental que se cultivaba entonces en España.

Puesto que estamos ante una introspección, el cuento nos ofrece todo un abanico de temas: el amor imposible o no correspondido, la pasión amorosa y los celos, el egoísmo y la incompreensión. A todo esto se impondrá el tema de crimen y castigo en la versión de Dostoyevski: el sufrimiento incesante que hace balancear al borde de la locura y que descubre unos abismos insondables en la personalidad del criminal.

Antes de comenzar nuestro análisis, vamos a situar la acción en el tiempo y en el espacio. Aunque el lugar no se especifica en ningún momento, podemos suponer que se trata de la costa asturiana por las pinceladas del paisaje y por el léxico del protagonista. Las descripciones, pese a ser muy escasas, contienen los detalles más típicos del paisaje asturiano: las mimosas floridas, el maizal del acantilado, el seto de laureles y, por supuesto, el mar, que se menciona constantemente. En el monólogo del personaje aparecen también dos palabras existentes en la lengua asturiana: *tolíña* (delfín) y *orbayar* (llover menudo).

Si el lugar de la acción, por lo menos, se puede suponer, la época, por el contrario, resulta imposible de determinar. El cuento no contiene ni un solo indicio, aunque fuera indirecto, de los tiempos en los que se desarrolla el argumento. Pero las referencias a la época resultan absolutamente irrelevantes: se trata de una historia intemporal basada en las relaciones humanas que se encuentran al margen de las peripecias históricas.

Esta incertidumbre guarda una estrecha relación con el reducido espacio narrativo: el mundo en el que viven los protagonistas es tan personal y autosuficiente que no va más allá de su casa. Por esta razón, el espacio narrativo es muy reducido: la acción directa del cuento está limitada por las cuatro paredes de una casa en la orilla del mar. Desde esta casa, el

³⁹⁸ Véanse los artículos dedicados a Antonio Ortega en el número 71 de la revista *Lena*.

personaje dirige constantemente su mirada hacia la playa donde Lauri se había bañado y hacia el maizal donde yace enterrada. A esta misma casa afluyen también casi todos sus recuerdos.

Las técnicas narrativas que emplea el autor presentan una ruptura con la narración tradicional. Salvo la primera y la última frase, todo el relato supone un monólogo continuo e ininterrumpido del personaje que se confiesa ante el loro. Aunque la incertidumbre que rodea a este interlocutor y la desaparición de Lauri se van acentuando progresivamente a medida que avanza el relato, el lector lo ignora hasta llegar al final del cuento. Puesto que el personaje protagonizó toda la historia, estamos ante un narrador protagonista que se dirige a un interlocutor ficticio del que sabe que no recibirá respuesta. En realidad, el personaje habla consigo mismo, reflexionando en voz alta. Su monólogo, por tanto, viene a ser algo intermedio entre el monólogo interior y el autodiálogo.

En el contexto de “Lauri”, el monólogo interior resulta ser el procedimiento idóneo, puesto que, para el personaje, *el pasado es un presente revivido. Nada más útil que este monólogo interior en el que la conciencia da suelta a ese suceso acaecido y que ahora con cualquier motivo acude a la mente del protagonista*³⁹⁹.

El autodiálogo, muy extendido en la narrativa experimental de la época, se basa, según Gonzalo Sobejano, en

la segunda persona autorreflexiva, ese yo que se dirige a sí mismo como a un tú [...]. En este procedimiento se hace sentir la perdición o riesgo de anulación de la persona, quien a través de tal desdoblamiento imagina poder conocerse mejor y objetivar su yo ininteligible como ante un espejo. Así el monólogo se convierte en autodiálogo, pues no es ya que la persona padezca de incomunicación con los otros, es que necesita hablarse a sí misma, tan turbia se mira, tan naufragada se halla, tan extremadamente sola⁴⁰⁰.

El protagonista de Lauri se dirige en segunda persona hacia un supuesto oyente, pero en realidad está desahogándose consigo mismo, lo que el lector conoce en la última palabra del cuento. Lo único que distingue su desahogo del autodiálogo es el empleo de la segunda persona, que no dirige a sí mismo, sino al loro. Su verdadero destinatario, en cambio, es él mismo.

En su monólogo, el personaje se desdobra constantemente entre el presente y el pasado. A pesar de que conoció a Lauri hace mucho tiempo (“Cuando la conocí tenía diecisiete años y yo veinticinco”, p. 199), se centra en los últimos ocho años, que van desde el día en que Lauri trajo al loro. Sus recuerdos no siguen un orden lineal, sino que fluyen

³⁹⁹ Santos Sanz Villanueva, *Tendencia de la novela española actual*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972, p. 263.

⁴⁰⁰ Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación, 2005, p. 408.

libremente, sucediéndose por mera asociación de ideas y alternando con abundantes reflexiones, sentimientos y esperanzas inútiles.

Por esta razón, entre los recuerdos del personaje es muy difícil distinguir episodios narrativos concretos: el cuento sólo contiene tres episodios cabales. El primer episodio es la historia de cómo el loro apareció en la casa, el segundo abarca el aprendizaje de inglés y el tercero trata sobre la muerte de Lauri. Todos los demás detalles narrativos son tan cortos que no llegan a formar episodios autónomos; solo tienen sentido cuando completan los recuerdos o los pensamientos del personaje.

Igual que el espacio narrativo, es muy reducido el número de personajes. Sólo son cuatro: Lauri, el narrador, el loro y el “otro”. Funcionalmente, cada uno de ellos desempeña un papel clave en la historia. El principal protagonista es Lauri, cuyo nombre da título al cuento. Sólo existe en los recuerdos del narrador, que centra toda su atención en ella. Por tanto, sus rasgos siempre se refractarán a través de la personalidad del hombre.

Lo primero que se descubre en su monólogo es el retrato de Lauri, en el que destacan, igual que en otras obras de Ortega, los ojos y la sonrisa:

A Lauri le brillaban los ojos de alegría cuando te trajo; aquellos ojos claros – gris claro, como las nubes de otoño cuando cesa de orbayar – en los que siempre había una sonrisa húmeda. Más que en los labios. ¿Te has fijado? Lauri empieza a reír por los ojos, luego le baja la sonrisa a la boca... Arruga las narices como los conejitos... (p. 198)

Más adelante, le añadirá otros detalles, todos ellos transidos de la pasión que siente por ella: “¿Recuerdas sus ojos? Grandes, achinaditos, alargados, claros de un gris indefinible que contrasta con su pelo negrísimo, que siempre huele a gardenias” (p. 202). En seguida la vemos como a una persona que se deja llevar por la emoción:

Se ríe por cualquier cosa: ante el piececito descalzo de un niño, delante de una ciruela verde, al oler las mimosas del jardín, cuando éstas encienden sus bombillitas amarillas... ¡Ay!, pero llora también por cualquier cosa. Su risa y su llanto están hechos de lágrimas; lágrimas de alegría y lágrimas de tristeza (p. 198).

Lauri es una muchacha emocionada, espontánea, natural, sensible, tierna y muy compasiva: de hecho, lo primero que recuerda el narrador es que trajo al loro porque *estaba todo mojado por la lluvia y tenía un aspecto lastimoso* (p. 197). Es inquieta y se interesa por cosas nuevas: basta con recordar, por ejemplo, su deseo de aprender el inglés. También es una persona contempladora: “A ella le gustaba el mar. Cuando llovía se pasaba horas y horas, tras los cristales de la ventana, contemplando el mar” (p. 199).

Sin embargo, el narrador cree que Lauri es inconstante, impaciente e inconsecuente, falta de perseverancia y de fuerza de voluntad: “Ella era así: se apasionaba de golpe con todas las cosas; pero se desencantaba de ellas con la misma rapidez” (p. 199). Además de inconstante, le parece antojadiza: “Lo del otro fue otra cosa, una de esas cosas pequeñas que se le escondían en el corazón, sin ella saberlo, y que luego crecían, crecían, hasta que no podía aguantarlas” (p. 201).

El origen de todos estos rasgos negativos lo encuentra en la falta de sentido común, en el predominio total y absoluto del sentimiento sobre la razón, de la emoción sobre la cordura. Este rasgo lo proyecta sobre todas las mujeres, como si fuera una característica universal: “¡Es tan complicada una mujer! Tienen sus cosas que nosotros, los hombres, no comprenderemos nunca. La lógica más elemental... Ellas son ilógicas por naturaleza. Quiero decir que tienen su lógica, distinta a la nuestra” (p. 202). Tanto es así que, en su opinión, las emociones ni siquiera les permiten a las mujeres comunicarse mediante el lenguaje humano: “El hombre necesita de palabras para explicarse, para justificarse. Pero ellas no saben expresar sus sentimientos, por eso recurren al expediente de llorar o reír. Creen que con eso basta, aunque estén seguras de lo contrario” (p. 203).

De la misma forma, el narrador empieza a proyectar sobre las mujeres los demás rasgos negativos, tales como el carácter antojadizo y la indeterminación: “Ellas tienen una maravillosa capacidad para insistir en lo que creen de su agrado. En lo que creen, porque nunca están muy ciertas qué es lo que quieren” (p. 202); el maximalismo a ultranza y el ansia de conseguir lo que desean: “Cuando quieren algo, todo lo demás desaparece para ellas, se desvanece” (p. 202); la inconstancia, el infantilismo y la incapacidad de ver el mundo tal como es en realidad:

No toman en cuenta las circunstancias: sólo su deseo de un momento, y luchan con una increíble tenacidad para conseguirlo... Luego, se arrepienten... Es decir, no se arrepienten, sino que quieren otra cosa distinta.

[...]

Se marean y ya no saben distinguir la realidad de esa cosa pequeña que se les mete en el corazón sin ellas saberlo. [...] Luego viene la soberbia, el no rendirse ante la realidad, el negarse a admitir la evidencia (pp. 202-203).

Como podemos apreciar en los fragmentos citados, la imagen de Lauri aparece refractada a través de la personalidad del propio narrador. Por tanto, en sus palabras se traslucirá siempre algún rasgo de él mismo. Los principales defectos del protagonista son el carácter machista, el maximalismo y la incapacidad de comprender a otra persona, que le hacen infravalorar a las mujeres y malinterpretar sus verdaderos deseos y necesidades. El

maximalismo es también la causa de su carácter poseedor, del que hace gala constantemente en sus desahogos ante el loro: “Nada más verla comprendí que aquella mujer tenía que ser mía y no del otro. Se lo dije y se rió. Se me hacía insoportable la idea de que fuera de otro” (p. 199).

Estos dos rasgos convierten su amor en una pasión arrebatadora que le lleva a sacrificar toda su existencia por Lauri. Su relación con ella se convierte en una especie de amor cortés trasladado a nuestra época: al igual que el enamorado medieval, el protagonista le rinde vasallaje a la muchacha (un vasallaje real, puesto que *trabaja duro para ella*) y profesa hacia ella un sentimiento religioso que llena toda su vida:

Desde que la conocí no pude querer a nadie más. No, no es incapacidad para amar; es que puse tanto de mí en Lauri que no me quedó nada más para nadie. Un solo amor puede llenar toda una vida. Trabajé duro para ella. Traté de hacerle la vida lo más agradable posible. Satisfacía sus menores exigencias. Las adivinaba antes de que ella supiera que tenía un nuevo capricho, allá en lo más oscuro de su corazón. Me anticipaba a sus más pequeños deseos. Sólo por ver el agradecimiento asomarse a sus ojos, sentía ganas de llorar (p. 200).

No obstante, el protagonista no se siente vasallo de Lauri sino su soberano, puesto que cree que Lauri debe plegarse del todo a su voluntad. En su afán irreprimible por hacer más feliz a Lauri se deja sentir un acoso cada vez más obsesivo, como si el protagonista no fuera capaz de comprender que Lauri es un ser humano y no una prenda valiosa. Así, parece no darse cuenta de que Lauri siempre está buscando algún motivo para distraerse y escapar de su cuidado obsesivo, al menos de forma psicológica: trae al loro a casa, se pone a estudiar inglés, corre a la playa siempre que hace buen tiempo... Tampoco le llama la atención el hecho de que Lauri huyera de su casa sin despedirse, dejándole una nota breve en la que ni siquiera explicó el motivo de su huida. El narrador no quiere (o no puede) reconocer que Lauri le dejó porque se enamoró de otro y porque se enamoró de verdad. Del “otro” no se nos dice nada, pero podemos deducir con toda seguridad que este hombre podía darle a Lauri justo aquello que resultaba inconcebible para el narrador: la comprensión, el respeto y, que es lo más importante, la libertad de tomar sus propias decisiones.

La incapacidad de comprender a otra persona, así como la vulgaridad, la estolidez, el egocentrismo y la firme convicción del narrador, se revelan de forma especialmente elocuente en las siguientes palabras:

Sólo tú y yo la hemos querido. [...] ¿Por qué se fue tras el otro? ¡Vete tú a saber! Ellas, como te dije, tienen su lógica.

[...]

Los hombres tenemos también nuestra lógica. ¿De qué podía quejarse? ¿Qué podía echar de menos? Tenía cariño, comodidades, una vida fácil... ¿Qué le faltaba un hijo? ¿Es que se lo dio

el otro? Y el otro, ¿valía más que yo? Pero, bueno, esto es cosa de ella. Cada cual mide lo que valen los demás con su propio metro (p. 201).

Poseedor, obsesivo, celoso, autoritario, vulgar, superficial, egocéntrico, maximalista y machista: éstos son los adjetivos que mejor caracterizan al protagonista. Al mismo tiempo se muestra como un hombre débil que, por mucho que se convenza de que Lauri está viva y por más que se esfuerce en darle una explicación lógica a lo sucedido, al final acaba confesándose a sí mismo y al loro de que asesinó a Lauri por los celos. No sabemos si es la primera vez que se confiesa o si lo hace todos los días, pero es evidente que el enorme peso de la culpa no le deja en ningún momento.

Su odio al loro, a quien considera como a un ser razonable, se debe a que fue testigo del crimen y a que le recuerda constantemente a Lauri, repitiendo su nombre. Sin embargo, el personaje comprende que es incapaz de hacerle ningún daño, puesto que lo necesita para poder desahogarse libremente a todas horas. ¿Por qué el loro sólo pronuncia el diminutivo, si antes sabía decir otras cosas? Probablemente porque es lo único que le oye decir al protagonista, que repite este nombre constantemente, arrepintiéndose de lo que hizo y alimentando al mismo tiempo una vaga esperanza (más bien una ilusión) de que Lauri acabe volviendo. De hecho, con frecuencia la describe en presente, como si estuviera viva, y se imagina alguna que otra escena futura que tendrá lugar cuando Lauri vuelva.

El estilo del cuento corresponde perfectamente con la modalidad discursiva que predomina en toda su extensión: el monólogo dirigido a un supuesto interlocutor, en el que el hablante, dominado por unas emociones que no puede contener, reflexiona en voz alta intentando, en vano aclarar el porqué del problema. Todo esto crea un ritmo bastante marcado, que aproxima el discurso del personaje a un torrente de conciencia. Sin embargo, a diferencia de otros cuentos de Ortega, no resulta fácil determinar los mecanismos que rigen la organización rítmica del texto. Aun así, vamos a intentar definir sus principales directrices.

Lo primero que llama la atención son los elementos del discurso oral, que suelen orientar una conversación. Entre estos elementos destacan las constantes advocaciones que el personaje le dirige al loro (“¿Es que no conoces otra palabra, condenado? ¡Siempre lo mismo! Ya me tienes cansado”, p. 197; “¡Sí, tú me odias, lo sé! Sólo la quieres a ella. ¿Por qué crees que te he tolerado durante tanto tiempo?”, p. 200); las frases sin terminar, cuyo final se sobreentiende, lo que es propio de una conversación (“No en vano hemos convivido durante ocho años. ¡Ocho años!... ¿Quieres mayor tortura? Si no fuera porque quiero que ella te encuentre aquí cuando vuelva...”, p. 197; “La lógica más elemental... Ellas son ilógicas por naturaleza”, p. 198); las frecuentes exclamaciones, que a veces también son inconclusas (¡Es

tan complicada una mujer!, p. 198; ¡Hemos tenido tan malos días esta semana!..., p. 200; “¡Si hubiera querido explicarse!..., p. 201; “¡Si Lauri hubiera dicho unas palabras tan solo”..., p. 203); la preferencia de la yuxtaposición a la subordinación (“No aguanta tanto como yo, pero es más rápida. *Y debía de ser lo contrario; las mujeres tienen una capa de grasa...*”); la autocorrección en el proceso del discurso (“Ellas son ilógicas por naturaleza. Quiero decir que tienen su lógica, distinta a la nuestra”, p. 198; “Durante una temporada, Alice y mister Brown vinieron con nosotros. Bueno, no vinieron con nosotros, pero como si vinieran”, p. 198; “Luego, se arrepienten... Es decir, no se arrepienten, sino que quieren otra cosa distinta”, p. 202); la imitación de unas palabras ajenas (“Se pasaban el día haciéndose preguntas estúpidas: que de qué color era el lápiz de Alice, que si mister Brown tenía un libro verde encima de la mesa de la cocina, que si el gato no tenía ganas de comer...”, p. 199); y las preguntas, unas veces retóricas (“¿Por qué la vida nos hace malos y egoístas?”, p. 198) y otras, planteadas a sí mismo en un intento de reflexionar en voz alta: “Sí, fue por eso. ¿Cómo no lo comprendí? Los hombres tenemos también nuestra lógica. ¿De qué podía quejarse? ¿Qué podía echar de menos? Tenía cariño, comodidades, una vida fácil... ¿Qué le faltaba un hijo? ¿Es que se lo dio el otro? Y el otro, ¿valía más que yo?” (p. 201)

El ritmo sintáctico, a primera vista, no es muy marcado. Sin embargo, también obedece a la oralidad. El principal mecanismo de ritmo sintáctico oral es el predominio de enunciados y sintagmas bimembres. Como ejemplo, podemos citar el siguiente fragmento, en el que todas las oraciones constan de dos partes, o bien yuxtapuestas, o bien coordinadas mediante un nexos copulativo (cursiva negrita) o adversativo (cursiva):

Tú la has visto nadar en la playa; mejor que las toliñas lo hacen. No flota, se desliza. No aguanta tanto como yo, *pero* es más rápida. Y debía de ser lo contrario; las mujeres tienen una capa de grasa... Cuando la conocí tenía diecisiete años y yo veinticinco. Nada más verla comprendí que aquella mujer tenía que ser mía y no de otro. Se lo dije y se rió (p. 199).

A diferencia de otros relatos narrados con un registro oral (el ejemplo más elocuente es “Covadonga”), la bimetración de los enunciados en “Lauri” se limita a la unión de dos oraciones o sintagmas dentro de un mismo enunciado. Sin embargo, hay oraciones construidas a base de unos procedimientos sintácticos que imprimen un ritmo más sonoro. Entre estos procedimientos, cabe destacar dos.

El primero consiste en repetir la misma raíz, palabra o expresión en cada una de las oraciones simples que forman una oración compuesta (“Verás, *quiero* ser sincero contigo, no *quiero* que haya equívocos entre tú y yo”, p. 197; “Me gusta no hacer nada mientras *espero*, aunque con ello se haga más angustiada mi *espera*”, p. 200) o en dos oraciones diferentes:

“Ellas tienen una maravillosa capacidad para insistir *en lo que creen* de su agrado. *En lo que creen*, porque nunca están muy ciertas de qué es lo que quieren” (p. 202). El segundo recuso es el empleo de miembros análogos que tienen la misma estructura gramatical (“Luego viene la soberbia, *el no rendirse ante la realidad, el negarse a admitir la evidencia*”, p. 203; “El hombre necesita de palabras *para explicarse, para justificarse*”, p. 203; “Si te lo digo a ti también es porque el hombre necesita decir ciertas cosas en voz alta *para oír las mejor, para echarlas de sí de una vez*”, p. 203) o que están introducidos por la misma palabra: “Te admití en esta casa *porque* te trajo ella, *porque* yo a Lauri jamás le he negado nada. Pero no *porque* me agradara su presencia en lo más mínimo, *porque* me simpatizaras” (p. 197).

Otras figuras retóricas que refuerzan el ritmo sintáctico son el paralelismo (“Tú la quieres a tu manera. Todos queremos a nuestra manera”, p. 200); la rima interna (“como si a todas horas esa única palabra no estuviera *resonando en mis oídos, retumbando en mi soledad*”, p. 202); el asíndeton (“Tenía cariño, comodidades, una vida fácil...”, p. 201); el polisíndeton (“Es tierna y dulce e ilógica”, p. 199; “Y sus ojos comenzarán a reír, y se pondrán brillantes, como si llorara, y luego su risa llenará toda la casa, y llegará hasta la playa”, p. 202); la anadiplosis, unas veces dentro de un mismo enunciado (“Su risa y su llanto están hechos de *lágrimas; lágrimas* de alegría y *lágrimas* de tristeza”, p. 198) y otras veces entre dos enunciados distintos (“No en vano hemos convivido durante *ocho años. ¡Ocho años!*”, p. 197; “Claro, *la buena vida... La buena vida* y saberte cómplice de lo que pasó”, p. 198) o secuencias próximas al quiasmo: “Por eso te gusta martirizarme con esa palabra que repites a todas horas como si a todas horas esa única palabra no estuviera resonando en mis oídos, retumbando en mi soledad” (p. 202).

También son bastante frecuentes las frases carentes de verbo en forma personal, que se refieren a algo que se había dicho con anterioridad (“No en vano hemos convivido durante ocho años. *¡Ocho años!...*”, p. 197; “Estabas todo mojado por la lluvia. Tenías un aspecto lastimoso. *Toda tu petulancia y garrulería de ahora*”, pp. 197-198; “No tengo ganas de ir a trabajar. Pediré un permiso. *Un mes, dos meses...*”, p. 200; “Me gusta ver el mar desde aquí desde detrás de las ventanas. *Toda esa furia para nada, para terminar en la playa babeando un poco de espuma*”, p. 200; “¡Si hubiera querido explicarse!... Sí, yo la hubiera comprendido. *Pero nada*”, p. 201); se anticipan a lo que se dirá a continuación: “*La lógica más elemental...* Ellas son ilógicas por naturaleza” (p. 198); o se emplean como advocaciones (“¡Mamarracho!” p. 202) o interjecciones (“¡Habladurías!” p. 202).

Finalmente, el ritmo se crea mediante la reiteración de ciertas frases o detalles:

Además, *ella no se llamaba Lauri, sino Laura* (p. 197) / Y déjate de confianzas; *ella se llama Laura y no Lauri* (p. 202)

Quiero decir que *tienen su lógica*, distinta a la nuestra (p. 198) / Ellas, como te dije, *tienen su lógica* (p. 201)

Cuando hacía sol se ponía *el traje de baño* y corría a la playa (p. 199) / Ahí, en el armario, está su traje de baño (p. 200) / Ahí está su traje de baño (p. 201)

Lo del otro fue otra cosa, *una de esas cosas pequeñitas que se le escondían en el corazón, sin ella saberlo*, y que luego crecían, crecían, hasta que no podía aguantarlas (p. 201) / Sin duda fue *una de estas cosas pequeñitas, que se le escondían en el corazón*, lo que motivó todo aquello (p. 201) / Se marean y ya no saben distinguir la realidad de *esa cosa pequeña que se les mete en el corazón sin ellas saberlo* (p. 203)

¡Si hubiera querido explicarse!... (p. 201) / ¡Si Lauri hubiera dicho unas palabras tan solo!... (p. 203)

¿Tú entiendes esto? (201) / ¿Tú lo entiendes? (p. 202)

Los otros recursos que llaman la atención son el epíteto y la metáfora. En cuanto al uso del adjetivo, Ortega no deja de ser fiel a sí mismo incluso en un cuento narrado por un personaje que no tiene nada en común con su autor. Igual que los narradores de otros cuentos, el personaje no escatima los adjetivos al recordar cómo eran los ojos de Lauri: “¿Recuerdas sus ojos? Grandes, achinaditos, alargados, claros de un gris indefinible que contrasta con su pelo negrísimo, que siempre huele a gardenias” (p. 202).

El análisis del estilo, así como de la personalidad del antagonista, quedaría incompleto si no dijéramos unas pocas palabras sobre ciertas peculiaridades de su registro. Antes que nada, se trata de las escasas metáforas (“Toda esa furia para nada, para terminar en la playa *babeando un poco de espuma*”, p. 200; “al oler las mimosas del jardín, cuando éstas *encienden sus bombillitas amarillas*”, p. 198) y comparaciones que emplea (“gris claro, *como las nubes de otoño cuando cesa de orbayar*”, p. 198; “Arruga las narices *como los conejitos*”, p. 198; “Tú la has visto nadar en la playa; *mejor que las toliñas lo hacen*”, p. 199; “tomando el sol *como un lagarto*”, p. 200), las cuales lo caracterizan como a un hombre sencillo, directo y dotado de una gran capacidad de observación.

Otro rasgo que llama la atención son los diminutivos, que abundan sobre todo en las frases pronunciadas en un arranque de sentimiento:

Lauri empieza a reír por los ojos, luego le baja la sonrisa a la boca... Arruga las narices como los *conejitos*... Se ríe por cualquier cosa: ante el *piececito* descalzo de un niño, delante de una ciruela verde, al oler las mimosas de jardín, cuando éstas encienden sus *bombillitas amarillas* (p. 198).

Este rasgo nos dice que estamos ante un tipo psicológico bastante extendido: una persona cruel pero sentimental hasta el extremo. En cuanto al léxico, destaca el uso de asturianismos (*orbayar*, p. 198; *tolañas*, p. 199), de expresiones coloquiales (“Y yo *venga a darte parola* tratando de convencerte y de convencerme”, p. 203) y de palabras con matices despectivos, a veces insultantes, que el personaje dirige al loro: *petulancia*, p. 198; *garrulería*, p. 198; *mamarracho*, pp. 199, 202 y 204.

Para terminar el estudio de “Lauri” –y de toda la obra literaria de Antonio Ortega– nos gustaría señalar algunos puntos que este cuento tiene en común con “Yemas de coco”, escrito con casi cuatro décadas de anterioridad y considerado como su primera obra madura. Se trata de tres pasajes, que coinciden –casualmente o no, es imposible decirlo hay en día– tanto en el léxico empleado como en la idea que se quiere expresar.

Los dos primeros pasajes son los retratos de Lauri, que coinciden con el retrato de Palmira que hace Felechosa en las palabras y expresiones que hemos resaltado:

<p>“aquellos ojos claros –gris claro, como las nubes de otoño cuando cesa de orbayar– en los que siempre había una sonrisa <u>húmeda</u>” (p. 198); “¿Recuerdas sus ojos? Grandes, <i>achinaditos</i>, <i>alargados</i>, claros <u>de un gris indefinible</u> que contrasta con <u>su pelo negrísimo</u>, que siempre huele a gardenias” (p. 202).</p>	<p>Era pequeña y tenía los ojos <u>de un color indefinible</u> que suelen tomar las ropas que estuvieron muy expuestas al sol. <u>Su pelo era negro</u>, rizado y áspero. Al sonreír se le aniñaban los ojos, <i>oblicuos</i> y <u>húmedos</u> (p. 13).</p>
--	---

En cuanto a la idea, ambos personajes, pese a ser tan diferentes, recurren a la misma comparación figurada para expresar la sensación de inquietud –sea cual sea su origen– que se apodera de una persona. Así es como Juan Sendín, en “Yemas de coco”, describe el presentimiento:

A veces siento como una angustia pequeñita, aquí en el corazón. Muy pequeña, como un grano de alpiste. “–¿Qué me va a suceder? ¿De qué tenía que acordarme? ¿Qué cosas desagradables me sucedieron hoy?” No, ninguna. El grano de alpiste crece y crece. Ya no me cabe en el corazón; es mayor que un puño. ¡Me inunda! Y todo sin ningún motivo. Es el presentimiento (p. 15).

Y así es como el personaje de “Lauri” se explica a sí mismo las causas que obligaron a la muchacha a abandonarle:

Lo del otro fue otra cosa, una de esas cosas pequeñitas que se le escondían en el corazón, sin ella saberlo, y que luego crecían, crecían, hasta que no podía aguantarlas. ¿Por qué se fue tras el otro? ¡Vete tú a saber! Ellas, como te dije, tienen su lógica. Sin duda fue una de esas cosas pequeñitas, que se le escondían en el corazón, lo que motivó todo aquello.

Llegaba un momento en que, a fuerza de hincharse, la ahogaban; y entonces tomó una de aquellas decisiones irreversibles, que no tenían vuelta de hoja (p. 201).

5. CONCLUSIONES GENERALES

Una vez hecho el análisis exhaustivo de todas las obras literarias que Antonio Ortega escribió individualmente, podemos definir los principales rasgos que constituyen su manera creadora. Puesto que el presente apartado supone una síntesis de todo lo que se vino exponiendo hasta ahora, vamos a exponerlos a modo de resumen.

El lugar y el tiempo de la acción, salvo muy contadas excepciones, son los que Ortega conoció de primera mano. Geográficamente, casi toda su obra está ambientada en las dos regiones donde pasó la mayor parte de su vida: Asturias y Cuba. En Asturias transcurre la acción de las novelas cortas “Yemas de coco” y “Siete cartas a un hombre” y de los cuentos “Dos anécdotas de José Cenero”, “Honorato, Basilio y yo”, El buen señor de “faringitis”, “La visita de pésame” “Una curiosa aventura de Avelino Morís”, “El evadido”, “Marcelo ve vacas”, “El amigo de Cornelio”, “Dionisio”, “La huida” y “Lauri”. De ambiente cubano son la novela “*Ready*” y los cuentos “Silicato”, “Chino olvidado”, “Covadonga”, “La pluma blanca” y “Noche de Febrero”.

En los cuentos de la primera etapa, la geografía es más variada. En “El tranvía, el filósofo desconocido y yo”, “Apolinar González”, “Una triste historia de Carnaval”, la acción se sitúa en Madrid, donde Ortega hizo el doctorado. En los cuentos “Modesto Lanzarón y la caja de cerillas”, “El aneurisma”, “Una historia extraordinaria”, “Resumen de la vida de Apolinar Sánchez”, “El hombre comprensivo y amplio”, “Un desafío”, “De cómo conocí a don José García”, “El tímido se enamora”, “El ascensor”, “El obligatorio cuento del fantasma”, “Una hipótesis de nariz”, el lugar de la acción no se menciona ni se deja deducir, pero lo más probable es que se trate de lugares en los que Ortega había vivido. Finalmente, “El tenor submarino” está ambientado en Rusia, donde Ortega no había estado nunca.

Por lo que respecta a los lugares de la acción, éstos se mencionan expresamente (Cenero en “Una curiosa aventura de Avelino Morís”, La Tenderina en “El evadido”, Gijón, Ribadesella y Nueva York en “La huida”, Perlora en “El amigo de Cornelio”, La Habana en “*Ready*”), se deducen a partir de unos detalles concretos (Gijón en “Marcelo ve vacas” y “Dionisio”, La Habana en “Silicato”, “Chino olvidado” y “Covadonga”) o, simplemente, se insinúan (Asturias en “Siete cartas a un hombre” y “Lauri”, La Habana en “La pluma blanca” y “Noche de febrero”). Algunos topónimos son inventados pero se refieren a lugares reales (Carballedo, a Oviedo, en “El amigo de Cornelio”; Ablanedo, a Oviedo, y Puerto de Panes, a Puerto de Pajares, en “Yemas de coco”).

La época de la acción se especifica muy pocas veces: la única obra en la que se mencionan fechas concretas es “La Huida”. Por lo general, los años aproximados se deducen

a partir de los detalles directos e indirectos que se mencionan esporádicamente. En algunas obras, como “Lauri”, no hay ni un solo detalle, por muy vago que sea, que aluda a los tiempos históricos; esto se debe a que la historia que se cuenta es puramente atemporal y puede darse en cualquier época.

La estructura externa de las obras de Ortega es bastante sencilla. Casi todas ellas, salvo algunas excepciones (“Covadonga” y “Lauri”, cuyo discurso es un monólogo ininterrumpido), constan de unos cuantos capítulos de distinta extensión. La única obra cuya estructura externa presenta una cierta complejidad es la novela corta “Yemas de coco”, dividida en tres pares de capítulos, contados sucesivamente por dos narradores que se alternan.

El escenario de la acción suele ser un espacio limitado: la casa en “Siete cartas a un hombre”, “Silicato” y “Lauri”; la trinchera republicana en “El evadido”, la oficina, el chigre y la casa en “Marcelo ve vacas”; el patio de un manicomio en “El amigo de Cornelio”, la cárcel en “Chino olvidado”, la redacción de un periódico en “La pluma blanca” o el hospital en “Noche de febrero”. En “Ready” y “La huida”, en virtud de su argumento, los espacios se suceden continuamente. En algún cuento, como “Covadonga”, el escenario exacto es imposible de determinar. Por lo general, a cada espacio le corresponde un capítulo determinado.

El tiempo real dura unas horas (“Covadonga”, “La pluma blanca”, “Noche de febrero” “Lauri”), un día (“Marcelo ve vacas”), varios meses (“El evadido”, “Silicato”, “La huida”), un año (“Ready”), varios años (“Chino olvidado”, “Dionisio”) o varias décadas (“El amigo de Cornelio”). Más de una década dura también el tiempo histórico (“Covadonga”, “La huida”).

La estructura argumental es muy variada. El argumento puede tener un desarrollo puramente lineal (“Honorato, Basilio y yo”, “El evadido”, “Marcelo ve vacas”, “Noche de febrero”); basarse en analepsis, o flash back (“Silicato”, “Dionisio”), o combinar varias secuencias y planos temporales (“El amigo de Cornelio”, “Chino olvidado”, “La pluma blanca”, “La huida”).

Además de la estructura argumental, es bastante complejo el juego de las voces narrativas. Por lo general, en cada obra predomina un tipo de narrador determinado: omnisciente (“Marcelo ve vacas”, “El amigo de Cornelio”, “Chino olvidado”, “La huida”, “Noche de febrero”), testigo (“El evadido”, “Covadonga”, “Dionisio”) o protagonista (“Honorato, Basilio y yo”, “Yemas de coco”, “Silicato”, “Ready”, “Lauri”). Sin embargo, la voz del narrador predominante se combina casi siempre con el estilo indirecto libre, la narración enmarcada, la carta, el diálogo y otros recursos, lo que enriquece considerablemente la narración, enfocada desde distintas perspectivas. Esta combinación resulta especialmente

compleja y significativa en obras como “Apolinar González”, “La visita de pésame”, “Yemas de coco”, “Siete cartas a un hombre”, “La huida”, “La pluma blanca” o “Noche de febrero”.

Los personajes de Ortega son siempre seres insólitos, irracionales, “deliciosamente absurdos”, dominados por la emoción y el sentimiento más que por la razón, más próximos a la naturaleza y a la infancia que a la sociedad adulta. Son capaces de manifestar la mayor ternura y de cometer al mismo tiempo la brutalidad más feroz, como Amalio Felechosa o Corsino; o de cambiar una cómoda existencia, alcanzada tras toda una vida de trabajo, para defender una causa perdida de antemano, como José García; o de renunciar, aunque fuese inconscientemente, a los convencionalismos y a las comodidades más elementales a cambio de la libertad absoluta, como “Covadonga”; o de esperar firmemente hasta el final de sus días algo que nunca se hará realidad, como la madre en “Siete cartas a un hombre”; o de dar muestras de la amistad más abnegada a alguien que ha roto su vida, como Antón el Grillo. En algunos cuentos llegan a alcanzar la categoría de seres sobrenaturales, como Dionisio o el supuesto ángel en “La pluma blanca”.

Con frecuencia uno o varios personajes intervienen activamente en el desarrollo de la historia, hasta el punto de ser considerados, a veces, como sus principales protagonistas, y, sin embargo, no aparecen de forma presencial en ningún momento: o bien porque están ausentes (Hermenegilda, en “El amigo de Cornelio”; el “otro”, en “Lauri”), o bien porque están muertos (Palmira y Carballido, en “Yemas de coco”; Juan, en “Siete cartas a un hombre”; Adosinda, en “El amigo de Cornelio”, o la propia Lauri).

Hay que destacar también que los personajes femeninos, salvo alguna excepción (Violetas y Caldo Gallego, en “*Ready*”; Hermenegilda, en “El amigo de Cornelio”; Beatriz, en “Noche de febrero”, o Alice en “El dolor de la guerra” por ejemplo), casi siempre superan a los hombres por sus cualidades morales. Así, Lucila, en “Silicato”, es la primera en tener valor para decirle a su amigo que es mejor que se separen; Adosinda, en “Marcelo ve vacas”, se solidariza con su hermano para consolarle; otra Adosinda, en “El amigo de Cornelio”, no sólo perdona a Cornelio sino que también admite en su casa al niño que éste tuvo con otra mujer; y la mujer que acaba de dar a luz en “Noche de febrero” supera a su marido en todos los aspectos.

El estilo de Ortega es uno de los aspectos más ricos y complejos de su obra. Sus principales rasgos son el léxico, el ritmo y los tropos. En líneas generales, podemos decir que se basa en los recursos clave las dos épocas anteriores: la adjetivación del Modernismo y la metáfora de las vanguardias.

El léxico que emplea Ortega se caracteriza por la abundancia de términos científicos, palabras procedentes del asturiano y del español hablado en Cuba, neologismos creados por el autor o prestados de otras lenguas, algún que otro arcaísmo rescatado, así como por una enorme variedad de registros, que reflejan fielmente el origen de los personajes, su puesto en la sociedad, su nivel cultural, el oficio que desempeñan o la situación en la que se encuentran. Como ejemplo, podemos recordar las conversaciones telefónicas de Lucila o de Violetas, la jerga pesquera de Antón el Grillo, las cartas de Maruja y de José García, o los idiolectos de los personajes que desfilan por las páginas de *“Ready”*.

El ritmo es muy marcado en todas las obras, hasta el punto de convertir algunos fragmentos en verdaderos poemas en prosa. Se basa con frecuencia en una construcción bimembre, y se consigue mediante toda una gama de procedimientos, como la adjetivación, la enumeración y la elipsis, el asíndeton y el polisíndeton, la anáfora y la catáfora, el empleo de miembros análogos y de estructuras sintácticas similares, la aliteración y la rima interna, la analogía semántica, la reiteración de palabras, detalles, sintagmas, expresiones o frases enteras, y la puntuación, en la que destaca el uso de paréntesis y de rayas.

Entre las figuras retóricas de carácter semántico, las más importantes son el símil, la sinestesia, la hipérbole, el oxímoron y, especialmente, la metáfora, que con frecuencia se convierte en greguería. Bastante frecuentes son las metáforas dobles, las figuras semánticas complejas, basadas en la combinación de dos o más recursos, y los fragmentos en los que varios tropos se encadenan unos con otros, haciendo que el texto alcance un alto nivel poético.

Las descripciones más frecuentes en la obra de Ortega son el paisaje y el retrato. Se caracterizan por la brevedad, la sencillez y la expresividad. Su principal elemento es el detalle impresionista, que le permite al lector imaginarse fácilmente el resto. En los retratos, los rasgos que más le llaman la atención a nuestro autor son la mirada y la sonrisa; en algunas obras sólo se mencionan estos dos rasgos.

El humor de Ortega ha ido evolucionando de un humorismo grotesco, basado en la desproporción de la situación que se cuenta y la perspectiva desde la que se enfoca, a una fina ternura, que predomina en *“Ready”* y en los cuentos del exilio. Un recurso humorístico bastante extendido en su obra es la parodia, que se refiere a la manera de escribir de algunos autores (*“La venganza de Sidafonia”*, *“Una caricatura en verso y cinco en prosa”*), al método científico (*“Ready”*) o a ciertos géneros literarios (*“La pluma blanca”*).

Los escritores que más influyeron en la formación de nuestro autor como artista fueron Cervantes, Baroja, Gómez de la Serna y los autores modernistas, encabezados por Rubén

Darío, Valle-Inclán y Pérez de Ayala. A Cervantes le debe Ortega la actitud quijotesca de algunos personajes (“Una curiosa aventura de Avelino Morís”, “Marcelo ve vacas”, “Dionisio”, “La huida”), el conflicto basado en la oposición entre la razón y el sentimiento (“Silicato”) o los procedimientos estructurales (“*Ready*”). La herencia de Baroja consiste en la concepción de una novela abierta que da cabida a todo y en un estilo personal y elegante, basado en la evocación y el detalle, lo que se aprecia con especial claridad en las descripciones. Gracias a la maestría de Ramón Gómez de la Serna, el estilo de Ortega se enriqueció con tropos vanguardistas, entre los que sobresale la greguería. Finalmente, hay que destacar la profunda huella de los escritores modernistas, que se deja sentir en el ritmo y la sonoridad de las frases, sobre todo en el uso del epíteto.

Además de la literatura española del Siglo de Oro y de principios del siglo XX, la obra de Ortega hunde sus raíces en la mitología griega, en la Biblia y en el folclore asturiano. De la literatura universal, es necesario mencionar *El asno de oro*, de Apuleyo; *Michael, hermano Jerry* y *Colmillo blanco*, de Jack London; *El proceso*, de Kafka; *La voz humana*, de Jean Cocteau, la novela sentimental de los siglos XVIII-XIX, el cuento navideño y las obras de los clásicos rusos. El cuento “Dionisio” pudo haber influido en Onelio Jorge Cardoso y Gabriel García Márquez.

Así pues, Antonio Ortega es un escritor que no solo pertenece a la literatura española sino a la universal. Recuperar su nombre es un deber que está a la orden del día, y esperamos que nuestro trabajo sea un paso más para alcanzar esta meta.

6. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

A. Obras de Antonio Ortega

1. Antonio Ortega, *Alrededor de la tragedia*, La Habana, 1942
2. Anita Arroyo, Antonio Ortega, *El caballito verde*. Cuentos para chicos y grandes, La Habana, Editorial Lex, 1956
3. Antonio Ortega, *Yemas de coco y otros cuentos*, La Habana, Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1959
4. Antonio Ortega, *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003
5. Antonio Ortega, “*Ready*”, Gijón, Llibros del Pexe, 2003

B. Biografía de Antonio Ortega

1. VV.AA., *Diccionario enciclopédico del Principado de Asturias*, V. 11, Oviedo, Nobel, 2004, pp. 364-365
2. Jesús Aller, “Descubriendo a un escritor: obra y exilios de Antonio Ortega”, *Rebelión*, 13 de diciembre de 2006
3. Cuca Alonso, “Antonio Ortega, su obra explica su vida”, *La Nueva España*, 6 de junio de 2003, p. 14.
4. Cuca Alonso, “Antonio Ortega, las cartas del exilio”, *La Nueva España*, 23 de septiembre de 2007, pp. 12-13.
5. Cuca Alonso, “Broche especial para Antonio Ortega”, *La Nueva España*, 19 de noviembre de 2003, p. 13.
6. Guillermo Cabrera Infante, “Antonio Ortega vuelve a Asturias”, *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza y Janés, 1992, pp. 388-395
7. Epicteto Díaz Navarro, José Ramón González, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 109-111
8. Jorge Domingo Cuadriello, “Antonio Ortega en su centenario”, *Rey Lagarto. Literatura y Arte*, nº I-IV, 2004, p. 38
9. Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a la antología *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003
10. Jorge Domingo Cuadriello, *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX. Diccionario bio-bibliográfico*, Sevilla, Renacimiento, 2002

11. Francisco García Pérez, “Lo que hay que oír. Antonio Ortega”, *La Nueva España*, 21 de mayo de 1998
12. José Ramón González, “Introducción” a la novela “*Ready*”, Gijón, Llibros del Pexe, 2003
13. Ignacio Gracia Noriega, “Un drama pequeño”, *La Nueva España*, 18 de enero de 1987, pp. 32-33
14. Ignacio Gracia Noriega, Pedro Luis Menéndez, *Enciclopedia temática de Asturias*, v. 6, Gijón, Silverio Cañada, Editor, 1981, pp. 240-241
15. Víctor Guerra, “Antonio Ortega, Cuba y Maldonado”, *La Nueva España*, 19 de junio de 2003, p. 2
16. José María Martínez Cachero, “Antonio Ortega, un escritor de España peregrina”, *La Nueva España*, 22 de marzo de 1991, p. 44.
17. José María Martínez Cachero, “Ortega y Fernández de la Granda, Antonio”, en *Gran enciclopedia asturiana*, v. 11, Gijón, 1970, p. 26
18. José Antonio Mases, “Antonio Ortega, el exiliado de las tres efes”, *El Norte de los libros*, nº 5-6, diciembre de 2002
19. Jesús Mella, *Antonio Ortega: en las trincheras de las ideas*, Gijón, Ateneo Obrero de Gijón, 2004
20. María Elvira Muñiz, “Antonio Ortega”, en *Escritores de Gijón*, Gijón, Ateneo Obrero, 1989, pp. 11-26
21. María Elvira Muñiz, *Historia de la literatura asturiana en castellano*, Gijón, Ayalga Ediciones, 1978, pp. 227-229
22. Pepa Osorio, “Antonio Ortega, escritor comprometido”, *La Nueva España*, 20 de julio de 1999, p. 6
23. José Luis Requejo, “Antonio Ortega, o la vida contemplada a la altura de los zapatos”, *Los Cuadernos del Norte*, nº 30, 1985, p. 59.
24. Álvaro Ruiz de la Peña, *Introducción a la literatura asturiana*, Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1981, pp. 253-254
25. Constantino Suárez, José María Martínez Cachero, *Escritores y artistas asturianos. Índice bio-bibliográfico*, v. 5, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, pp. 531-524

C. La obra de Antonio Ortega

1. Sergio Chaple, “Variaciones sobre un tema en tres cuentistas iberoamericanos: Antonio Ortega, Onelio Jorge Cardoso y Gabriel García Márquez”, *Estudios de narrativa cubana*, La Habana, Ediciones Unión, 1996, pp. 115-135
2. Jorge Domingo Cuadriello, “Escritores asturianos exiliados en Cuba”, en Antonio Fernández Insuela, *Sesenta años después. El exilio literario asturiano de 1939*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 91-108
3. Jorge Domingo Cuadriello, “Introducción” a la antología *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003
4. Jorge Domingo Cuadriello, “La Guerra Civil vista por tres cuentistas asturianos exiliados en Cuba”, en Antonio Fernández Insuela, María del Carmen Alfonso García, María Martínez-Cachero Rojo, Miguel Ramos Corrada, *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*, Oviedo, KRK Ediciones, 2010, pp. 205-215
5. José Ramón González, “Introducción” a la novela “*Ready*”, Gijón, Llibros del Peixe, 2003
6. María Teresa González de Garay, “Personajes femeninos en la narrativa de Antonio Ortega”, en Antonio Fernández Insuela, María del Carmen Alfonso García, María Martínez-Cachero Rojo, Miguel Ramos Corrada, *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*, Oviedo, KRK Ediciones, 2010, pp. 341-369
7. José María Martínez-Cachero, “Antonio Ortega, autor de cuentos”, en Antonio Fernández Insuela, *Sesenta años después. El exilio literario asturiano de 1939*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 243-253
8. José Luis Requejo, “Antonio Ortega, o la vida contemplada a la altura de los zapatos”, *Los Cuadernos del Norte*, nº 30, 1985
9. Ricardo Senabre, *Chino olvidado y otros cuentos*, *El Cultural*, 5 de febrero de 2004

D. Teoría literaria

1. VV. AA., *Curso de teoría de La literatura*, coordinado por Darío Villanueva, Madrid, Taurus, 1994

2. Aurora de Albornoz, Un cuento de Gabriel García Márquez: “El ahogado más hermoso del mundo”, *El comentario de textos*, V. 2, Madrid, Castalia, 1974, pp. 283-316
3. Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975
4. Agnes Gullón, Germán Gullón, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974
5. Fernando Lázaro Carreter, Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 2010
6. Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1984
7. José María Martínez Cachero, “Ignacio Aldecoa: “Seguir de pobres”, *El comentario de textos*, V. 2, Madrid, Castalia, 1974, pp. 179-212
8. Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974
9. *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974
10. José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988
11. Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984
12. José Luis Varela: “Barojiana: el “Elogio sentimental del acordeón”, *El comentario de textos*, V. 2, Madrid, Castalia, 1974, pp. 111-136
13. José Valles Calatrava, Francisco Álamo Felices, *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Editorial Alhulia, 2002

E. Historia de la literatura española y universal

1. VV. AA., *Historia de la literatura española*, VV. II-III, coordinado por Jesús Menéndez Peláez, León, Everest, 2005
2. VV. AA., *La picaresca: orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979
3. José Luis Abellán, *El exilio español de 1939*, VV. I-VI, Madrid, Taurus, 1976-1978
4. Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, V. I, Madrid, Gredos, 1986
5. Dámaso Alonso, “El realismo psicológico en el *Lazarillo de Tormes*”, en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1958

6. Francisco Ayala, "Formación del género novela picaresca: El *Lazarillo*", *Experiencia e invención (Ensayos sobre el escritor y su mundo)*, Madrid, 1960, pp. 127-147.
7. Ángel Basanta, *Literatura de posguerra: la narrativa*, Madrid, Cincel, 1990
8. Oldrich Belic, "Los principios de la composición de la novela picaresca", *Análisis estructural de textos hispánicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 19-60.
9. Maryse Bertrand de Muñoz, "El retorno en la novela española desde 1939", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, Department of Spanish & Portuguese, 1980, pp. 102-106
10. Carlos Blanco Aguinaga, *Ensayos sobre la literatura del exilio español*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2006
11. Gerald Brown, *Historia de la literatura española*, V. 6/1, *El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1996.
12. Rafael Cansinos-Asséns, *La nueva literatura*, V. IV, *La evolución de la novela (1917-1927). Colección de estudios críticos*, Madrid, Páez, 1927
13. Joaquín Casaldueiro, "Sentido y forma de *El Lazarillo*", *Estudios de Literatura Española*, Madrid, Gredos, 1973
14. Juan Chabás, *Literatura española contemporánea, 1898-1950*, Madrid, Verbum, 2001
15. María José Conde Guerri, *El teatro de Enrique Jardiel Poncela (una aproximación a los humoristas de la vanguardia española)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja
16. Rafael Conte, "La novela española en el exilio", *Cuadernos para el diálogo*, nº XIV, mayo de 1969, pp. 27-38
17. José Corrales Egea, "La novela picaresca", *Ínsula*, nº 266, 1969
18. José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, José Esteban Ed., 1985
19. Guillermo Díaz-Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas*, V. VI, Barcelona, Vergara, 1967
20. José María Díez Borque, *Historia de la literatura española*, V. IV, *El siglo XX*, Madrid, Taurus, 1982
21. José Domingo, *La novela española del siglo XX: de la Generación del 98 a la guerra civil*, Barcelona, Labor, 1973

22. Keith Ellis, "Francisco Ayala: entre la tradición y el experimento", *Historia y crítica de la literatura española*, ed. al cuidado de Francisco Rico, V. VII, *Época contemporánea: 1914-1939*, dirigido por Víctor García de la Concha, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 574-577
23. Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982
24. Juan Ignacio Ferreras, *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1988
25. Juan Ignacio Ferreras, *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988
26. Víctor Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*, Madrid, Ed. de la Torre, 1980
27. Víctor Fuentes, "La narrativa española de vanguardia (1923-1931)", *Historia y crítica de la literatura española*, ed. al cuidado de Francisco Rico, V. VII, *Época contemporánea: 1914-1939*, dirigido por Víctor García de la Concha, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 561-564
28. Carlos García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial, 2007
29. Fernando García Lara, *El lugar de la novela erótica española*, Granada, Excma. Diputación Provincial de Granada, 1986
30. Pablo Gil Casado, *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1975
31. Pedro Gómez Aparicio, *Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la dictadura*, V. III, Madrid, Editorial Nacional, 1974
32. Emilio González López, "Cuentistas y novelistas españoles en América", *Revista Hispánica Moderna*, nº 2-4, 1962
33. Claudio Guillén, "La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*", *Hispanic Review*, XXV, 1957.
34. Ricardo Gullón, "Los prosistas de la generación de 1925", *Ínsula*, nº 126, 1957, pp. 1 y 8
35. Miguel Ángel Hernando, *Prosa vanguardista en la generación del 27*, Madrid, Prensa Española, 1975
36. Antonio Iglesias, *Treinta años de novela española (1938-1968)*, Madrid, Prensa Española, 1969

37. Antonio Linage Conde, “En torno al novelar de Juan Aguilar Catena”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Nº 162, 1, 1996
38. Manuel Longares, *La novela del corsé*, Barcelona, Seix Barral, 1979
39. Julio López, “Acercamiento a las vanguardias literarias”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 398, 1983, pp. 361-371
40. José Manuel López de Abiada, *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*, Casagrande, Bellinzona, 1980
41. Vicente Lloréns, “Perfil literario de una emigración política”, *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, pp. 215-244
42. Salvador de Madariaga, *Guía del lector del Quijote*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976
43. José Ramón Marra-López, *Narrativa española fuera de España*, Madrid, Guadarrama, 1963
44. Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Valladolid, MAXTOR, 2005
45. Alberto del Monte, *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen, 1971
46. Ana María Navales Viruete, *Estudio sobre la novela epistolar española* (<http://zaguan.unizar.es/record/13488/files/TESIS-2014-016.pdf>)
47. Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea (1898-1967)*, VV. I-III, Madrid, Gredos, 1963-1971.
48. Emilio Orozco Díaz, *Introducción al Barroco*, V. I, Granada, Universidad de Granada, 1988
49. Rafael Osuna, *Hemeroteca literaria española: (1924-1931)*, Madrid, Renacimiento, 2007.
50. Rafael Osuna, *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, Valencia, Pre-Textos, 1986
51. Rafael Osuna, *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2004
52. Rafael Osuna, “Revistas literarias y culturales españolas (1920-1936). Bibliografía comentada”, *Ottawa hispánica*, VII, 1985, pp. 50-86
53. Felipe Benito Pedraza Jiménez, Milagros Cáceres Rodríguez, *Manual de literatura española*, Pamplona, Cenlit Ediciones, VV. I-XV, 1990-2005
54. José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, V. II, Madrid, Alianza, 1995

55. Piero Raffa, *Vanguardismo y realismo*, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1968
56. Véase Alfonso Rey, “La novela picaresca y el narrador fidedigno”, *Hispanic Review*, nº 47, 1979, pp. 55-75
57. Rogelio Reyes Cano, “La técnica descriptiva de *La Busca*” de Baroja”, *De Blanco White a la Generación del 27. Estudios de Literatura Española Contemporánea*, Huelva, Universidad de Huelva, 2000
58. Francisco Rico, *La novela picaresca española*, Barcelona, Planeta, 1970
59. Francisco Rico, *La novela picaresca y los puntos de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982
60. Juan Carlos Rodríguez, Álvaro Salvador, *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal, 1987.
61. Federico Carlos Sainz de Robles, *La novela española en el siglo XX*, Madrid, Pegaso, 1957
62. Federico Carlos Sainz de Robles, *La promoción de “El cuento semanal” 1907-1925 (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975
63. Federico Carlos Sainz de Robles, *Raros y olvidados (La promoción de “El cuento semanal”)*, Madrid, Prensa Española, 1971
64. Pedro Salinas, *Literatura española. Siglo XX*, México, Robredo, 1941
65. Véase Ricardo Senabre, “Sobre la técnica de la greguería”, *Papeles de Son Armadans*, XLV, nº 124, mayo de 1967, pp. 120-145
66. Ricardo Senabre, “Técnica de la greguería”, *Historia y crítica de la literatura española*, ed. al cuidado de Francisco Rico, V. VII, *Época contemporánea: 1914-1939*, dirigido por Víctor García de la Concha, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 221-226
67. Luis Sánchez Granjel, “La novela corta en España (1907-1936)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 222, 1968, pp. 477-508, y nº 223, 1968, pp. 14-50
68. Gonzalo Santonja, “En torno a la novela erótica española de comienzos de siglo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 427, enero de 1986
69. Gonzalo Santonja, *La República de los libros*, Barcelona, Anthropos, 1989
70. Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española*, V. 6/2, *Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1988

71. Santos Sanz Villanueva, “La narrativa del exilio”, *El exilio español de 1939*, dirigido por José Luis Abellán, Madrid, Taurus, 1977
72. Santos Sanz Villanueva, *Tendencia de la novela española actual*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972
73. Segundo Serrano Poncela, “Ámbitos picarescos”, *Ínsula*, 171, 1961
74. Arturo Serrano Plaja, *El realismo mágico en Cervantes*, Madrid, Gredos, 1967
75. Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación, 2005
76. Ignacio Soldevila Durante, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980
77. Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, V. V, *Del realismo al vanguardismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983
78. Ángel Valbuena Prat, *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1966
79. Ricardo Velilla Barquero, *La literatura del exilio a partir de 1936*, Madrid, Cincel, 1981

F. Historia española y universal

1. VV. AA., *Asturias y la mina*, Gijón, Trea, 2000
2. VV. AA. *El puerto de Gijón en la Guerra Civil*, Autoridad Portuaria de Gijón, 2004
3. VV.AA., *Historia de España*, V. XXXVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1984
4. VV.AA., *Historia de España*, V. XL, Madrid, Espasa-Calpe, 2004
5. VV. AA., *Historia de España*, V. VIII, Barcelona, Crítica, 2007
6. VV.AA., *Historia de España. Alfonso XIII y la Segunda República (1898-1936)*, Madrid, Gredos, 1991
7. Juan Avilés Farré, *Pasión y farsa. Franceses y británicos ante la Guerra Civil española*, Madrid, Eudema Estudios de Historia Contemporánea, 1994
8. Vicente Borregón Ribes, *La emigración española a América*, Vigo, Faro de Vigo, 1952
9. Aurora Bosh, *Historia de Estados Unidos (1776-1945)*, Barcelona, Crítica, 2005
10. Juan Antonio Cabezas, *Morir en Oviedo*, Madrid, Editorial San Martín, 1984
11. Xuan Cándano, *El pacto de Santoña (1937): La rendición del nacionalismo vasco al fascismo*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2006

12. José Cosais y Santaló, *Emigración española y particularmente gallega a Ultramar*, Madrid, 1915
13. Juan Díaz-Caneja Candanedo, *La emigración en Castilla*, Madrid, 1916
14. Fernando Díaz-Plaja, *La guerra de España en sus documentos*, Madrid, Sarpe, 1986
15. Antonio Fernández Florez, “Argelia y los españoles”, *Boletín de la Inspección General de Emigración*, V. I, nº 3, 1929-1930
16. Xosé Lluis García Arias, *Pueblos asturianos: el porqué de sus nombres*, Gijón, Alhora Libros, 2005
17. Pedro Gómez Gómez, *De Asturias a América, Cuba (1850-1930): la comunidad asturiana de Cuba*, Oviedo, Pedro Gómez Gómez, 1996
18. Mariano González Rothvoos y Gil, “La emigración española a Iberoamérica”, *Revista Internacional de Sociología*, nº 25, enero-marzo de 1949
19. M. González-Rothvoos y Gil, *Los problemas actuales de la emigración española*, Madrid, 1949
20. Marcelino Laruelo Roa, *Asturias, octubre del 37: ¡El “Cervera” a la vista”!*, Gijón, M. Laruelo, 1997
21. Moisés Llordén Miñambres, *Desarrollo económico y urbano de Gijón en los siglos XIX y XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994
22. Juan Francisco Marsal, *Hacer la América*, Barcelona, Edición Española, 1972
23. Miguel Martínez Cuadrado, *Restauración y crisis de la monarquía (1874-1931)*, Alianza Editorial, Madrid, 1991
24. Enrique Moradiellos, *Neutralidad benévola: el gobierno británico y la insurrección militar española de 1936*, Oviedo, Pentalfa, 1990
25. Julia Moreno García, *El Extremo Oriente, siglo XX*, Madrid, Síntesis, 1992
26. Silvia Ribelles de la Vega, *La Marina Real Británica y la guerra civil en Asturias (1936-1937): Política, estrategia y labor humanitaria*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2008
27. Vicente Risco, “Sobre la sociedad y la propiedad en Galicia”, *Revista de Trabajo*, nº 2, 1949
28. Javier Rodríguez Muñoz, *La Guerra Civil en Asturias*, La Nueva España, 2006
29. Julio Rodríguez Puértolas, *Historia de la literatura fascista española*, VV. I-II, Madrid, Akal, 2008
30. Javier Rubio, *La emigración española a Francia*, Barcelona, Ariel, 1974

31. Manuel Rubio Cabeza, *Diccionario de la Guerra Civil Española*, VV. I-II, Barcelona, Planeta, 1981
32. Francisco Sánchez Rivas, *Estudio de la emigración española a los países americanos*, Madrid, 1930
33. José Tolivar Faes, *Nombres y cosas de las calles de Oviedo*, Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo, 1992
34. Manuel Tuñón de Lara, *La España del siglo XX*, VV. I-III, Barcelona, Laia, 1977
35. Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1970
36. José Ángel Viñas, *El oro español en la guerra civil*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, Ministerio de Hacienda, 1976
37. José Ángel Viñas, *El oro de Moscú: alfa y omega de un mito franquista*, Barcelona, Grijalbo, 1979
38. José Ángel Viñas, *El escudo de la República: el oro de España, la apuesta soviética y los hechos de mayo de 1937*, Barcelona, Crítica, 2010
39. José Ángel Viñas, *Las armas y la guerra: palancas de la guerra, mitos del franquismo*, Barcelona, Pasado & Presente, 2013
40. Antonio Zozaya, *Del ambiente y de la vida. ¡Pobres emigrantes!*, Buenos Aires, 1927

G. Lingüística

1. VV. AA., *Gramática descriptiva de la lengua española*, coordinado por Ignacio Bosque y Violeta Demonte, VV. I-III, Madrid, Espasa-Calpe, 1999
2. Emilio Alarcos Llorach, *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994
3. Juan Alcina Franch, José Manuel Blecua, *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1998
4. María Victoria Escandell Vidal, *La comunicación*, Madrid, Gredos, 2005
5. Alonso Zamora Vicente, *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 1966

H. Diccionarios

1. *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2006

2. Gisela Cárdenas Molina et al. (coord.), *Diccionario del español de Cuba*, Madrid, Gredos, 2000
3. María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2002
4. Lorenzo Novo Mier, *Diccionariu xeneral de la llingua asturiana*, Gijón, Asturlibros Ediciones, 1979
5. Xuan Xosé Sánchez Vicente, *Diccionariu Asturianu-Castellanu Castellanu-Asturianu*, Oviedo, Trabe, 1996

7. APÉNDICES

7.1. ÁLBUM FOTOGRÁFICO



1. Mayajigua, San José del Lago, 11 de agosto de 1945



2. Con su esposa Asunción. La Habana, 5 de octubre de 1959



3. En El Janguito, julio de 1966



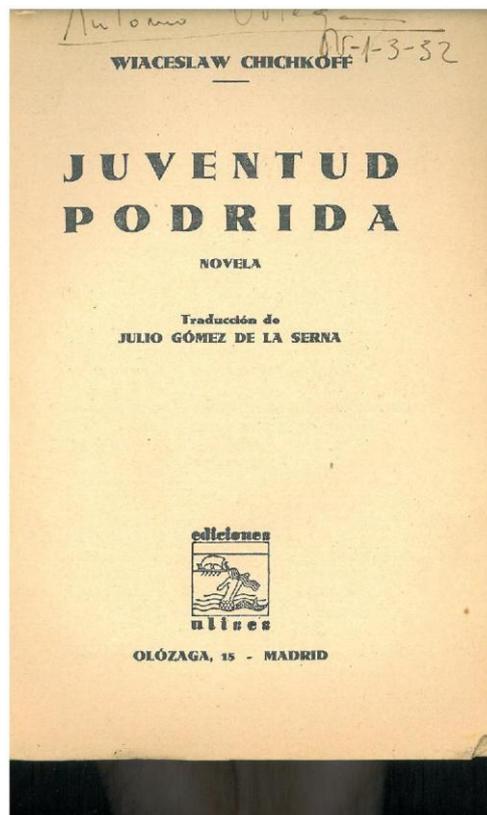
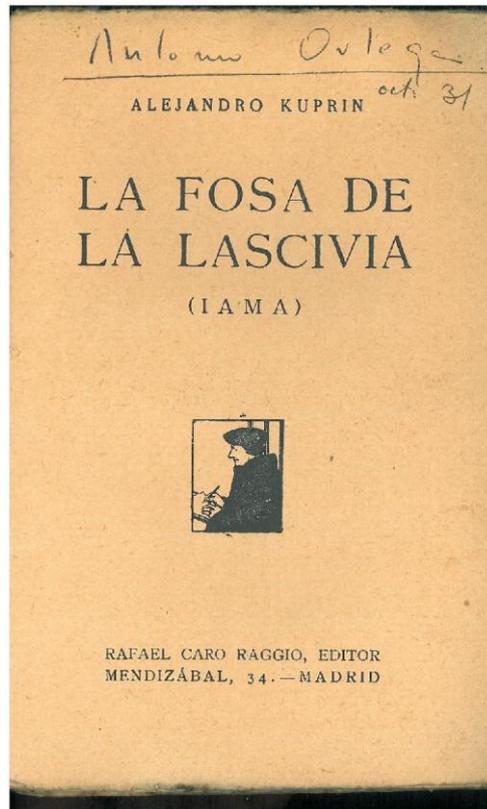
4. Lugar y fecha desconocidos

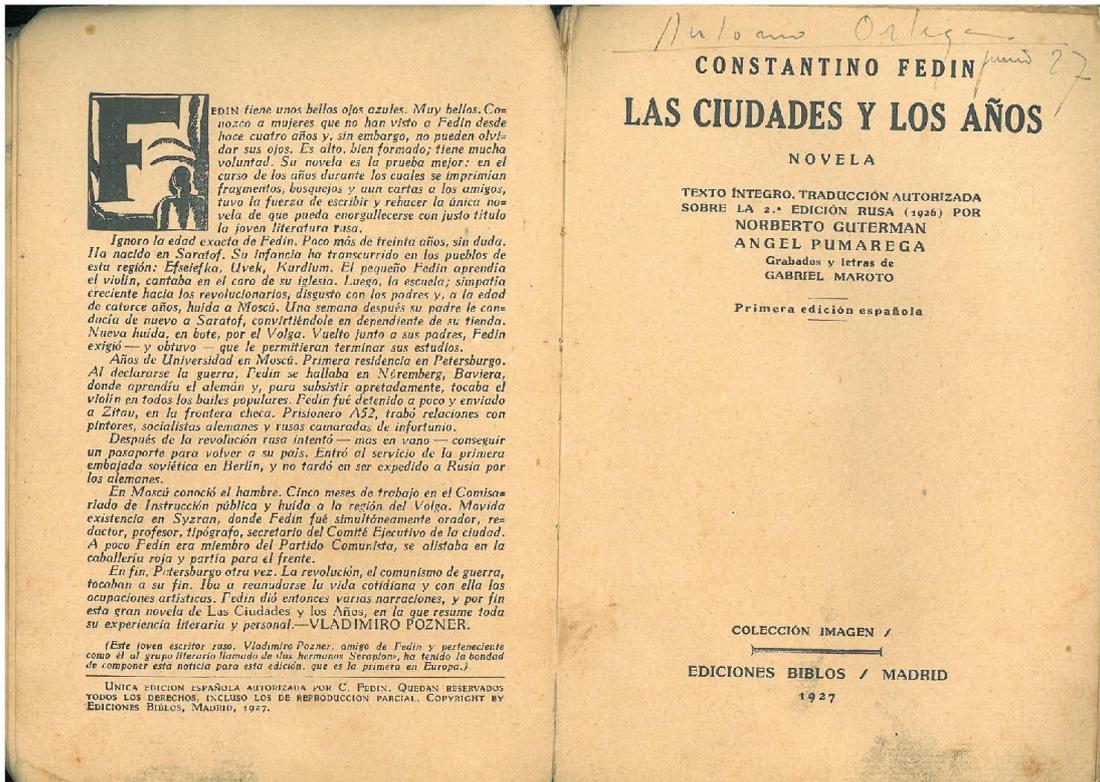
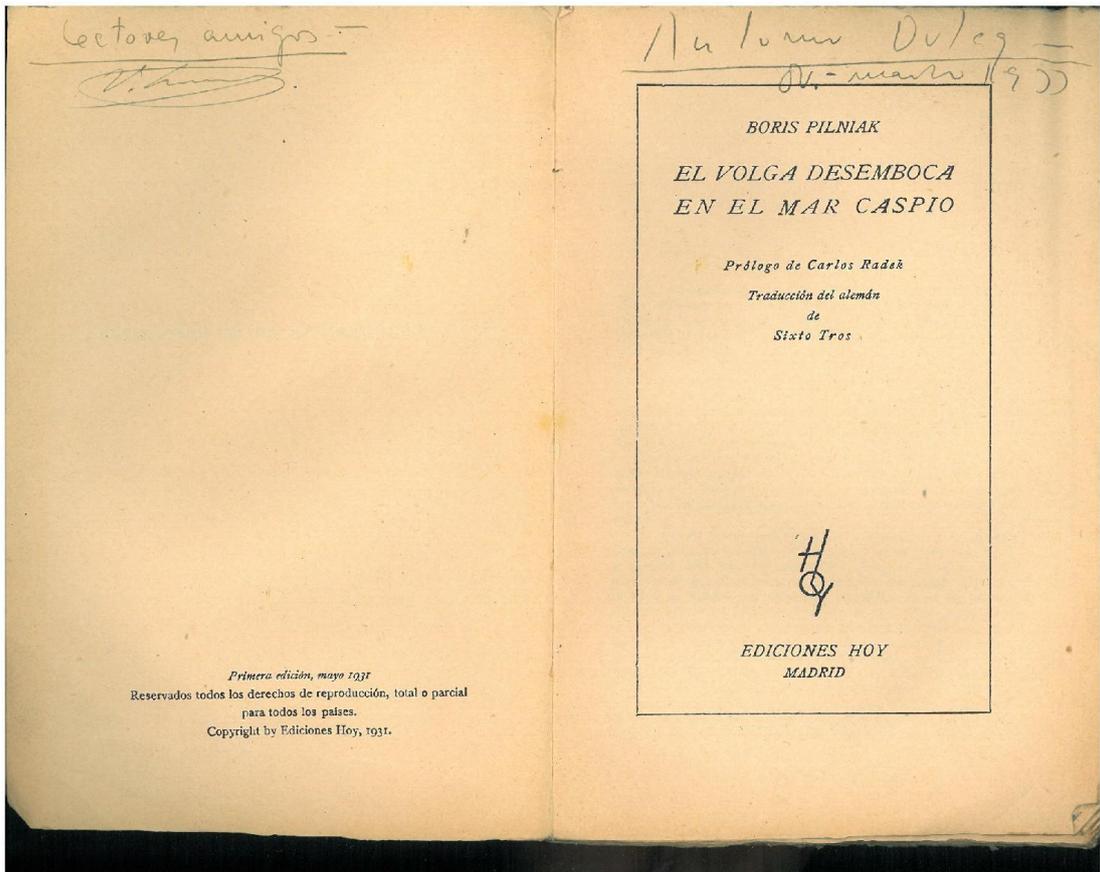


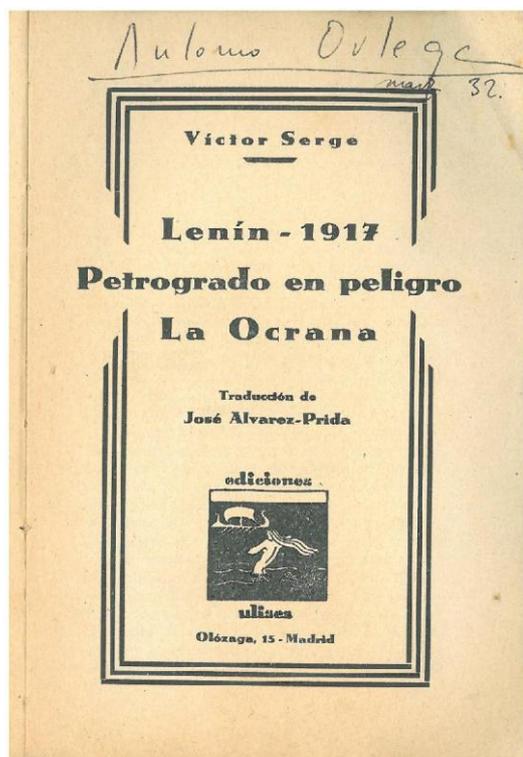
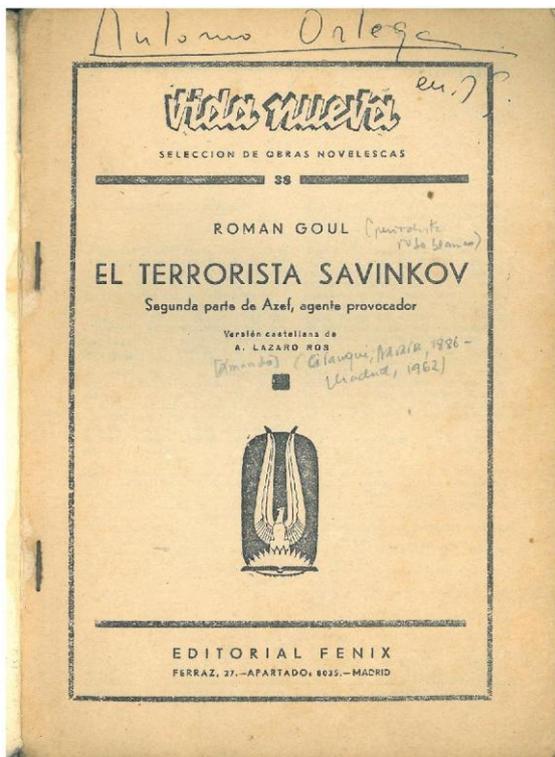
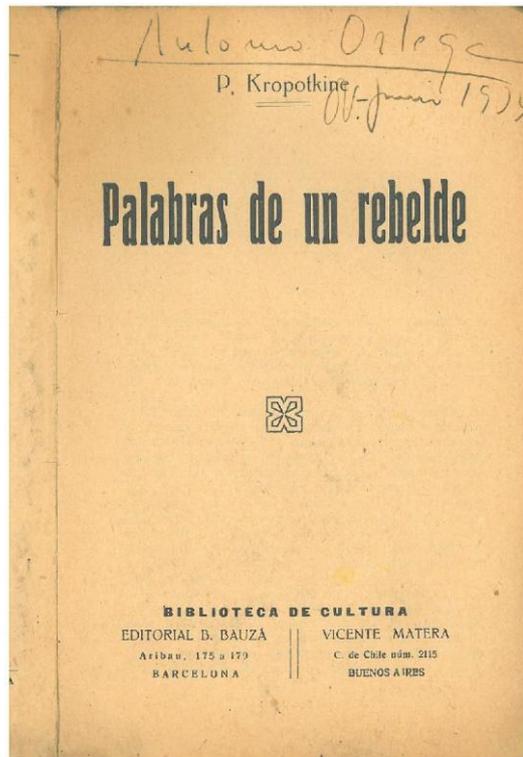
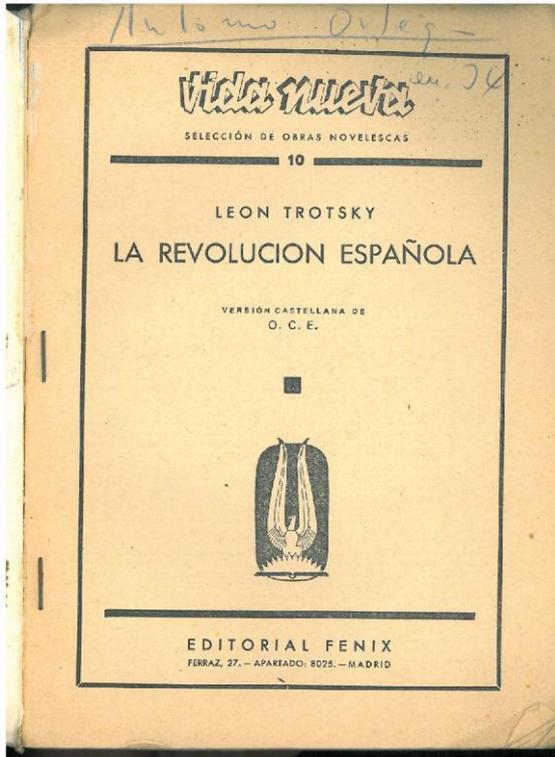
5. Dibujos de Antonio Ortega, fotografiados por su hija Bárbara Lucila

7.3. BIBLIOTECA PERSONAL

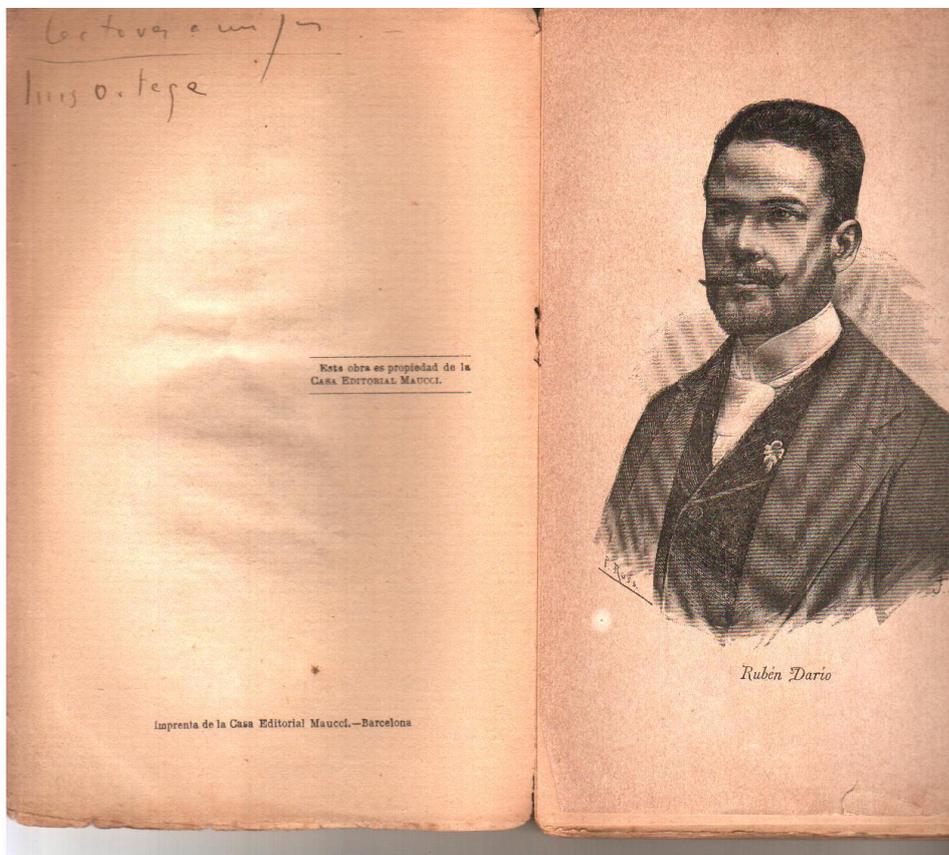
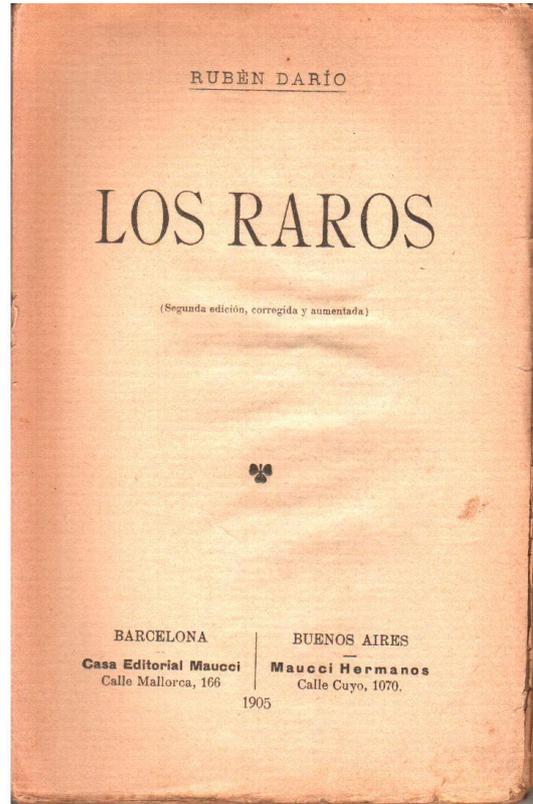
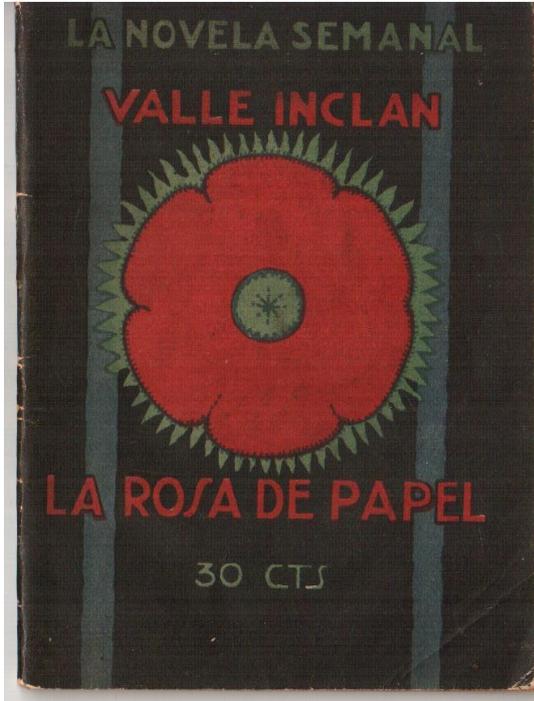
1. Escritores rusos



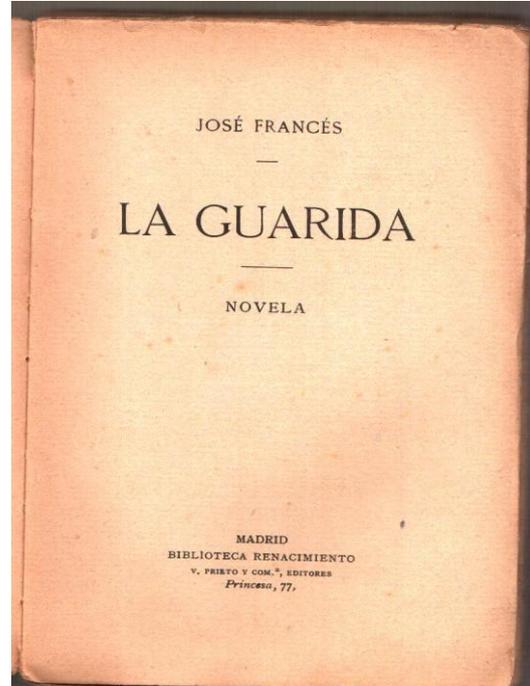
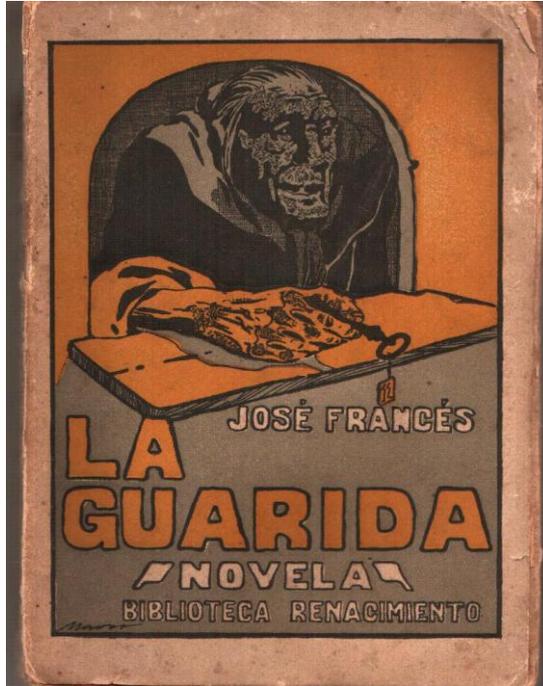




2. Los modernistas: Rubén Darío y Valle-Inclán



3. *La guarida*, de José Francés. La portada posterior es una buena muestra del panorama novelesco de la época.

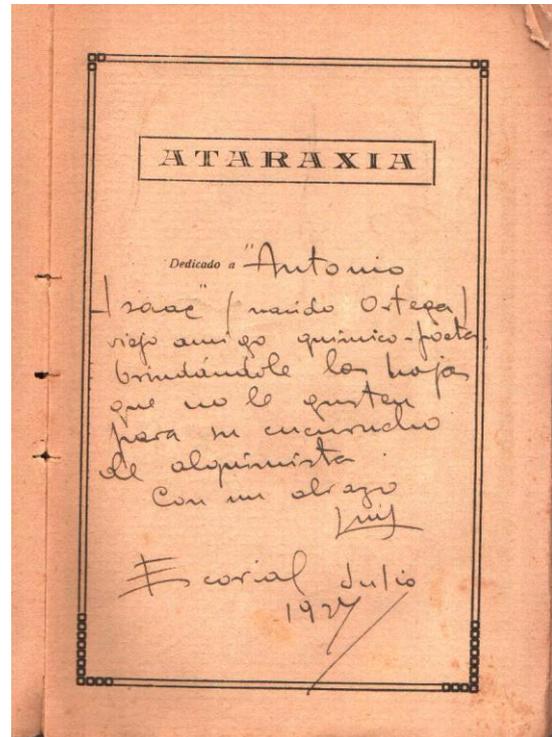
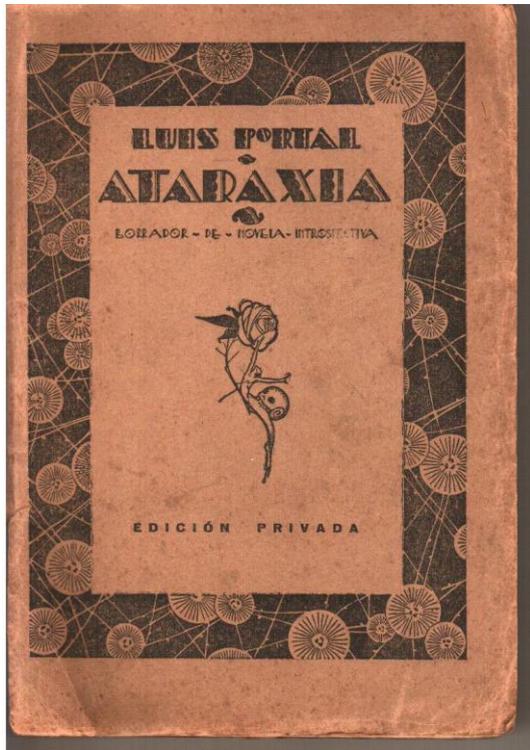


■ ■ ■ BIBLIOTECA RENACIMIENTO ■ ■ ■
 V. PRIETO Y C.ª, EDITORES . . . PRINCESA, 77 . . . MADRID . . .
 . . . VOLUMENES DE 250 A 400 PÁGINAS, TIPSOGRAFÍA IMPRESOS, CON ARTÍSTICAS . . .
 . . . CUERTAS EN COLOR . . .

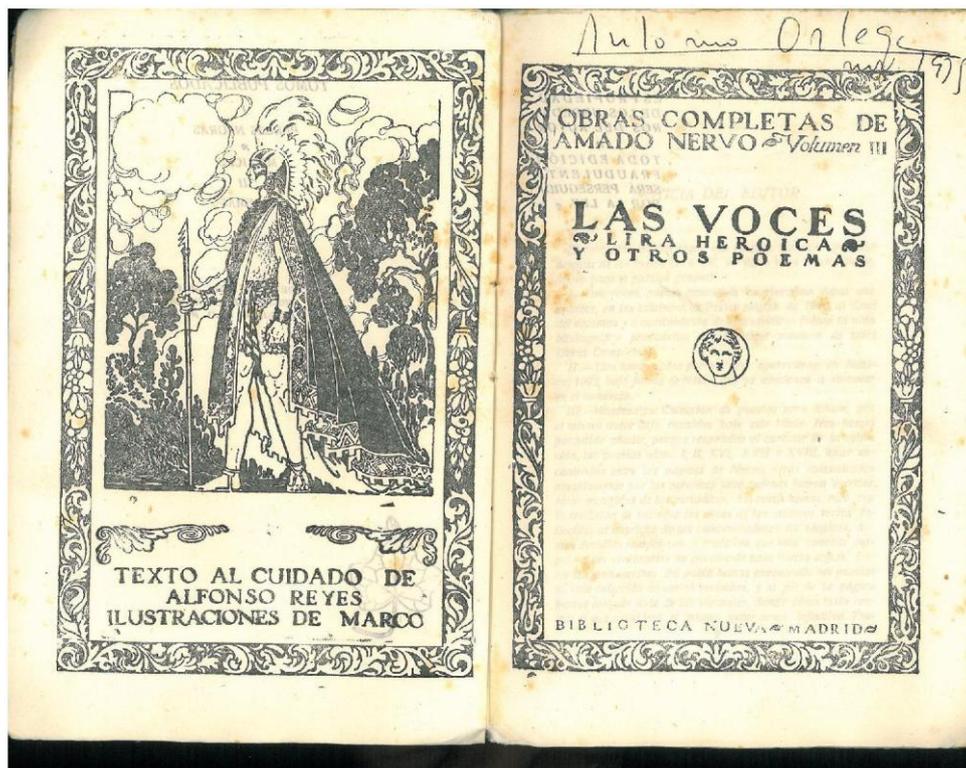
	Ptas.		Ptas.
JACINTO BENAVENTE		J. LÓPEZ PINILLOS (PARMENO)	
OBRAS ESCOGIDAS	3,50	DOÑA MESALINA (NOVELA)	3,50
JOAQUÍN BELDA		EDUARDO MARQUINA	
MEMORIAS DE UNSUCIEDA (NOVELA)	3,50	DOÑA MARIA LA BRAVA	3,50
LA PARÁNDULA (NOVELA)	3,50	G. MARTÍNEZ SIERRA	
MANUEL BUENO		TODOS UNO Y LO MISMO (NOVELA)	3,50
TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO	3,50	LA HORA DEL DIABLO (NOVELA)	3,50
PÍO BAROJA		ENRIQUE DE MESA	
CÉSAR O NADA (NOVELA)	3,50	ANDANZAS SERRANAS	2,00
AURORA ROJA (NOVELA)	2,50	CONDESA DE PARDO BAZÁN	
JOAQUÍN DICENTA		LA LITERATURA FRANCESA MODERNA	4,00
LOS BARBAROS (NOVELA)	3,50	CUENTOS DE AMOR	3,50
CONCHA ESPINA		LA CUADERNA (NOVELA)	5,00
DESPERTAR PARA MORIR	3,30	CUENTOS NIUVOS	3,50
JOSE FRANCÉS		DULCE BUENO (NOVELA)	3,50
LA GUARIDA (NOVELA)	3,00	RAMÓN PÉREZ DE AVALA	
F. GARCÍA SÁNCHEZ		A. M. D. G. (LA VIDA EN LOS COLEGIOS DE JESUITAS) (NOVELA)	3,50
NUOVO SCUBRIMIENTO DE CAONAGLES	3,00	ALEJANDRO SAWA	
ALBERTO INSÚA		ILUMINACIONES EN LA SOMBRA	3,30
LA MUJER FACIL (NOVELA)	3,20	FELIPE TRIGO	
LAS NEURÓTICAS (NOVELA)	3,00	LA CLAVE (NOVELA)	3,50
LA MUJER DESCONOCIDA (NOVELA)	3,50	LAS EVAS DEL PARAISO (NOVELA)	3,50
WALDO A. INSÚA		MURIO DE UN BESO (NOVELA)	3,50
LA BOCA DE LA ESTINGE	3,00	MIQUEL DE UNAMUNO	
RICARDO LEÓN		MI RELIGION Y OTROS ENSAYOS	3,50
LA ESCUELA DE LOS SOFISTAS	3,50	PORTOPIEL	3,50
CASTA DE HIDALGOS (NOVELA)	3,50	FRANCISCO VILLAESPEA	
EL AMOR DE LOS AMORES (NOVELA)	3,50	BAJO LA LLUVIA (POESÍAS)	3,50
RAFAEL LÓPEZ DE HARO		EDUARDO ZAMACOIS	
SIRENA (NOVELA)	3,50	EL OTRO (NOVELA)	3,50
ENTRE TODAS LAS MUJERES (NOVELA)	3,50		

J. Prieto

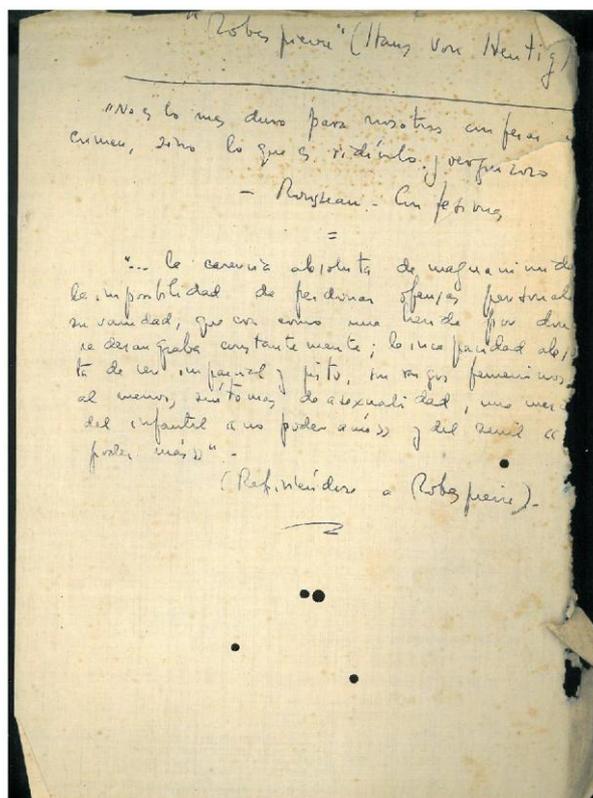
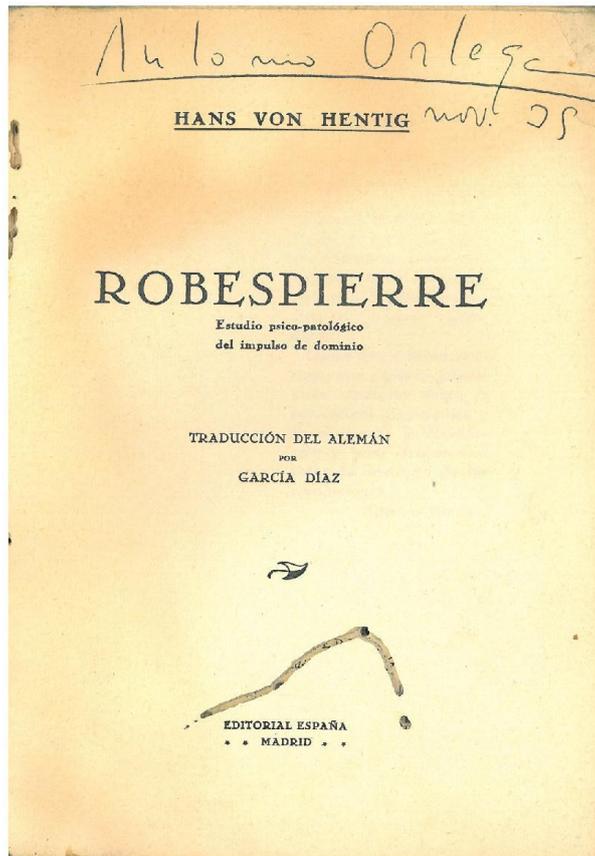
4. *Ataraxia*, de Luis Portal, que llamó a Ortega “químico-poeta”



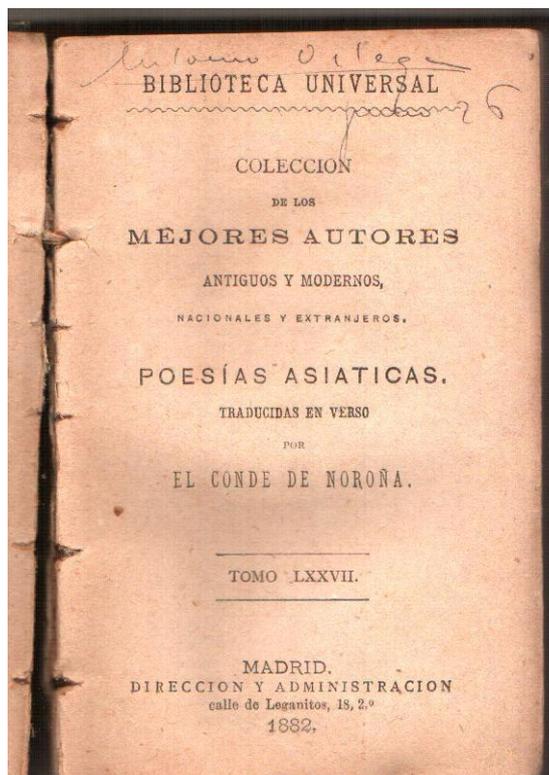
5. Amado Nervo



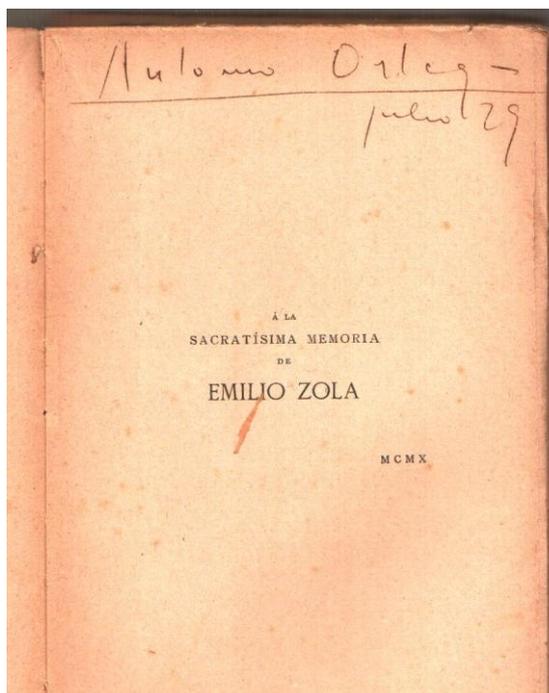
6. Libro dedicado a Robespierre, con una anotación de Ortega

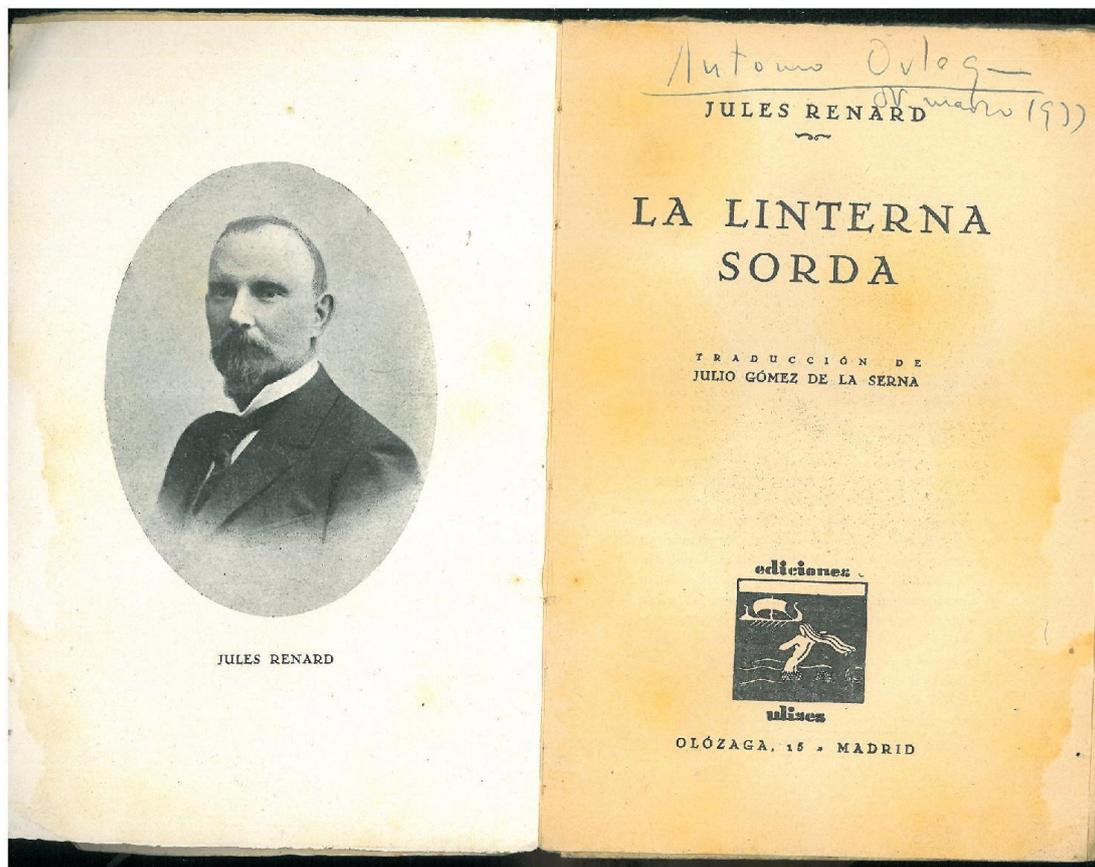
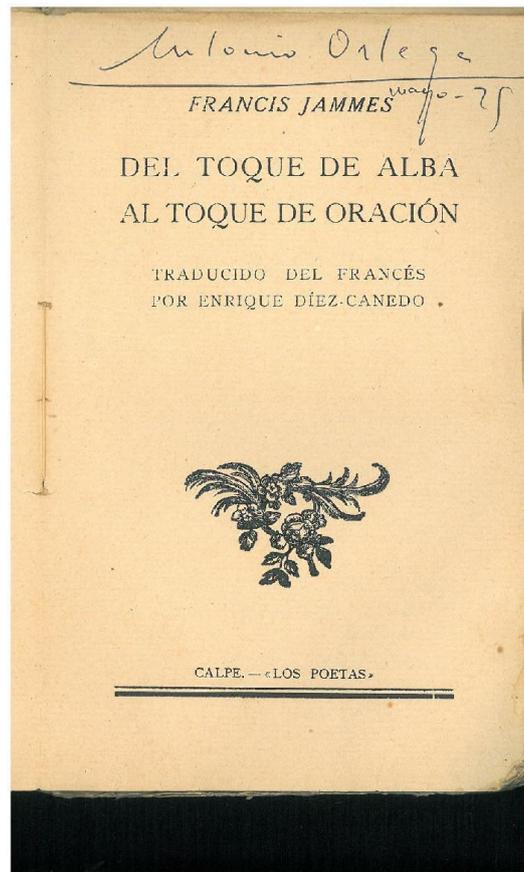


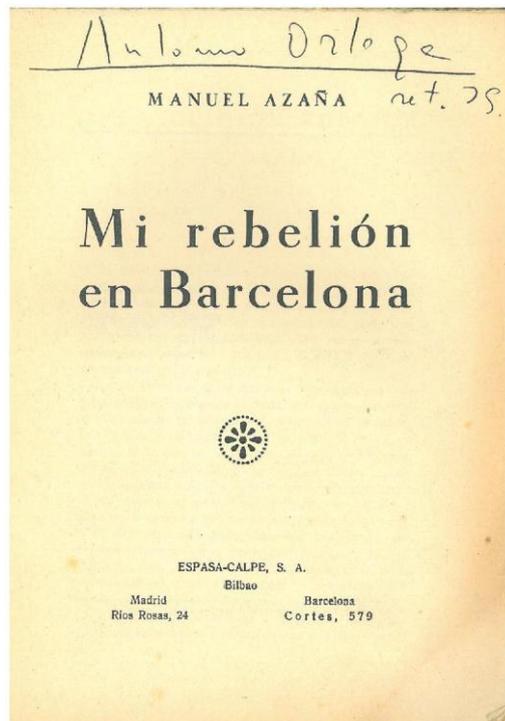
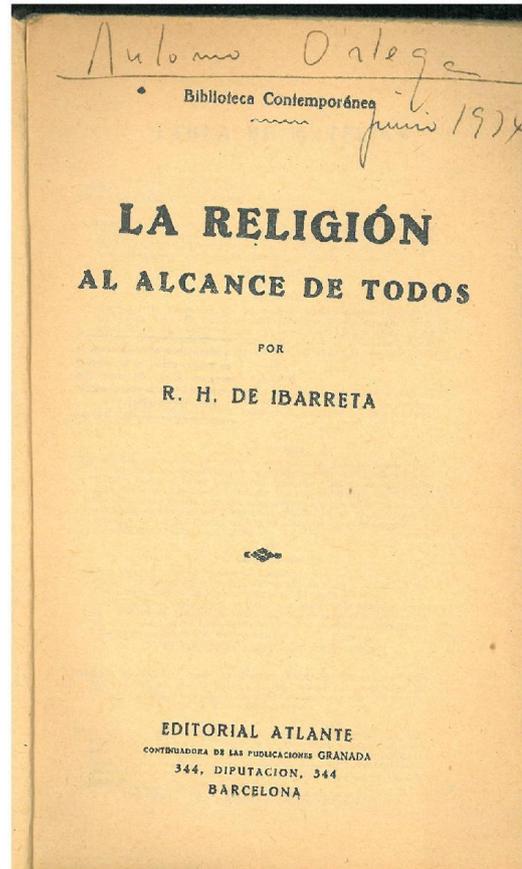
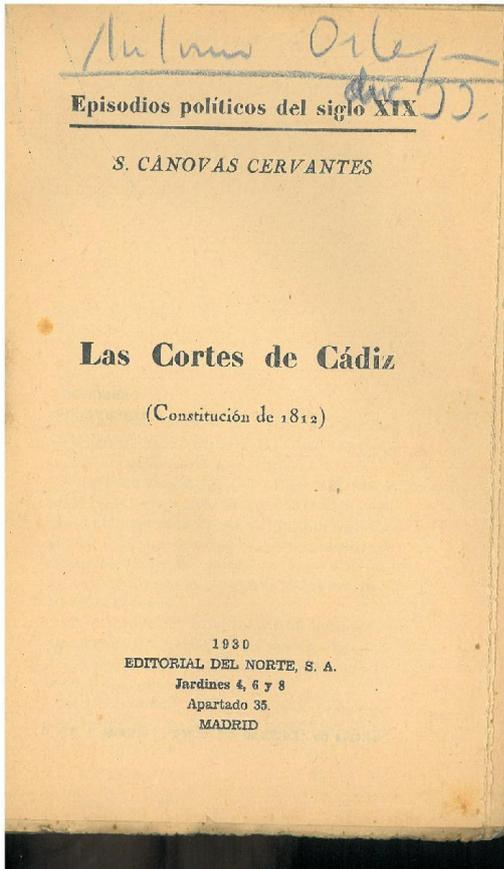
7. Antología de poesía asiática, cuya sección de literatura china pudo haber influido en la creación de “Chino olvidado”



8. Otros autores







Automas Ovleg
Oct. 1932

BIBLIOTECA DE MEDICINA POPULAR

CURIOSIDADES
DEL HISTERISMO

POR EL
DOCTOR OTTO SCHWARTZ



RAFAEL CARO RAGGIO, EDITOR
MENDIZABAL, 34, MADRID

Automas Ovleg
enero 1932

EUGENIO HELTAI

ESCRITORES,
CÓMICAS Y OTROS
SINVERGÜENZAS

VERSION ESPAÑOLA DE ANDRÉS
REVÉSZ Y J. GARCÍA MERCADAL,

COLECCIÓN BABEL

7.3. CUENTOS RESCATADOS

1. "El tenor submarino"

22

DEL BUEN HUMOR AJENO

EL TENOR SUBMARINO

(Cuento ruso)

I

A los pocos días de casarse Fedor Petrovich Maslenicov, tenía treinta y cinco años, tocaba el bombardino en una orquesta, no tenía hijos y era feliz.

Llegaba a su casa, después del trabajo cotidiano, y su mujercita—Eufrasia Vasiliconá—que ya le esperaba ansiosamente, se tiraba a su cuello y besaba sus bigotes pingones y rojos, y calentaba con un beso su nariz amoratada por el frío.

El la separaba con una caricia y la decía suavemente, mientras su rostro se dilataba en una sonrisa amplia y cómoda:

—Bien, Eufrasia, bien... Prepárame el «samovar», queridita mía...

Se quitaba los guantes, se frotaba las manos satisfecho, lleno de una felicidad robusta y tomaba el té.

La vida, para Fedor Petrovich se desarrollaba como un paisaje visto desde la ventanilla de un coche-cama.

Así pasaron varios años, hasta que un día al llegar a su casa se encontró con la siguiente sorpresa en forma de epístola:

«Adiós, Fedor; perdóname... Esta vida gris, idéntica que llevamos, me fastidia. Todos los días te pongo las

botas, te preparo el «samovar», te doy el té... ¡Dándote el té todos los días!... Este «siempre lo mismo», tiene que cansarnos.

Adiós; perdóname.—Eufrasia Vasiliconá.

P. D.—¡Ah! se me olvidaba: me molesta mucho el bombardino; es inaguantable.»

Aquella noche Fedor Petrovich quiso suicidarse, mas no pudo poner en práctica su deseo, pues la pistola más barata le costaba diez rublos, y ¡la ingrata! se había llevado hasta el último «copek».

II

Han pasado cinco años.

Fedor Petrovich, desde aquella fecha memorable tiene una sed horrible. Bebe y bebe y bebe..., y su dolor es como una monstruosa esponja.

Se acerca al mostrador de la taberna próxima a su casa y dice:

—Ivan Akindinich, póngame un quincedo de «vodka» (1).

Y echa unos «copeks» sobre la mesa.

Pasan unos minutos y vuelve a tomar otra copa; y sigue así hasta que sus labios empiezan a decir cosas feas sobre los Romanof y frases cariñosas hacia un Lenin que él presiente.

Había comenzado el deshielo; el aire

(1) Única bebida alcohólica ingerida por los rusos. Yo, al menos, no conozco otra. Traducido al español: Cazalla.

olfa a estrellas, a primavera, a juventud...

Fedor Petrovich, en unión de sus tres amigos Egor Ivanovich, Garaska y Vasily Fornich, se dedicaba a vaciar vasos de «vodka» que misteriosamente surgían ante él.

Tartamudeando se decían:

—Perdóname si te ofendí... Yo no ofendí a nadie... Yo... yo...

—Cállate, hombre... ¡Qué me ibas a ofender! ¡Con lo que nos queremos!... ¡Con lo nihilista que yo soy!...

De pronto Fedor Petrovich empezó a cantar la «Dubinuchka». Todos callaron. Vasily Fornich, que nunca sabía lo que quería y que era algo romántico, lloraba silenciosamente.

Alguien dijo:

—¿Y si cantarás bajo el agua?...

Al momento tuvo Fedor Petrovich ante sí una finaja llena de agua. La miró con repulsión; pero ante la insistencia de sus compañeros introdujo la cabeza. Y empezó a cantar.

Numerosas burbujitas subían a la superficie del líquido. Fedor Petrovich se atragantaba, emitía sonidos extraños...

Sus amigos le abrazaban emocionados.

—¡Enorme. fantástico, magnífico!...

—¡Oh, qué tenor submarino!...—dijo Garaska, como quien no dice nada, sin fijarse en la importancia y en lo definitivo de esta frase.

Fedor Petrovich agradecía las manifestaciones de júbilo de sus amigos con lágrimas en los ojos.

Al día siguiente se emborrachó otra vez, y otra vez volvió a cantar bajo el agua. Tuvo público.

Al otro día se volvió a emborrachar y volvió a cantar. Su fama de «tenor submarino» crecía de día en día.

A las seis de la tarde empezaba a beber, y a las siete cantaba bajo el agua. Más tarde, cantaba sin estar borracho.

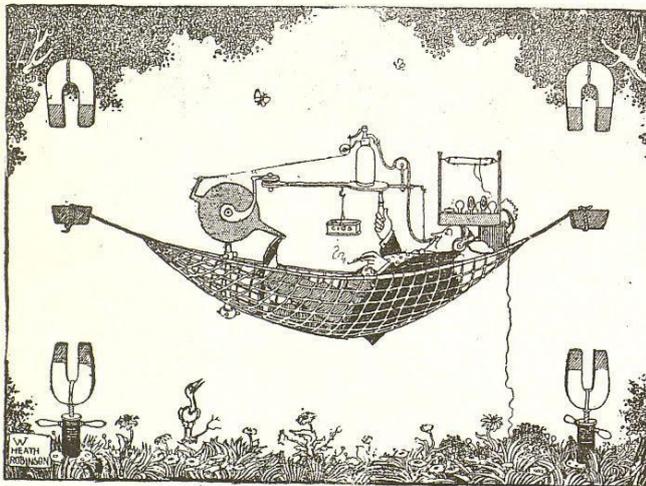
Unos decían que se había vuelto loco y otros que estaba beodo constantemente.

III

Aquella noche, como siempre, Fedor Petrovich llegó a casa borracho. Venía cansado; había trabajado excesivamente. Después de cantar varias canciones rusas, había acometido trozos de óperas italianas ensayadas ex profeso.

Venía rendido; le dolía la cabeza; congestionado, mal humorado... Se acostó. Nada más acostarse el lavabo empezó a cruzar vertiginosamente ante sus ojos para desaparecer a igual velocidad. La silla, que ordinariamente estaba a los pies de la cama, se había fijado obstinadamente en el techo, y allí saltaba y corría, y pareció reírse de Fedor Petrovich, que lo contemplaba estupefacto. La cama amenazaba naufragar. Después comenzó a respirar fatigosamente y se quedó dormido. Al amanecer se murió.

A. ISAAC



LA COMODIDAD
Por Heath Robinson.

(De The Humorist.—Londres)

Ayuntamiento de Madrid

2. "El tranvía, el filósofo desconocido y yo"

18

BUEN HUMOR

EL TRANVIA, EL FILÓSOFO DESCONOCIDO Y YO

Tomé el tranvía como podía haber tomado un bock de cerveza: porque me dió la gana.

Siempre que me aburro, cosa que suele acaecer con dolorosa frecuencia, si hago algo, lo hago porque sí. Nunca sabremos por qué amamos a una persona ni por qué nos aburrimos. Esta ignorancia nuestra sobre tan capitales cuestiones como son el amor y el tedio, se presta a largas disquisiciones filosóficas; profundas disquisiciones que prudentemente omitimos por un pudor muy explicable.

No sé si el tranvía que tomé fué un 3 o un 8 o un 51. Puede que fuera un 17 aunque no me atrevo a asegurarlo... El caso fué que tomé un tranvía.

Generalmente, cuando desde una revista humorística el autor de un cuentecillo o de una crónica nos asegura que ha tomado el tranvía, no lo hace tan desinteresadamente como en un principio pudiéramos creer, sino que lo hace con el decidido propósito de demostrarnos que las plataformas van siempre llenas de guardias o bien para comunicarnos confidencialmente el crecimiento desmesurado que experimentó su barba en el trayecto Cibeles-Puerta de Sol.

Otros escritores—me refiero a los costumbristas—han llegado a convenernos, a fuerza de tanto repetirlo, de que los tranvías de la villa y corte van siempre llenos de chulas madrileñas

que dicen frases ingeniosísimas a estudiantes de Medicina que las requiebran genilmente. Mas sin embargo, si quiero ser sincero, debo declarar que, cuando monté en aquel tranvía, no iba en sus plataformas ningún guardia ni vi a ninguna chula madrileña ni yo era estudiante de Medicina.

A quien vi fué a un señor. Iba sentado frente a mí. Era gordo, pequeño y rubio. Se hallaba situado al lado de un paraguas, limitando por la derecha con el cristal de la ventana y por la izquierda con un abultado paquete que reposaba a su lado. Iba debajo de un sombrero flexible bastante grasiento.

Me lanzó una dulce mirada y sus labios preludiaron una mueca que quiso ser una sonrisa.

Debo advertir que no pudo llegar a sonreírse del todo. Poseía una boca tan desmesuradamente larga que, para reír, debía de tener que poner en contracción todos los músculos de su sebosa cara y aun así difícilmente conseguiría que las comisuras de sus labios se elevasen hasta sus carrillos. Por tanto, debió de pensar en el continuado esfuerzo que tendría que realizar para sonreírme, y su delicada atención no pasó de ser un leve intento.

Yo se lo agradecí de todas maneras. Llevábamos un rato de silencio, cuando de pronto comencé a percibir un ruido que, después de un detenido examen que de él hice, sospeché que

debía de ser producido por el susodicho señor. Efectivamente; el señor gordo me dirigía la palabra:

—¿Usted es riojano, ¿no?

—No, señor...; he nacido en Asturias...; pero si usted quiere...—dije amablemente.

—No, no... Muchas gracias... ¡Es raro!... ¡Inexplicable!... Juraría que era usted riojano.

El señor grueso me contemplaba con aire de duda. Calló durante breves instantes. Luego, sin ningún motivo que justificase su actitud, me dijo con gran convencimiento:

—La vida es absurda, créamelo... Mire usted: ese letrado nos dice que las mejores lámparas son las X; aquel otro nos asegura que las mejores son las Z. ¿A quién creemos?... Uno de los dos tiene que mentir... acaso los dos.

El señor grueso se sonrió con verdadera amargura. Continuó:

—Mire usted: «Se prohíbe terminantemente escupir en el suelo.» Y yo escupo.

Y escupió.

—«Se prohíbe fumar.» Y usted está fumando.

Tenía razón; yo estaba fumando.

—La vida no tiene argumento. Yo soy filósofo. ¿Sabe?... Por tanto, soy un desgraciado. He llegado a comprender el sentido ridículo de la vida. La vida es verdaderamente ridícula, caballero. Ejemplo: ¿Ve usted a aquel hombre vestido de azul, con un cuello morado, una reluciente placa en el pecho y un palito en la diestra?

—Sí; un guardia.

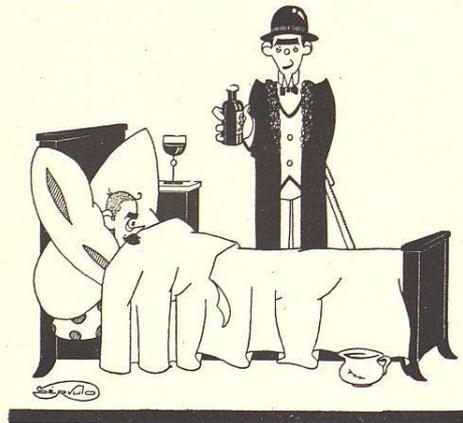
—Evidentemente, un guardia. ¿Me quiere usted explicar lo que es un guardia? ¿Defínamelo?

Hice un gesto francamente vago. Nunca me había preocupado en definir un guardia. El señor gordo, amablemente, me explicó:

—Pues bien; un guardia es un ser verdaderamente útil. Evita que los borrachos canten en la vía pública y toma el número a los automóviles que llevan excesiva velocidad. Sirven también para otras muchas cosas. Pero, ¿es que ese ser ha nacido tan sólo para eso? ¿Se hace usted cargo del enorme fracaso de esa vida? ¿No es idiota que un hombre haya nacido para ser guardia tan sólo y luego morirle? ¡Reconozca usted que es idiota esto!

No tuve más remedio que reconocer que aquello era idiota.

—Bien—continuó—; ese hombre se morirá y—¡oh, ridiculez!—su *tolete*; ese palito que lleva en la mano derecha ha de sobrevivirle.



Dib.
SÉRVULO
Madrid.

El doctor.—Dentro de un momento echaremos un trago, ¿eh?
El enfermo.—¡Un trago! Pero, doctor, ¿usted viene a curarme o a emborracharse conmigo?

Ayuntamiento de Madrid

Nos callamos. El tranvía iba dejando caer, como piedrecillas, los puntos suspensivos de sus fimbrias. Un automóvil pasó veloz por nuestro lado. El señor gordo habló:
—¡Cómo corren! ¡Qué prisa tienen! Y ¿para qué? Según mis cálculos, la vida media de un hombre es de siete días. Lo demostraré con estadísticas.

Supongamos que vivimos cuarenta años, cincuenta... Veamos cómo y en qué emplea usted estos años: hasta los ocho, la vida del ser humano es meramente vegetativa. Se anda a gatas, se llora, se toma biberón y se rompen juguetes. Luego, a los diez, a los doce años, ese ser—llamémosle X García—ingresó en el Instituto. Le riñeron los

maestros... Tuvo que estudiar Agricultura... Suspendió latín... X García cumple diez y ocho años. Le salen diversos granitos en la cara; comienza la pubertad; supongamos que comienza a vivir. ¿En qué emplea usted las veinticuatro horas del día?

—En muchas cosas.
—Sí. De esas veinticuatro horas dilapida usted—X García—cuatro en desayunar, comer, merendar y cenar. Para poder hacer uso de esas cuatro horas, es decir, para poder comer, necesita usted estar trabajando por espacio de ocho horas. Nos quedan doce horas tan solo. De esas doce necesita usted ocho para dormir, ¿no es eso?

—Sí, señor.
—Pues entonces; le quedan tan sólo cuatro horas al día para poder gastarlas en lo que crea conveniente. ¿En qué las emplea usted?... Tres de ellas, más cincuenta minutos, las malgasta en cepillar el traje, sacar brillo a las botas, afeitarse, tomar café, sonreírse con aquella rubia que no le interesa, estrechar la mano de aquel mal amigo que habla siempre mal de nosotros y en otros quehaceres inconfesables. Vemos, pues, que al cabo del día tan sólo nos quedan diez minutos disponibles. ¿Qué hace usted de esos diez minutos? ¿Acaso los emplee usted en leerse una novela corta o, si sus aficiones son más líricas, en escribir un soneto que nadie ha de leer? Sumemos: al cabo de cuarenta años ha vivido usted siete días. ¡Una semana!... Y para vivir esa semana ha estado usted levantándose durante el largo espacio de cuarenta años a las ocho de la mañana, oyendo misa todos los domingos y fiestas de guardar y tomando el tranvía... La vida no vale la pena de ser vivida.

Yo objeté tíbicamente:
—Es que acaso la vida sea tan sólo eso: levantarse a las ocho de la mañana, cepillarse el traje...

—Nunca, amigo mío, nunca... Hay quien no se levanta a las ocho de la mañana ni se cepilla el traje; además... ¿Usted concede verosimilitud al Diluvio Universal?...

—¡Hombre... yo... francamente!...
—Sí; usted concede verosimilitud al Diluvio Universal. Yo, no. Si Dios quiso con éste destruir el mundo por El creado, no pudo conseguirlo. ¿Envenenó las aguas? No. Los peces, ¿dónde viven? En el agua. ¡Entonces!...

Nunca logré explicarme este razonamiento final. Una vez que pronunció estas palabras, el señor gordo del sombrero grisiento se apeó del tranvía.

Le vi alejarse braceando cómicamente, andando a menudos saltos.

Empezaron a encenderse tantos faroles, que no tuvo más remedio que anochecer.

ANTONIO ISAAC



Dib. GALINDO.—Madrid.

—¿No se ha enterado usted? Al niño del señor Gabino lo ha atropellado un camión y lo ha partido en dos... El pobre Gabino está la mar de apenao...

—Pues me choca, porque a él siempre le han gustado mucho los medios chicos.

3. "Modesto Lanzarón y la caja de cerillas"

BUEN HUMOR

15

MODESTO LANZARON Y LA CAJA DE CERILLAS

(CUENTO)

I

Una vez que Modesto Lanzarón llegó a alcanzar la rosada edad de los diez y nueve años, se autoanalizó detenidamente hasta llegar a la dolorosa conclusión de que no poseía ningún vicio. Esto le produjo una decepción tan profunda, que no pudo por menos de decir a su padre, cierta noche después de cenar:

—Papá: he cumplido diez y nueve años, soy rubio y no tengo ningún vicio. Lo he pensado bien y creo que debo de adquirir alguno... Así es que, o me doy a las mujeres, o al vino, o fumo.

Su padre inquirió sensatamente: —¿Y no te sería lo mismo escribir versos?...

Modesto Lanzarón creyó preciso advertir a su progenitor que no le sería lo mismo escribir versos. Entonces éste le dijo cariñosamente:

—Pues bien, hijo mío, fuma.

Y Modesto Lanzarón, fumó.

Hasta entonces Modesto no se había hecho cargo de los sacrificios que un hombre se impone al adoptar un vicio. No es esto tan fácil como parece.

Los espantosos y areos que experimentó a los primeros *suspiros* le decepcionaron tanto, que pensó seriamente en abandonar el tabaco. Mas Modesto Lanzarón era un hombre de voluntad y consiguió que ésta se impusiese hasta el extremo de vencer el mareo.

Acostumbrado pues, al tabaco, se dedicó de lleno a las cajetillas de *cinuenta*, por ser éstas las que mejor caían dentro de sus posibilidades económicas.

En un comienzo, hubo de asombrarse de los objetos, más o menos insospechados, que hallaba dentro de estos cigarrillos: clavos, pelos, trocitos de barro, horquillas, troncos de árboles, paja, uñas...

Un compañero suyo le aseguró formalmente que cierta vez él, dentro de uno de estos cigarrillos, había encontrado una gramática francesa; mas esta aseveración de su amigo, fué admitida por Modesto con determinadas reservas.

Lanzarón era feliz, y hubiera seguido siéndolo a no ser por un pequeño detalle, un minúsculo contratiempo que le empujó hacia los bordes de la tra-

gedia: Cierta día, en uno de estos pitillos, halló—aunque en muy pequeña cantidad—tabaco.

Ante estos indicios de la venenosa planta sintió miedo, un miedo espantoso, motivado... Recordaba el trágico caso de su tío Rafael que, siendo un fumador empedernido, hubo de morir envenenado por un cigarrillo, ¡un cigarrillo de tabaco!—legítimo cubano—que un su amigo, recién llegado de América, le dió.

Mas comprobando, al correr los días, que aquella cantidad de tabaco hallada en su cigarrillo se encontraba allí por mera casualidad, ya que nunca volvió a repetirse semejante caso, ol-

vidó sus serios temores y se dió de nuevo a su vicio con amoroso ardor.

II

Aquel atardecer el suelo se descuajaba en agua. Modesto, tras de los cristales de su habitación, contemplaba el paisaje—sucio, gris—, que aparecía rayado por la lluvia.

Desmadejado y mustio, sentóse ante su mesa de trabajo y lió un pitillo. Cogió una caja de cerillas, sin despreciar aún, que estaba encima de su mesa, y la abrió. Escogió al azar... Pasó repetidas veces dicha cerilla,



Dib. GIORI.—Madrid.

—¡Es usted la mujer más bonita de España!...
—¡Lástima que no pueda yo decir lo mismo de usted!
—¡Como que yo no soy mujer... y soy extranjero!

Ayuntamiento de Madrid

oprimiéndola ligeramente con el dedo índice, sobre el raspador de la caja. Saltaron unas cuantas chispitas que prestamente se apagaron. La cerilla no se encendió.

Volvió con más fuerza a rascar otra cerilla, ya que la anterior, debido al frote intenso a que la había sometido, quedó descabezada.

El resultado de estos repetidos frotos fué completamente nulo.

Con mano nerviosa, encendió una tercera...

Modesto debió de darse por vencido; debió de comprender que cuando una caja de cerillas toma una tan seria determinación, sus motivos tendrá para ello; debió de renunciar a tan alocada empresa pero...

A la veintava cerilla logró que la cabeza del fósforo entrase en un franco período de combustión, mas con ten

mala fortuna, que ésta se adhirió a su dedo índice en el preciso momento de comenzar a arder.

Lanzaron un largo gemido e introdujo velozmente el susodicho dedo en la boca.

Una vez pasado el agudo dolor que la quemadura le produjo, volvió a intentar encender una nueva cerilla. Ahora sí que se encendió; pero se encendió durante breves instantes, tan breves que, cuando anhelosamente acercaba el pitillo a la cerilla, ésta dejó de arder. Al mismo tiempo, sobre el pantalón de Modesto, cayeron gruesas gotas de esperma.

Entonces, desesperadamente, buscó en el fondo de la caja alguna cerilla que presentase un saludable aspecto. No encontró una, sino tres; justo es reconocerlo: Tres robustas cerillas unidas por sus cabezas

Las apretó con todas sus fuerzas contra el raspador de la caja, e hizo correr velozmente su mano a lo largo de éste.

Una enorme llamarada iluminó la habitación. De la cabeza en combustión de la cerilla saltaron mil ardientes chispas que se posaron sobre sus manos, sobre su rostro, sobre sus ropas...

Cuando aún no había salido de su garganta un espantoso grito de dolor que ya su cerebro había dado orden de ser emitido, Modesto vió horrorizado que de la cerilla surgían a nplias y espesas columnas de humo.

De sus ojos comenzaron a fluir incontables lágrimas. Quiso pedir socorro, pero no pudo. Sintió que le faltaba el aire; algo así como si una enorme mano peluda le apretara la garganta...

La cerilla, caída en el suelo, se había apagado ya, pero el humo seguía saliendo lento y frágico.

Modesto manoteó incongruentemente, cual si quisiera espantar un inoportuno mosquito. Abrió la boca como si fuera a bostezar. Intentó llevar sus manos al cuello... Un grito ronco salió de su garganta...

En uno de los descompasados movimientos a que se entregaba, la silla en que estaba sentado cayó al suelo.



DE LA EDAD DE LAS CAVERNAS

Dib. BEBERIDE. —Paris.

—¿Qué haces, Loreto?

—¡Zurciéndote los calzoncillos, Domitilo, que mañana es sábado!

III

El médico forense diagnosticó la muerte por asfixia.

ANTONIO ISAAC

BUEN HUMOR se vende en la HABANA en la Compañía Nacional de Artes Gráficas y Librería, Pl y Margall, 135-139

Ayuntamiento de Madrid

EL ANEURISMA

—Una vez que el duelo se despidió, en el sitio de costumbre, Apolinar Sánchez se acercó a aquel señor pequeñito y gordo, e inquirió:

—Caballero, ¿conocía usted al muerto?

—No, señor; ¿y usted?

—Yo, sí. Era una buena persona.

—Lo creo. Todos los que se mueren son unas buenas personas; dijo el otro.

—¿Por qué dice usted eso?...

—No lo sé. Si supiese el por qué, acaso no lo hubiese dicho.

—Entonces... ¿para qué vino usted al entierro?

—Lo ignoro. Vi pasar el entierro y me dije «El pobrecillo ha muerto». Y eché a andar detrás de la caja.

Silenciosamente siguieron andando uno al lado de otro. Llovía. Apolinar Sánchez, que llevaba un paraguas, trataba inútilmente tapan a su compañero.

Este con el sombrero en la mano, el gabán entreabierto, dejaba caer el agua sobre su calva cabeza. Parecía encontrar un verdadero placer en esto.

—Yo me llamo Apolinar Sánchez—dijo el que conocía al muerto—Tengo una tienda de vinos. Conocí al pobre Augusto (q. e. p. d.) hace cinco años. Su tienda de sedas «Al dulce placer» debe toda la importancia que actualmente tiene al esfuerzo constante del pobre Augusto. Este sufrió mucho de pequeñito, lo echó su padre de casa.

—¡Ah... su padre!—exclamó el señor desconocido—¿Vive todavía su padre?

—¡Oh; sí... yo le conozco mucho...! pero no le saludo; es un perfecto canalla.

—¡Ah!... ¿le conoce usted?

—Sí; mucho.

—Me extraña... me extraña; dijo pensativamente el señor desconocido.

—¡Le extraña!... ¿Por qué?

—Verá usted... es que... el padre de Augusto soy yo.

Apolinar Sánchez contempló, ligeramente contrariado al señor desconocido.

—Debí de sospecharlo; dijo después de un rato de silencio.

—¡No se preocupe usted!—contestó su interlocutor—lo que acabo de decirle, no es verdad.

—¡Caballero; esto es inaguantable!... ¿Para qué mente usted?

—Debiera preguntarle lo mismo, señor mío.

—Bueno, bueno... No se enfade. Los dos mentimos *apré*.

Se callaron de nuevo para concentrar toda su atención en unos charquitos próximos que felizmente, vadearon.

Apolinar Sánchez rompió el silencio.

—Señor...

—De Brecqueville.

—¡Ah! ¿es usted francés?...

—No; pero es lo mismo.

—Bien, bien... perdone, señor de Brecqueville. ¿por qué no me deja usted que le tape con el paraguas?...

—Me molestan los paraguas—dijo lacónicamente el señor de Brecqueville.—Después explicó:

—Sí; me molestan los paraguas, tanto como me agradan los entierros. Yo vengo a todos los entierros. Nada más levantarme leo las esquelas de defunción en los periódicos y hago mi itinerario: A las tres en la calle tal, a las cuatro en la calle cual... etc. Esto me divierte sobremedida porque... verá usted...

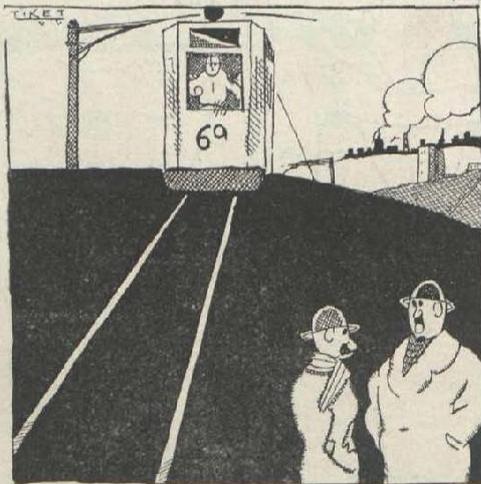
El señor de Brecqueville quedó pensativo, como rebuscando en los cajones de su memoria.

—¿Conoce usted a Pirandello?... ¿No?... ¡Es usted un ser extraordinario!...

Pues bien, Pirandello tiene un cuento en el cual nos presenta a un señor que posee un cáncer. Este señor sabe que tan solo le quedan seis meses de vida. Es un caso de muerte a plazo fijo. Este buen señor, necesita agarrarse a la vida. Y se agarra desesperadamente a esta.

Se agarra, contemplando, observando detenidamente cosas nimias: viendo cómo los horteros hacen esos sus encantadores paquitos; viendo esas sonrisas que fluyen de sus labios al enseñar un *moiré* «finísimo y riquísimo» a la señora reacia. Yo, no. Yo me agarro a mi vida, que también se me va irremisiblemente, viniendo a los entierros, porque yo soy otro caso...

Yo, caballero,—sin modestia lo digo—poseo doce enfermedades incurables y algunas más de menor cuantía. Padezco de litiasis biliar, de insuficiencia aórtica, de hiperclorhidria, de arteria esclerosis...; soy nefrítico, tuberculoso, reumático... No recuerdo más. Si tiene usted interés en conocer mis otros padecimientos puede acompañarme hasta casa y allí le haré una detallada



Dib. Tixer.—Madrid.

—Yo solo puedo vivir en los sitios húmedos.

—¿Está usted delicado?

—Soy acuarelista

exposición de mis otras enfermedades.

Además y esto es lo más importante —dijo el señor de Brecqueville, sonriendo satisfecho— ¡Tengo un aneurisma! ¿Moriré ahora?... ¿Moriré mañana? Puede romperse de un momento a otro... ¡Qué delicosa intranquilidad! ¡Qué sabroso nerviosismo! Mi caso es de muerte imprevista: Será mañana o dentro de quince años... Pero a pesar de todo sigo viviendo. Ellos son sanos, fuertes, robustos y ya ve usted: ¡se mueren lentamente!

Apolinar Sánchez después de un silencio preguntó:
—Señor de Brecqueville... y usted cree...

—Me llamo José García, amigo mío.

—Pero... ¿Entonces con qué objeto me engañó usted antes?

—Con ninguno ¡A usted que más le da!... ¿Me intereso yo acaso, en saber si en realidad se llama usted Apolinar Sánchez o no?...

—Usted perdóne... ¡Como usted quiera! Yo desearía conocer...

—Usted desearía conocer ciertos detalles sobre mi fundación «Liga pro-inmortalidad» ¿no es eso?

—No señor; no es eso, pero...

—Es lo mismo. Como yo no pienso decirle nada más que lo que me da la gana, pues... le hablaré de esto: Yo, señor Sánchez, soy el fundador, y actualmente el director de la «Liga pro-inmortalidad.» ¿Que qué objeto tiene esa liga? En primer lugar, caballero, el protestar del aniquilamiento absoluto de la muerte. Es absurdo eso de morir, es idiota eso de morir...

¡Piense usted un momentito en la muerte... Piense usted... ¿Qué siente?...

—Nada; no me hago a esa idea.

—¿Pero no se siente usted triste?...

—Hombre... sí, triste... claro...

—¡Ve usted! Usted debiera ingresar en la Liga, o por lo menos mandarnos su adhesión para la gran campaña que pensamos realizar dentro de poco.

Apolinar Sánchez prometió formalmente, enviar su adhesión.

Callaron. Se hundieron en su silencio como una piedra en el mar. Llegaban al pueblo. Próximos a despedirse el señor de Brecqueville (José García), dijo a su compañero.

—¡Ah!... Mire. Es curioso. Toque aquí (y señalaba con su dedo un punto de su cuello).

Apolinar Sánchez no tuvo más remedio que colocar allí su dedo.

—¿Qué siente usted?

—Un latido, un pequeño latido.

—Es el aneurisma. Hay momentos —este es uno de ellos— en que salta como un potro. ¡Me muerde el condeñado!... Es como si llevase ahí mi reloj de pulsera. Es un arponcito...

El señor de Brecqueville (José García), palpaba con verdadero delirio aquel bulbo rítmico. Después añadió trascendentalmente:

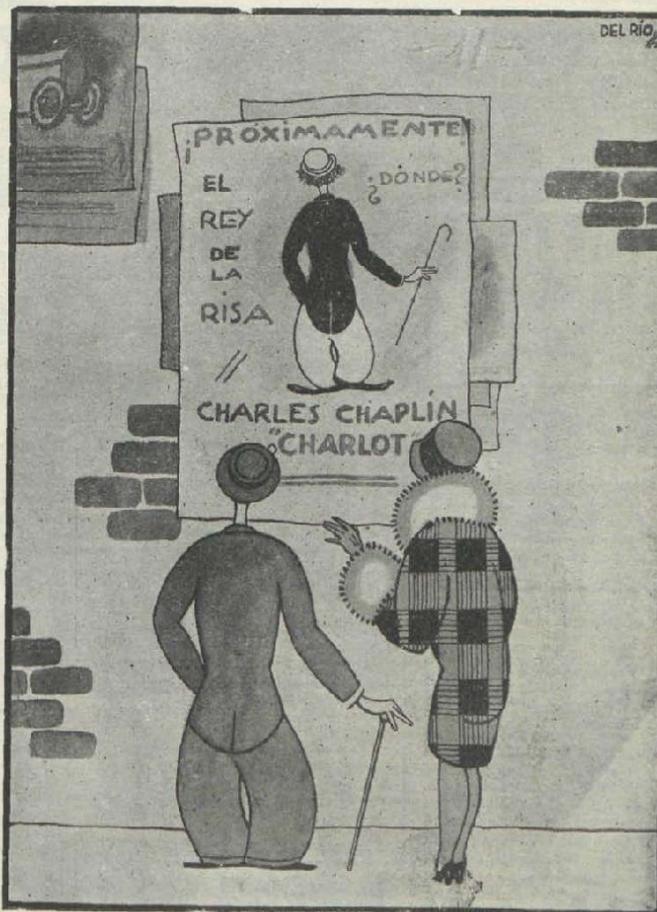
—Bien es verdad que todos poseemos nuestro aneurisma.

Y se sonrió gozoso mientras frotaba sus manos.

Cuando Apolinar Sánchez llegó a su casa, pudo comprobar la desaparición absoluta de su reloj de oro, como así mismo la cadena que le portaba.

El monedero por hallarse situado al otro extremo de dicha cadena desapareció igualmente con todo su contenido —doscientas cincuenta pesetas— sin que esto quiera decir, en ningún modo, que el señor de Brecqueville (José García), hubiese tenido un verdadero interés en llevárselo.

ANTONIO ISAAC.



Dib. DEL RÍO.—Barcelona.

El.—¿Has visto qué facha tiene este Charlot? ¡En mi vida he visto nada tan ridículo!

UNA HISTORIA EXTRAORDINARIA

A veces, no teniendo qué hacer, entro en una cervecería cualquiera y pido un *bock* de cerveza.

Nada más ingerido dicho *bock* comprendo de pronto, en un momento de lucidez genial, que la vida es verdaderamente triste. Una vez formulada esta filosófica consideración, pido otro *bock*.

■ Bebo éste y fumo tres cigarrillos.

Por la ventana abierta veo cruzar la gente. Allá, por la otra acera, van dos novios. Ella, pequeña; él, alto. El, se inclina sobre ella y dice algo. Ella ríe locamente. Los envidio un poquito.

—La vida es injusta—murmuro—. Y pido otro *bock*. Fumo cuatro cigarrillos.

Ahora pasa una mujer sola. Es rubia y alta. ¡Qué bonita! ¡Si yo me atreviese a decirle que la quiero mucho!... Pero sé que no me he de atrever. Además poseo la dolorosa ceridumbre de que no habría de hacerme mucho caso.

Deja una estela de perfume por la cual corren, desesperadamente detrás de ella, los piposos.

Aspiro una gran cantidad de aire. Luego la expulso lentamente. He suspirado. ¡Ay!

—La vida es desigualmente absurda, me digo. Y me siento deliciosamente triste.

Cuando llego a pronunciar la lacónica e inexplicable frase de:

—La vida es un sacacorchos, me levanto, pago la consumición y con tartamudos pasos me dirijo hacia casa.

(Casi nunca suelo pronunciar esta frase antes del duodécimo *bock*.)

Cuando llego a casa mi familia ya está cenando. Mi madre me contempla detenidamente para luego contemplar detenidamente el reloj. No se qué misteriosa deducción sacará de esto. Mi hermana juega su cabeza en un gesto verdaderamente inexplicable. Mi padre come con demasiada atención.

Me siento. No hablo, porque si hablase estoy seguro de que inmediatamente comprenderían que no vengo de casa de mi amigo Menéndez. Hay un silencio angustioso.

¿Habrà sopa?... Tiemblo ante la posibilidad de que haya sopa. Es sencillamente difícil, para mí, el comer sopa después de haber dicho: «La vida es un sacacorchos».

Siempre que me hallo en estas condiciones, al intentar llevar la cuchara a la boca, suele suceder que su contenido líquido cae íntegro sobre el mantel y la servilleta.

Otras veces, si bien es verdad que la cuchara logra llegar plena hasta mis fauces anhelantes, no es menos

verdad la tenacidad que desarrollo pretendiendo introducir a ésta, bien por el labio superior, bien por el carrillo derecho; hasta que, convencido de la imposibilidad de semejante manobra, desisto.

Mi hermana es la que corta el pan. Nunca me ponen el pan hasta que llego. Tengo que pedirlo.

Cuando penetro en casa, en las condiciones antedichas, sufro espantosamente. No tengo pan y yo no puedo comer sin pan.

Este se halla al alcance de mi mano; pero no me atrevo a extender mi mano. ¿Y si no llegase?... Si no llegase sería horrible.

Medito en la manera de pedirlo a mi hermana. ¿Notarán algo anormal en mí?... Debo de decir: «Házmelo el favor de un poco de pan». Sí; lo diré así. Esto no tiene nada de particular. Mi voz es clara.

Al fin chilló:

—Pan.

Y mi voz es tan desagradable, tan desagradablemente chillona, que todos levantan sus miradas del plato y me embadurnan la cara con su asombro.

Me pongo rojo. Entonces mi padre dice lacónicamente:

—Deberas de acostarte.

Ante este delicado eufemismo de mi padre, me levanto, intento doblar la servilleta y en medio de un silencio, verdaderamente hosillo, salgo con rumbo a mi habitación.

Esto me sucede con bastante frecuencia.

Pues bien, un día acababa yo de decir: «La vida es desigualmente absurda» cuando penetré en la cervecería él.

El, era un señor pequeñito, tripudo y cojo.

Como particularidad curiosa debo de anotar que poseía unos ojillos azules, de bordes rojizos, que le daban un pintoresco aspecto de perdiz.

Por lo efusivo de su saludo pude comprender la decidida afición que dicho señor debía de experimentar por las bebidas alcohólicas.

El señor de los ojos acatarrados, después de sentarse a mi mesa, me pidió permiso. Se lo concedí.

Me miró cariñosamente y me dijo:

—Caballero, un momento: Yo soy el protagonista de una historia extraordinaria. Se la contaré: Yo era feliz; poseía una renta de unas seis mil pesetas y además unos ojos azules, de los que aún disfruto, que entre las mujeres llegaron a tener casi tanta aceptación como la renta de que acabo de hablarle.

Creía en Dios, y hacía tres comidas

al día... a veces, cuatro. Esto se hubiera prolongado indefinidamente, hasta mi muerte, si no fuera por lo que voy a contaros: Yo tenía un defecto... mejor dicho, yo creía que tenía un defecto. (Más tarde pude comprobar que yo no tenía ningún defecto, sino que era un defecto el que me tenía a mí, pero...) Esto son disquisiciones filosóficas que no vienen al caso. La cuestión era que yo bebía; bebía hasta caer borracho debajo de las mesas. Me divertía mucho. Luego vomitaba. A veces, en mi borrachera, me permitía recordar—no muy cariñosamente por cierto—a San Agustín. Otras veces a San Pedro. No me he explicado nunca el por qué de estas predilecciones... Pero observo que nuevamente divago. Verá usted...

Mi compañero abrió una pausa que empleó íntegra en beberse un vaso de cerveza y en limpiarse después sus bigotes—coladores de espuma.

Cuando pudo hablar, me dijo:

—Mi desgracia es la siguiente: Siempre que me emborracho lo pierdo todo, todo se me olvida: el sombrero, el bastón, la chaqueta... ¿Ve usted esta pierna? Mejor dicho, ¿ve usted el sitio donde debiera de estar la pierna?...

Después de contemplar detenidamente su pierna de palo aseguré convencido:

—Sí, señor.

—Pues bien; esta pierna la perdí; se lo juro por la santísima memoria de mi madre que en gloria... etc. Sí, caballero; la perdí en una noche de borrachera. Personas que me quieren mal aseguran que me la cortó un tranvía y que yo, o no lo noté, o que ya lo he olvidado en vista del largo espacio de tiempo que pasó. Como usted comprenderá, esto es absurdo. Tengo la íntima convicción de que la dejé olvidada en el café... en la taberna... ¡Qué sé yo!

Inquirí, visiblemente alarmado por una duda atroz:

—Pero... cuando usted perdió su pierna ya era de palo, ¿no?...

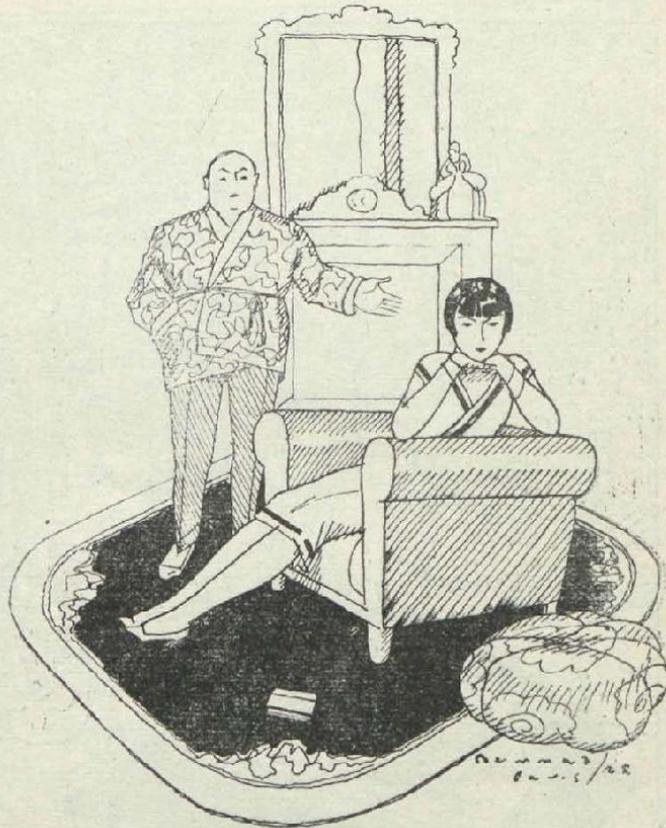
—¡Oh, sí, señor!... Pero verá usted, ahora llegamos a mi tragedia, a mi verdadera tragedia... ¡Me crispo al recordarla!... Pue así:

Hace unos años me encontraba irrisísimo. Estuve recordando menudos episodios de mi adolescencia; luego vino un amigo a pedirme cinco duros y, por si todo esto fuera poco, durante toda la tarde, mi vecina, la del primer piso, estuvo tocando tercamente, infatigablemente, al piano, dos o tres lecciones *Czerny*. Odio a *Czerny*, caballero. Ya comprenderá usted que en

esas condiciones tenía que hallarme tristísimo. Era mi obligación.

Mas de pronto he aquí que una idea genial, verdaderamente genial, se me ocurre: Pensé en mi *cognac*, en mi querido *cognac*. —¡Oh, caballero, cómo amo a mi *cognac*!—; pensé en mi *cognac* y me dije: «Es preciso olvidar». Y comencé a beber. Hasta la octava copa—las tomo dobles—todo fué bien. Saludaba a cuantos conocidos pasaban ante mí y todavía podía pronunciar, con bastante rapidez, la siguiente frase: «Un figre, dos figres, tres figres», que utilizo como reactivo. Pero... ¡ah!, al terminar precisamente la octava copa pude observar la curiosa coincidencia de que, cuantos seres pasaban ante la mesita, tras de la cual me hallaba situado, eran amigos míos. Esto me extrañó: «¡Qué feliz casualidad!», pensé. Pero inmediatamente me ensayé con mi reactivo: «Un *figue*», balbuceé. Y caí en una afasia verdaderamente lamentable. Entonces, *in mente*, me dije: «Estoy borracho». Y por las inadecuadas maneras con que un guardia me extrajo del café, fué por lo que comprendí que mis sospechas no carecían de fundamento.

Y ahora viene lo doloroso, caballero, lo verdaderamente doloroso e increíble... Ya le he dicho que cuando me hallo en ese estado bullicioso me han dado en denominar embriaguez, lo pierdo todo: el sombrero, la chaqueta, el bastón... De pronto sentí esa sensación inconfundible, esa sensación que experimentamos cuando perdemos algo y que nos hace exclamar: «He perdido alguna cosa». Acto seguido comencé a inventariar mis prendas, según acostumbro a hacer en dichos casos. (Al salir de casa, siempre apunto en una libreta cuanto llevo conmigo.) Lef en mi libreta: «El pañuelo, el bastón, una pierna, la camisa, una bolsa, cinco llaves...» Todo, todo lo tenía... De pronto, la duda, la horrible duda pegó un saltito en mi corazón. Sí, ya sabía lo que había perdido; tenía ya ese temor de mucho tiempo atrás. Me pregunté en voz baja: «Agapito... ¿estás ahí?...» Se hizo el silencio. Nadie me contestó. Esperé un momentito y nuevamente volví a repetir, aunque ya en voz alta: «Agapito, Agapito... Agapito... ¿me oyes?...» Idéntico silencio me respondió. Entonces, loco de dolor, tuve que reconocer la atroz verdad: ¡Me acababa de perder a mí mismo! Yo, ya no era yo; era otro cualquiera... El verdadero yo había quedado olvidado en cualquier sitio...; en una mesa...; en el portal aquel... Recorrí todos los lugares donde había estado sin poderme encontrar... Puse



Dib. BERNAD.—Paris.

—¡Te aburres! ¿Me aburro yo acaso?
—¡Tú estás conmigo!

anuncios en los periódicos... Dí cuenta a la Policía... Hasta ahora ni el más pequeño indicio. ¡Nadie sabe nada!

El señor de los ojos acatarrados suspiró tristemente. Parecía hondamente desgraciado. Pregunté con verdadero interés:

—Entonces... ¿quién es usted?

—¿Que quién soy yo?... ¡Lo sé, acaso!... ¡Ahí está lo horrible, esa es mi espantosa tragedia!... Si me he perdido, ¿cómo voy a saber quién soy yo?... En el mejor de los casos puedo ser un amigo mío...; pero a lo peor...

¡a lo peor ni tan siquiera me conozco!... ¡Y sólo al pensar en esta probabilidad me horrorizo de espanto!...

El señor de los ojos acatarrados comenzó a sollozar fuercamente. Traté de consolarle. Imposible. Entonces, aprovechando un momento en que él trataba de enjugar sus incontables lágrimas en un enorme pañuelo que extrajo de uno de sus bolsillos, huf.

No he vuelto a saber de él.

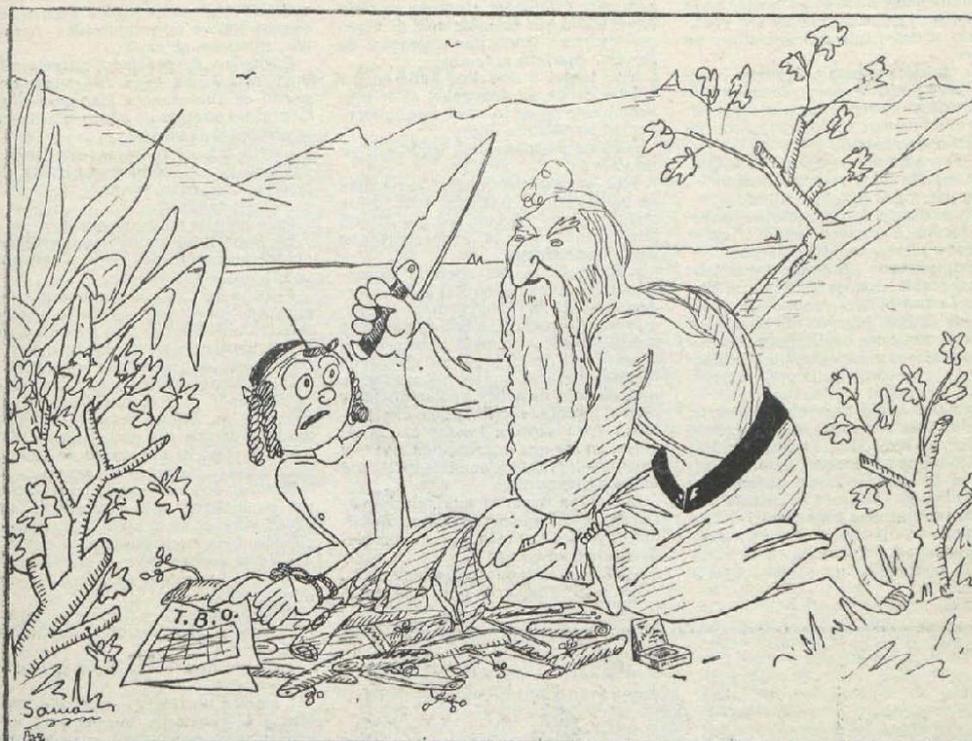
ANTONIO ISAAC

BUEN HUMOR se vende en SANTIAGO DE CHILE en la librería "El Progreso Científico" de Celerino Pérez R. Avenida Brasil, 50.

6. "Resumen de la vida de Apolinar Sánchez"

BUEN HUMOR

17



Dib. SAMA. — Madrid.

—¡Papá! ¿Pero qué vas a hacer?
ABRAHAM.—No tiembles, hijo, que te voy a revacunar.

RESUMEN DE LA VIDA DE APOLINAR SÁNCHEZ

(CUENTO VERDADERAMENTE MELANCÓLICO)

Apolinar Sánchez era un hombre sencillo. Daba a las cosas su verdadero nombre y concedía a los acontecimientos la mínima cantidad de importancia. Era feliz, rubio y sano. Pesaba setenta y dos kilos y poseía la deliciosa edad de los veinticinco años.

Cierta día que un amigo suyo se atrevió, en su presencia, a comentar el asombroso parecido de las nubes con el algodón en rama, Apolinar se vió en la dolorosa precisión de refirir con él.

—Era demasiado lírico—decía explicando su actitud.

Pese a esto, tenemos que reconocer que Apolinar era un hombre culto. Poseía unas remotas ideas sobre Astronomía y unas, no menos lejanas, nociones de Química, ciencias ambas a las que había dedicado preferentemente su atención.

Sabía que el Sol era un astro incandescente y la Luna un astro muerto. Aunque nunca hubiese podido com-

probar esto experimentalmente, lo admitía como indudable axioma. No así lo que se refiere a la corriente idea que supone la existencia de estrellas de mayor tamaño que el Sol. Era lo que él decía:

—Las estrellas son así... chiquititas... ¡Y el Sol...!

Su padre le reprendía cariñosamente: —Pero... ¡Apolinar, hijo mío!... ¿Y la distancia?... ¿Qué me dices de la distancia?...

Apolinar no debía encontrar nada, absolutamente nada de particular en la distancia, ya que cafa en un tan continuado silencio que desesperaba a su padre.

De Química poseía suficientes motivos para poder asegurar la existencia del ácido sulfúrico y presentaba que debían existir otros ácidos no menos terribles y corrosivos.

—¡Oh, a mí me gusta mucho la Química! —solía decir a su interlocutor—. ¡Mire usted que el ácido sulfúrico...!

Y hablaba del ácido sulfúrico cual si hablase de un amigo íntimo a quien saliese a pasear todas las tardes.

Apolinar tuvo un amigo íntimo. Se llamaba éste don José. Durante dos años fueron juntos a todos los partidos de fútbol, jugaron al billar y al dominó, tomaron café... Después, por causas ajenas a su voluntad, Apolinar tuvo que prescindir de la grata compañía de su amigo: éste se murió.

Apolinar sintió bastante su muerte. Era don José un grueso señor, ingenuo y calvo, soltero, coleccionista de sellos y entomólogo. Además, sabía hacer juegos de manos: hacía desaparecer un pitillo, que después extraía de una oreja, y averiguaba todas aquellas cartas de la baraja en las que estuviésemos pensando. Fuera de estas admirables cualidades no se le conocían otras.

Coleccionaba insectos fundado en la siguiente definición: «Insecto es todo aquel bicho que no mide más de cinco centímetros.» Tenía una colección de insectos marinos preciosa.

Una tarde, a don José, allá en las soledades de su despacho, se le presentó, ante su curiosidad, una interrogación terrible. Se dijo:

—Si los pájaros *volan*, ¿por qué yo no *volo*?...

Y se lanzó por el balcón. De resultados de esto falleció. Apolinar tuvo otros amigos. Unos riñeron con él y el niño con otros. Entonces comprendió que debía enarcorarse.

Efectivamente: su corazón experimentaba blandas congojas en los atardecidos y de sus labios caían, con demasiada frecuencia, amplios suspiros inexplicables. Al mismo tiempo experimentó una decidida afición por Elena García, robusta y rosada muchacha que, además de saber hablar bastante bien el francés, escribía, con una preciosa letra picuda, largas cartas de amor, en las que intercalaba de vez en cuando —¡oh, detalle sentimental!— una faltita de ortografía.

Dos años duraron sus relaciones. Durante este espacio de tiempo Apolinar se dedicó tan sólo a preguntar diariamente a su novia:

—Elena, amor mío!... ¿me quieres?... La muchacha, con una constancia

encantadora y digna de todo encomio, contestó afirmativamente a esas setecientas treinta interrogaciones. Apolinar, entonces, se casó.

Fué feliz y desgraciado; mitad y mitad. Tuvo varios hijos. Su esposa engordó de una manera insospechada. El crió un poquito de panza. Entonces le nombraron concejal.

Cierto día, al retirarse del Casino después de su cotidiana partida de ajedrez, dijo, como siempre:

—Hasta mañana.

Pero aquella noche se murió.

La viuda lloró acongojadamente los quince primeros días, y dijo, una por una, a todas sus amigas:

—¡Dios mío, con lo que nos queríamos Apolinar y yo!... ¡Con lo felices que éramos! Parece que Dios escoge a los matrimonios mejor avenidos... ¡Hay tantos que se desean la muerte!...

Doña Elena olvidaba que no se había llevado todo lo bien que fuera de desear con su difunto marido; olvidaba que más de una vez se le había escapado un plato de las manos en inequívoca trayectoria hacia el esposo...

Pasaron dos meses. Las lamentaciones se hicieron más resignadas. La viuda lloraba un poquito, de vez en cuando, bien al contemplar las zapatillas de su esposo, bien el comentar el asombroso parecido de *Polin* con su difunto padre.

Pasarán dos años. Cada tres o cuatro meses la viuda se creará obligada a plañir:

—¡Pobre Apolinar!... ¡Con lo bueno que era!...

Y emitirá un largo y profundo suspiro, y se esforzará, aunque rara vez sea coronado por el éxito, porque unas lágrimas resbalen por sus mejillas.

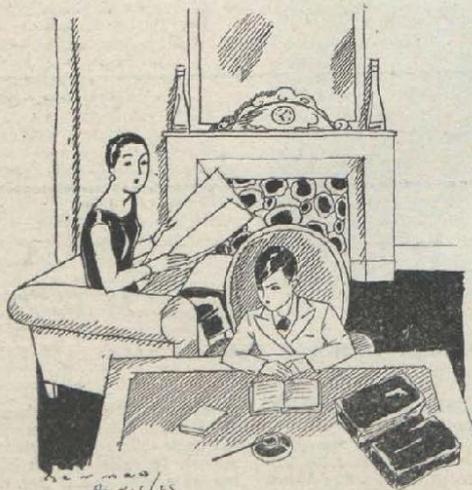
Cuando Apolinar Sánchez llegó al Cielo tuvo que esperar un rato a que un ángel de la Oficina de Informaciones Terrestres (la O. I. T.) llevase al Sumo Hacedor la Hoja informativa de su vida. Decía ésta:

«Apolinar Sánchez y Sánchez, español, rentista, cincuenta y ocho años.— Motivo de su fallecimiento: angina de pecho (diagnóstico terrestre).—Obras de su vida: Ocho hijos; dió carrera a cuatro; se le murieron dos.—Faltó en contadas ocasiones a misa, siempre por causas ajenas a su voluntad. (Obran documentos justificativos).— Fuera de los ocho hijos que tuvo en colaboración con su mujer, se le desconoce toda otra obra.—Jugó al billar, al dominó, al ajedrez y al mus.»

El Sumo Hacedor pasó la vista rápidamente sobre la Hoja informativa. La firmó. Dijo lacónicamente:

—Que le den un arpa y un par de alas. Queda admitido.

ANTONIO ISAAC



Dib. DERNAD.—París.

—Estudia, hijo mío, estudia. Así serás feliz más tarde.

—¿Y por qué no en seguida?

EL HOMBRE COMPRENSIVO Y AMPLIO

Llevaban ocho años de casados cuando Afrodísio comenzó a sospechar que su mujer le engañaba. Le trataba demasiado afectuosamente, se esforzaba en ser demasiado amable... En fin, podemos asegurar que cierto día Afrodísio ya no tuvo la menor duda respecto a la infidelidad de su esposa.

¿Con quién? Antes, no sabía. Ahora era con un señor alto y desgarrado, de cara triste y con todo el aire de ser una buenisísima persona.

Afrodísio se indignó profundamente y estuvo al borde de tomar una determinación; pero pronto observó que el señor alto y desgarrado era también digno de lástima: Su amante le engañaba con otro. Este otro era un hombre de rostro jovial y satisfecho. Tenía los ojos azules y era gordo. Toda su persona irradiaba optimismo. Pero a éste, también le fue inútil Araceli.

Afrodísio comenzó a extrañarse de la capacidad pasional de su esposa; nunca lo hubiera sospechado.

El sustituto del hombre jovial y satisfecho fué un joven pequeñito y rubio. Afrodísio sintió un gran cariño hacia dicho joven. Vestía éste un gabán gris y cubría su cabeza con un sombrero negro. Hablaba atropelladamente, accionando con las manos, con la nariz, con los ojos... Todo él era un gesto.

Afrodísio sintió una gran lástima por el joven pequeñito y rubio, y se dijo:

Este muchacho será muy desgraciado con mi mujer. Es preciso que le advierta el peligro que corre.

Y así lo hizo.

Cierta día, aprovechando una ausencia de su esposa que se había ido a un pueblo próximo con unos parientes, Afrodísio llamó a su casa al joven pequeñito y rubio. Mas éste, no se sabe por qué causa, no asistió a la cita. Volvió a llamarle en otra ocasión y tampoco fué. Entonces, decidió ir él a casa del joven pequeñito.

Cuando se encontraron frente a frente, Afrodísio le tendió su mano, amistosa; luego le dió unos cariñosos golpecitos en la espalda. Hubo un embarazoso silencio.

El joven pequeñito y rubio se hallaba visiblemente alarmado. Encendió un pitillo, se desató un zapato, volvió a atárselo... Luego se sonrió, estúpidamente, contemplando un tintero que estaba encima de su mesa. Después se succionó un dedo que acto seguido introdujo en la nariz. Se le oía murmurar de vez en cuando: «¡Diablo, diablo!». Después se sonrió de nuevo contemplando un lápiz que previamente extrajo de uno de sus bolsillos. Cuando, acaso, iba a encaramarse en

el sofá, la voz de Afrodísio le hizo caer en una silla aterrado y tembloroso.

—Joven; no sé cómo empezar. Ante todo debo decirle que es usted un muchacho muy simpático; le aprecio, verdaderamente... Pero, antes de pasar adelante hágame el favor de contestarme a esta pregunta: ¿Qué encontró usted en mi mujer para enamorarse de ella?...

El joven pequeñito y rubio contemplaba con gran atención su zapato izquierdo. ¡Quién sabe si debido a esto fué por lo que no contestó! Afrodísio esperó pacientemente la respuesta. El joven se había encerrado en un contemplativo silencio.

Afrodísio habló:

—Yo, señor mío, puedo indignarme. Creo que reconocerá usted que puedo indignarme.

—Sí, señor; balbuceó el joven pequeñito y rubio.

—Perfectamente. Si yo me indignase —explicó Afrodísio—, mi indignación sería terrible. ¿Se hace usted cargo? ¡Terrible! Pero no me he de indignar; soy un hombre comprensivo y amplio. No necesita usted disculparse; lo sé. La juventud es alozada y bulliciosa, y la vida es corta y triste. Admitido. Claro es que yo podría preguntarle la causa por la cual ha elegido usted, precisamente a mi esposa y no a otra cualquiera, pero... ¡también comprendo esto! En el corazón no manda nadie. Sí, lo sé, joven, lo sé... Le gano en experiencia, edad... Yo, también he amado.

Afrodísio contempló detenidamente al joven pequeñito y rubio. Habló de nuevo.

—Usted es muy joven aún, ¿casi un chiquillo! ¿Qué edad tiene?...

—Veintitrés años; dijo el joven pequeñito y rubio dirigiéndose al sofá.

—¡Pobre muchacho! ¡Desgraciado muchacho! ¡Veintitrés años!... Es usted muy joven. *Ella* ha de hacerle sufrir mucho; se lo aseguro, pero..., permítame: ¿Cómo os llama?... «¡Pitichoncito mío» o «Mi dulce corazón»?... Perdonad si soy indiscreto..., es que, según como os llame, puedo saber el maliz que ella ha dado a vuestras relaciones. ¿Cómo os llama? ¡No os avergoncéis!... ¡Qué tímido sois!...

—Me llama...; confidenció el joven pequeñito ataragantándose. Me llama «su pequeño amor».

—¡Caramba; no le conocía esa frase! ¿Decís que os llama «su pequeño amor»?...

—Sí.

Afrodísio quedó pensativo durante largo rato. Dijo al fin: Son muy volubles, muy volubles... Hoy están ena-

moradas de usted y mañana lo están de otro cualquiera..., y a lo mejor... Otra pregunta, joven, perdone, haga el favor: ¿Usted ama a mi mujer? ¿Está usted verdaderamente enamorado de ella?...

La laringe del joven pequeñito y rubio emitió ciertos sonidos inexplicables. Afrodísio asedió:

—Vamos, joven...; ¡que es por su bien! ¿Ama usted a mi esposa?...

—No me desagrada del todo; dijo tan suavemente el joven pequeñito y rubio, que casi no se le oyó.

—Vamos, no os desagrada del todo. Ese es el comienzo del amor. Ha de ser usted muy desgraciado, joven; verdaderamente desgraciado. Se lo pronostico. Ya leí la carta que le enviásteis el otro día. Estaba muy bien escrita, hay que reconocerlo, muy bien escrita. Vá, por ella, que sois un joven impresionable y sentimental. Me gustó vuestro estilo, ahora que—me permitiréis—tenía dicha carta una imagen demasiado atrevida, demasiado moderna... Decía usted: «...tu mirada, *nurse* de mis sonrisas...» Y *ella*, téngalo usted por seguro, no lo comprendió. ¡No comprende nada!

—Por la noche me preguntó qué qué era *nurse*... Es vulgar e idiota; créame. Tiene hasta sentido común. No se lo digo por hacerle daño, por decepcionarle...; lo digo por su bien. Puede usted enamorarse de *ella* y será usted muy desgraciado. Es definitivamente estúpida; se lo juro. Sabe remendar calcetines, sabe poner dos o tres platos de dulce, recita algún que otro versito de Campoamor y... pare usted de contar. Ante todas aquellas cosas que no comprende, exclamar «¡Oh, es admirable!». A todas aquellas personas que le hablen de algo que no tenga que ver con calcetines, platos de dulce o Campoamor, les cataloga: «Es usted un romántico». ¿A que le ha llamado a usted romántico?...

—Sí, señor; me ha llamado romántico; dijo el joven pequeñito ligeramente acharado.

—¡Ve usted! Voy a permitirle daros un consejo: Refid con ella. Yo la conozco bien, ¡vivimos ocho años juntos!... Refid con ella, amigo mío. Os entretendrá, os amargará la vida, os aburrirá... A ningún otro amigo de mi mujer le he dicho lo que a usted le dije... Me ha sido usted simpático...

El joven pequeñito, animado por esta declaración, se atrevió a preguntar:

—¿Y su mujer de usted sabe...?

—¡Pero quién cree usted que soy yo! dijo Afrodísio sonriéndose con amargura. ¿Me cree usted un marido consentido, un tipo de esos, o ridículos o

asquerosos, de los que todos se ríen? No, amigo mío. Yo soy un hombre comprensivo y amplio nada más. ¿Qué consigo con disgustarme?... La mato a ella ¿y qué?... ¡Tendría que volverme a casar! No me gusta la vida de soltero. Además, bastantes disgustos tiene uno en la vida... No; si la culpa no es de ella, que es estúpida, ni de usted que es impresionable y sentimental, ni mía. La culpa es de todo esto, de todo esto que nos rodea y nos aplasta y que al mismo tiempo se nos va irremediabilmente... La culpa es de esta vida idiota a la que nos agarramos como lapas. Nos aburrimos, he aquí lo único: nos aburrimos. Y uno, para no aburrirse, estudia, y otro baila y el de más allá conquista mujeres...

El joven pequeñito y rubio se hallaba sinceramente consternado. Afrodisio aconsejó de nuevo:

—Debe usted de reñir con ella. Le escribirá una carta. Puede decirle: «Antes de que el tedio nos haga separarnos para siempre con un mal sabor de boca, riñamos ahora en plena felicidad...» O bien: «Hay que terminar; la vida me empuja lejos de ti...» Bueno; sabrá usted mejor que yo... A ella le gusta una cosa así, como la que acabo de decirle... Y luego, joven, busque usted una mujer digna de su amor, que usted tiene derecho a ser feliz, debe de ser feliz... ¿Me promete usted que le será feliz?...

—Sí, señor; se lo prometo.

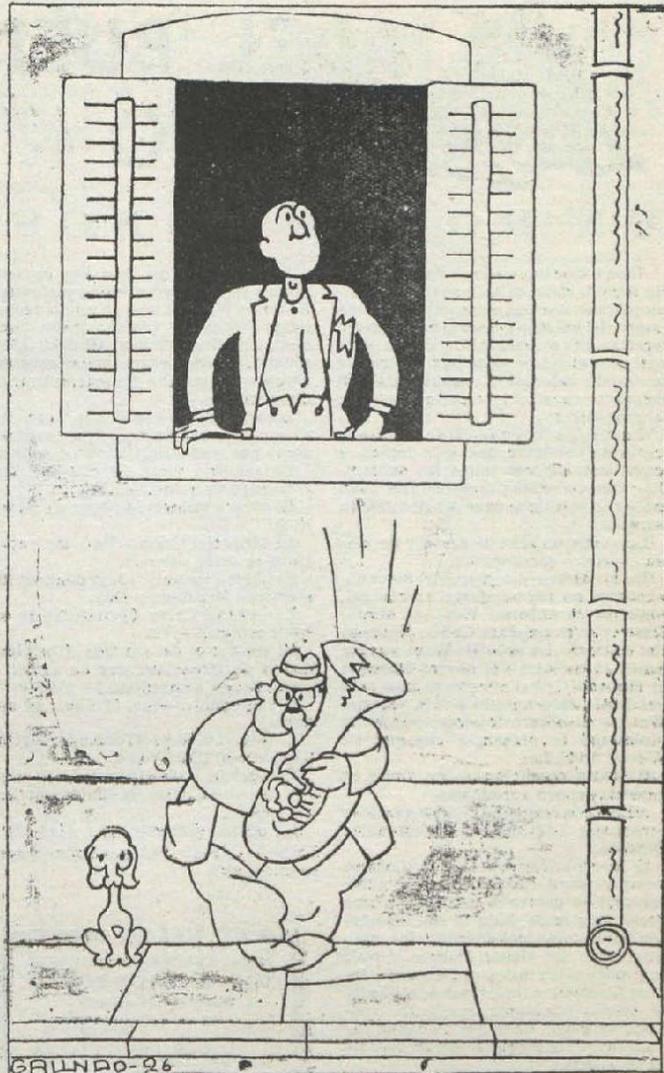
—Pues bien, escriba esta carta. Y ahora, adiós. Ya sabe donde vivo, si algo necesita... ¡Ah!, juzgo innecesario el advertirle que mi mujer no debe saber nada de esta entrevista.

Y Afrodisio, el hombre comprensivo y amplio, se fué.

Nada más cerrarse la puerta, tras Afrodisio, el joven pequeñito y rubio lanzó un hondo suspiro de satisfacción; se abalanzó sobre la mesa y escribió:

«Queridísima Celín, pichoncito: hoy a las ocho te espero donde siempre. Tengo que contarte muchas cosas. ¡Lo que te vas a reír! Tu marido lo sabe todo, ya te explicaré. No dudes de mi cariño, vida. Cada día que pasa...»

Y el joven pequeñito y rubio seguía escribiendo todavía su carta cuando ya se había terminado definitivamente este cuento.



Dib. GALINDO.—Madrid.

ANTONIO ISAAC

— ¡Es notable! ¡Cómo ha refrescado de repente la temperatura!



Manzanilla "ROMULO Y REMO"

Una taza en ayunas evita los purgantes y las bilis. Tomada después de las comidas facilita la digestión.

ES MEJOR QUE EL TÉ, PORQUE NO DEBILITA, Y QUE EL CAFÉ, PORQUE NO EXCITA. PIDASE EN HOTELES,

PONDAS, CAFÉS Y BARES — De venta: en farmacias, droguerías y ultramarinos. Bote, 1,50 pts. Botita, 0,10 pts.

DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO EN MÉXICO, Evaristo Alfaro, 5.ª calle de San Juan de Letrán, 65.

R A M O N I S M O

COSAS

A Ramón Gómez de la Serna.

Sonrisas.—La sonrisa aquella del día en que se despidieron para siempre quedó enrollada entre los hierros de la verja del jardín, como esas alpargatas que cuelgan, desvaídas y tristes, de los hilos del teléfono.

Las sonrisas de las rubias son también rubias.

A veces, recordando algo triste, nos sonreímos. ¿Por qué?... Tal vez porque el comentario que entonces hicimos a aquello—una pasión, un capricho—fue una sonrisa; pero entonces, equivocadamente, lloramos, y aquella sonrisa se nos quedó dentro, clavada... Y hoy—día azul, calma—voló de nuestros labios, como una hoja seca.

¡Pobre sonrisa apollillada que dormías en mí! ¿Para qué habré abierto el cajón de los recuerdos?

Los micopes cuelgan de todos los objetos—una mujer, un biombo—los lazos color de rosa de sus sonrisas.

A aquel hombre tan serio, tan demasiado serio, le olía mal la boca. Le olía mal la boca porque no se sonreía, porque todas sus sonrisas se pudrían en su boca como en un ataúd demasiado ancho. Y allí se quedaban para siempre, gelatinosas, retorcidas, podres...

¡Oh, si aquel hombre se hubiera sonreído!

La pastilla desinfectante.—La pastilla desinfectante es el grillo de los retretes. Un grillo mudo y que se disuelve poco a poco en el tiempo. Pastilla de jabón prisionera.

La declaración de amor.—Anhelosamente esperaba su contestación; tan

anhelosamente que los perros del tapiz lograron coger—¡por fin!—al pobre ciervo y la tanagrita de encima del piano bajó un momento el cántaro de su cabeza, para descansar. Sospechaba que me iba a decir algo desagradable. Susurró al fin:

—¡Te amo!

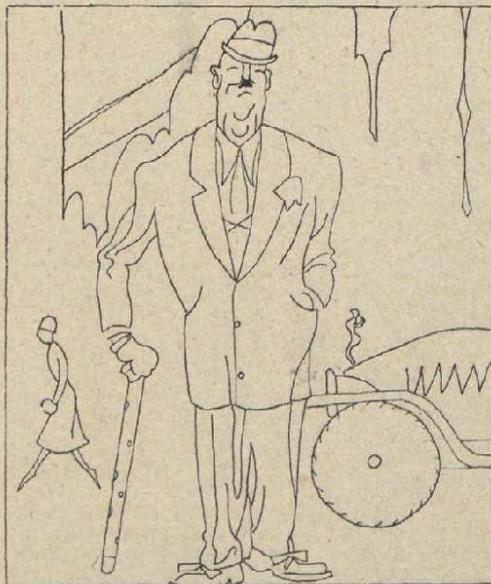
Diálogo absurdo.

—¿Qué te pasa! ¿Estás triste?...

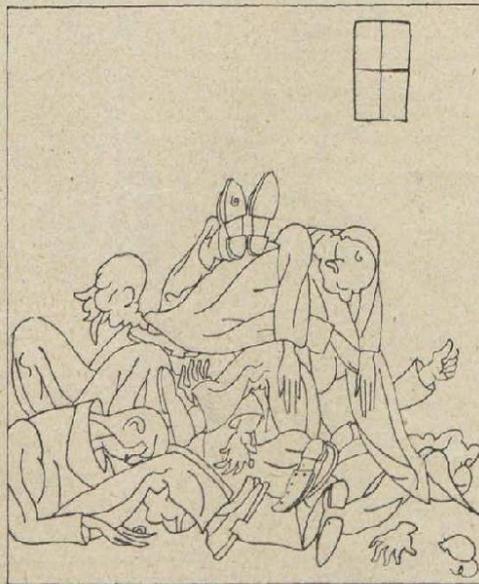
—Sí; ayer se me murió el reloj.

El hombre decidido.—Esperó pacientemente bajo la nevada y, cuando lo creyó oportuno, de un tirón se desprendió de su sombra; su sombra que aquí quedó para siempre fría y rígida, como un bacalao de Escocia demasiado grande.

Ternura.—Me sonrió para que aquel



Indudablemente, cuando las gentes han bautizado a Oliverio con el significativo apodo de "El terror del peatón", sus razones habrán tenido.



El es, con su "Buick" el más formidable abastecedor de los almacenes del Depósito judicial.

rayo de sol no encuentre obstáculos y pueda penetrar fácilmente en mí.

El oso blanco.—Tiene cara de niño; sus ojos ingenuos y tiernos—caramelos recién chupados—lo dicen. Cara de niño llorón, triste y desgraciado. La piel de sus patas amarillea. ¿Fumará el oso blanco? Debiera de fumar; se abre lo suficiente.

El tigre.—El tigre es un animal a rayas, perezoso y cruel. Nos aseguran que da saltos increíbles. Lo creemos. Es tan perfectamente estúpido que no cesa de recorrer su jaula, de un lado a otro—siempre la misma vereda—indagando la rotura de un barrote. Cree siempre que desde la vuelta anterior a ésta, se ha roto uno de los barrotes de su jaula. Y cuando ya rendido, causado, va a parar, piensa:

—Quizá en esta vuelta...
Y sigue andando.

El pellicano.—La melancolía sour-sada.

El perro tonquín.—Una toquilla que ladra.

Delicadeza póstuma.—“Un sueño —dicen—, un sueño del que nunca se despierta.” “¡Qué más te da dormirte—vuelven a repetirnos—si no has de despertar nunca y no has de saber, por tanto, que te has dormido para siempre!”

Si..., si...; pero, ¿y aquellos pañuelos sucios que dejé metidos en aquel cajón?... Dejarme ir por ellos..., dejarme ir por ellos y luego volveré... ¡Formarían tan mal concepto de mí!

Consejo.—Siempre que crucemos ante personas hostiles debemos de tener sumo cuidado: hemos de mirarnos detenidamente nuestros interiores sentimentales. Podríamos llevar una mancha de grasa sobre algún gesto o una sonrisa desabrochada. Y si ellos lo notaran sería deplorable.

Convencimiento.—Esos hombres que enamoran a las mujeres que amamos, son siempre inferiores a nosotros.

Psicología.—El, era de esos hombres que, cuando estaba enfadado, no consentía que se lo notasen y si no se lo notaban se indignaba por la falta de perspicacia de los demás.

Confidencialmente.—Lo que más nos molesta de los otros, lo que nunca les podremos perdonar, es que tengan razón.

Observación hecha ante el amigo con quien hablamos todos los días.—Me escucha con tanta atención, mirándome tan fijamente, que comprendo que no me hace caso.

Comentario a la mosca en el cristal.—Aquella mosca sobre el cristal de la ventana, corrigiendo su camino, constantemente, trazaba la gráfica de mi tedio.

La tangente.—Un poquitito más y la circunferencia recibe una herida de consideración.

ANTONIO ISAAC



Dib. GALINDO.—Madrid,

Las multas ascienden a fabulosas cantidades, y es la pesadilla constante de los dignos funcionarios que actúan en los juzgados.



Ultimamente fué llamado por el juez, que le dijo: —¡Hombre, me da pena que tenga usted que desembolar tanto dinero! Por lo tanto, desde la próxima multa le vamos a hacer a usted una rebaja por cada cinco atropellos.

Dos anécdotas de José Cenero

José Cenero existió. Fué un hombre de tantos: montó en un tranvía, en un autobús, fué a misa, desayunó casi todos los días, padeció el sarampión, escribió versos, estuvo de soldado en Africa..., etc. Es decir: devanó pacientemente esa larga madeja de cosas pequeñas que es la vida.

Al morir se dejó una mujer, siete hijos y dos anécdotas. A la mujer y a los hijos los recogió la familia de él. A las anécdotas las recogí yo.

Son dos anécdotas, como veréis, un poco frías, secas..., acaso carezcan de gracia, pero..., yo fui amigo de José Cenero y hoy, que yace olvidada de todos, me dije:

—Debes de contar las dos anécdotas de José Cenero.

Y para que mi amigo perdure un poco, en la memoria de los hombres es por lo que os las cuento:

Primera anécdota.—En cierta ocasión sucedió que, yendo José Cenero por una calle cualquiera, sin rumbo fijo, loca la brújula de su aburrimiento, se encontró con un chiquillo llorando. Tendría ocho años. Era pequeño y delgado como una cerilla de diez céntimos. Lloraba conscientemente, con ritmo. José Cenero sintió que su corazón se deshacía en una gran ternura. Puso, suavemente, una de sus

manazas sobre la cabeza del chiquillo:

—¿Qué te pasa, monín?...

—Pégome el camarero del Oriental.

—¿Por qué?

—No sé...; porque quiso.

José Cenero no quiso saber más.

—Vamos allá. ¡Animal! pegar a un chiquillo! Ven, monín, ven...; ¡a ver si se atreve a pegate delante de mí!...

Y allá fueron: el chiquillo enjugando sus lágrimas. José Cenero indignado, profundamente indignado, y dispuesto a castigar a aquel bruto. Llegaron al café:

—¿Cuál fué?

—Est.

José Cenero al contemplar al camarero sintió que su indignación se disolvía, poco a poco, en una extraña sensación muy cercana al miedo. José Cenero hubiese deseado que el camarero que pegó al chiquillo hubiera sido el del junto a la ventana. ¡Pero éste...!

José Cenero no era un hombre fuerte y el camarero agresor era alto y robusto, y con una cara, poseedora de una expresión tan poco inteligente, que José Cenero comprendió que, cuantas razones adujera, tendiendo a probar que no estaba bien el golpear a los chiquillos, habían de caer en el vacío más lamentable.

Pero, allí, cogido a su mano, estaba el chiquillo lloroso y empavorecido. José Cenero avanzó retador:

—¿Por qué pegó a *esti* chiquillo?...

—*Noi* dá vergüenza, *mayuelón!*

—¿*Ye hermano* de él?...

—*Noi* importa. ¿*A* que *noi* pega otra vez?...

El camarero se sonrió levemente. Luego levantó su mano y tal vez sólo por demostrar hasta qué extremo llegaban sus decisiones, pegó una sonora bofetada al chiquillo. José Cenero sintió que se le desgajaban las entrañas; se puso lívido.

—¡Ay, Dios!... ¡Había de ser a mí!... ¡Peguei otra vez si se atreve!

El camarero, obediente, pegó de nuevo.

—¡Ah! ¡Peguei otra vez!

El chiquillo, que se debatía entre las manos de su protector, percibió la tercer bofetada. Entonces, José Cenero, viendo que aquel bruto no se amedrentaba por nada, contemplándose impotente ante los puños del otro, se volvió hacia el chiquillo que lloraba sin consuelo y le aconsejó:

—Mira, monín; marcha. *Valte* más marchar, porque si no, *esti burru* va a *comete* el alma. ...

Segunda y última anécdota.—Pues en otra ocasión sucedió que, hallándose José Cenero en una taberna injurgitando cierta cantidad de ese líquido alcohólico llamado sidra, de la que, por cierto, era un devoto, un compañero, borracho, le pegó una puñalada. Fué una herida sin trascendencia, a flor de piel, pero que le cruzaba toda la espalda, desde el cuello hasta esa zona en que la espalda suele denominarse de otra manera. Ochenta centímetros de longitud tenía la herida.

Estando en cama José Cenero, enfermo aún, el agresor, arrepentido, avergonzado de lo que había hecho, en un momento de borrachera, fué a pedirle perdón.

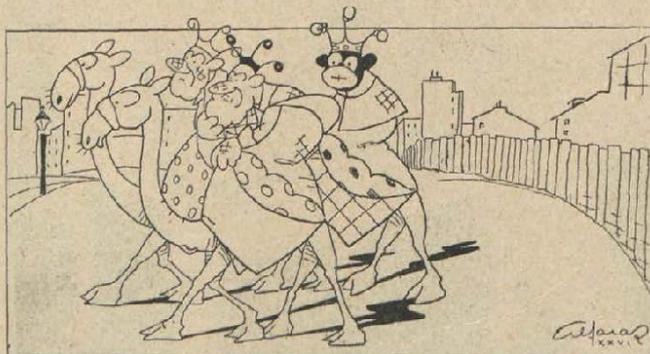
Su mujer, asustada, le avisó:

—Pepín: está ahí *esi*: el que te pegó la puñalada.

Y José Cenero, resignado, recordando sin odio los ochenta centímetros de su herida, mandó:

—Que pase. *Déjalu*, mujer: Vendrá a completar el metro.

ANTONIO ISAAC



Dib. ALFARAZ.—Madrid.

Don Melchor.—¡Caray! Este bicho no anda nada y temo llegar tarde. Este paso no me gusta nada.

Don Gaspar.—¿Qué paso?

Don Melchor.—"El paso del camello."

UN DESAFIO

El, era un señor decididamente gruoso. Llegaba al café, tomaba su ginebra compuesta —a veces dos o tres— y luego se iba. Yo acostumbraba a hacer lo mismo.

Siempre, antes de sentarse, me dirigía una larga mirada cariñosa que yo le devolvía galantemente. Luego se tumbaba sobre el rojo diván. Nuevamente volvíamos a lanzarnos las serpentinadas de nuestras miradas. Momentos después nuestras bocas se inclinaban sobre las pajitas que emergían del vaso y comenzábamos a sorber, con amorosa fruición, nuestras respectivas ginebras. Así siempre. Habíamos llegado a sentir, uno por el otro, un respetuoso y silencioso cariño.

A veces mi vecino se enfrascaba en la lectura de un periódico. Yo entonces solía comenzar a contar, con gran detenimiento, los cuadritos que decoraban las molduras del techo. Al poco rato abandonábamos estas nuestras inocentes ocupaciones y nuevamente nos lanzábamos nuestras miradas satisfechas y ligeramente optimistas, como diciéndonos:

—¡Eh! ¿Qué tal?...

—Se vive, caballero.

—Bien; me alegro. Es usted muy simpático.

—Gracias. Usted también. La ginebra, hoy, está deliciosa.

—No tendré más remedio que tomar la segunda.

—Creo lo mismo.

Una vez injurgitada la segunda ginebra, bien podía suceder que yo pidiese otra. Si esto sucedía así, mi compañero se vería obligado a hacer lo mismo. A veces sucedía a la inversa.

Como un mutuo acuerdo, sin palabras, existía entre ambos el convenio de que no podía el uno beber más que el otro. Si él tomaba tres ginebras, tres ginebras tenía que tomar yo; si yo tomaba cuatro, él, después de la tercera, pedía otra. Este convenio era cumplido por ambas partes con escrupulosa rigurosidad.

Pude observar que, a partir de la segunda ginebra, nos contemplábamos con más descaro. El procuraba envolver sus miradas en sus sonrisas, como bombones, y yo hacía lo mismo. Más a pesar de estas afectuosas relaciones nunca nos hablamos.

Todos los días a las siete de la tarde en punto, llegaba él al café. Cinco minutos antes había entrado yo. Por el largo espacio de cinco años ni un solo día faltamos... No es verdad: miento; mi vecino faltó una vez, tan sólo una vez, pero la verdad es que faltó. Fué un día gris. Llovía. Una tristeza sin motivo llenaba la ciudad. Yo, entristecido por la tarde gris y por la falta de mi compañero, veía caer

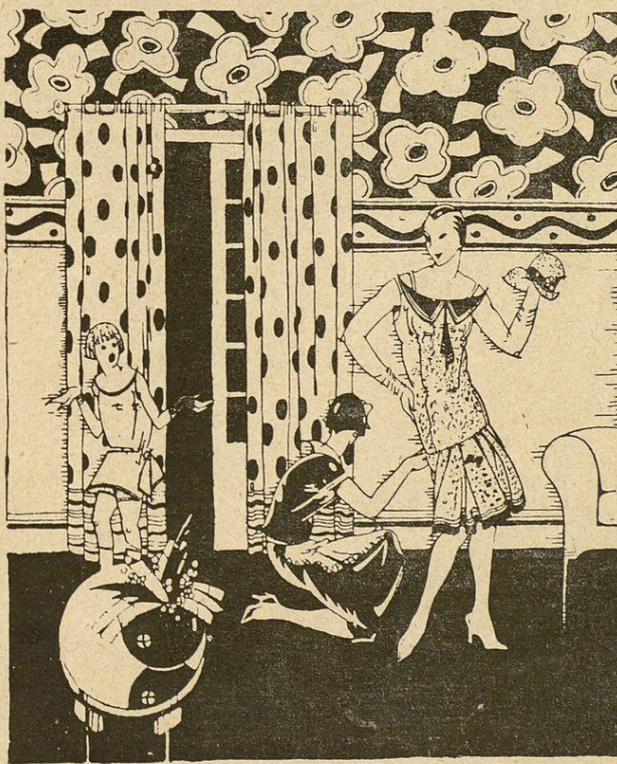
la lluvia tras de los cristales, mientras se me ocurrían largas y dolorosas frases sobre la falta de sentido de la vida. De pronto pensé, con resignada amargura, disculpándolo:

—¡Estará enfermo!

Y luego, con verdadero terror, se me ocurrió pensar:

—¡Acaso se haya muerto!

Pero mi vecino no había fallecido. Al siguiente día volví a verle sentado



Dib. PERALS.—Teruel.

—¿Estás ya vestida, nenita?

—Sí, mamá. Pero... ¿me lavo las manos o me pongo encima los guantes?

donde siempre, tomando su ginebra cotidiana.

Mas cierta vez sucedió que... Había tomado yo mi primer ginebra cuando llegó él. Venía arrebatado y malhumorado y aquel día—¡triste es consignarlo!—no me saludó. Pidió su ginebra y se la bebió de un trago. Iba yo a mediados de mi segunda ginebra cuando él pidió otra. Solamente por esto comprendí que, aquel día, por causas desconocidas, mi vecino de diván me odiaba. ¿Por qué vi en aquella su determinación de pedir su segunda ginebra, que me desafiaba?... ¿Qué otra cosa me decían sus miradas unánimes e insistentes, que se clavaban en mi rostro como si fuera un acerico?...

El duelo era inminente. A pesar de esto hice todo lo posible por evitarlo. Sorbí mi segunda ginebra despaciosamente, dando a entender con esto el espíritu pacífico que me animaba. Pero mi vecino se hallaba belicoso, francamente belicoso... ¿Qué iba yo a hacer! Acepté el reto. Y pedí la tercer ginebra. Mi vecino se puso pálido de rabia; ya no le cabía ninguna duda respecto a mis intenciones.

Yo concebía rosadas esperanzas sobre el triunfo, ya que le llevaba media ginebra de ventaja; mas pronto se dispararon éstas: mi vecino bebióse de un golpe la mitad de su segunda ginebra y pidió otra. ¡Me había alcanzado! Terminé la tercera y pedí la cuarta. Entonces él me miró fieramente. Temblé. En aquella mirada había algo de esponja monstruosa, de tonel... Efectivamente: al terminar aquella pidió la cuarta que se la bebió de un solo trago. ¡Me había sacado media ginebra de ventaja! ¡Estaba perdido! Media ginebra en los comienzos de la cuarta es una ventaja digna de tenerse en cuenta. Esto podría traer funestísimas consecuencias para mi triunfo. Y, efectivamente, volví a cogerle tres cuartos de ventaja en la quinta.

Así, con fugaces predominios de uno u otro, llegamos a la octava ginebra. Precisamente, al acabar ésta observé que los camareros, al andar, se inclinaban de una manera harto exagerada, a mi modo de ver, con lo que la ley de gravedad, permite. Observé asimismo que, mi vecino, ya no tomaba su ginebra frente a mí, sino que se había subido al techo con velador y todo y desde allí me sonreía amistosamente.

Me encará con él y no pude por menos de decirle:

—¡Caballero; haga el favor de ba-

jarse de ahí! Lo están viendo. Le van a llamar la atención los camareros. ¿Cree usted que es de personas decentes eso de encaramarse por los techos?...

Sospecho que no me debió de oír, ya que tan sólo me dirigió una larga mirada, pero sin decidirse a abandonar tan incómoda postura. ¡Aquel hombre estaba haciendo el ridículo! Quise levantarme, pero tal vez por juzgarlo imposible desistí de ello. En este mismo instante mi vecino me dirigía la palabra desde el techo:

—¡La décima!—gritó.

En un principio no le comprendí, mas de pronto, en un fugaz instante de lucidez me hice cargo de todo: había tomado ocho. Me había derrotado. Pero la verdad es que no le guardé rencor. Pasaron cinco minutos en silencio, durante los cuales intenté poner en orden mis ideas que andaban todas por la cabeza sueltas, desbarajustadas, optimistas y chillonas. No pude conseguirlo. Entonces me volví hacia él y, haciéndole señas, le rogué amablemente que se sentara a mi lado. El me hizo el mismo delicado ofrecimiento. Volví a insistir, asegurándole, para acabar de convencerlo:



Dib. ALVAREZ.—Gijón.

—¡Ay, qué disgusto! La criada se ha tragado una cucharilla.

—Pues avisa al médico y que la mire bien porque falta una tetera también.

BUEN HUMOR

—Caballero: la vida es absurda... Créalo usted.

El me replicó:

—Tengo mis razones para ser grande.

—No lo dudo—dije conciliador—y si usted me lo permite le diré que los dos somos grandes.

—No; el único grande soy yo.

—En ese caso..., lo siento mucho, pero discrepa de usted.

—Yo no he querido ofenderle... Yo no ofendía a nadie...

—¡Ya lo sé!—dije, casi con lágrimas en los ojos, lleno de un tierno amor hacia mi vecino—. ¡Ya lo sé!—volví a repetir—Usted y yo somos los únicos que quedan..., los únicos verdaderamente grandes... ¡No hay nadie, después... ¡nadie!—chillé.

Y traté de entonar una bella canción asturiana, cosa que no pude conseguir, ya que un matrimonio que estaba a mi lado me contemplaba con suma atención. Frené prudentemente.

Me volví hacia ellos y les expliqué, con amabilidad:

—La ginebra... ¿comprenden?... La juventud... evo... aaaj... sí.

—¡Oh, estos borrachos!—oí que decía ella.

Me ofendí terriblemente. Pedí explicaciones al marido...

Me encontré en la calle. De mi brazo derecho colgaba un objeto más bien largo que ancho, oscuro, sin forma definida... Después de un detenido examen que de él hice, pude comprobar que era un hombre. De vez en cuando su laringe emitía ligeros grititos. Tal vez deseara hablar.

Al cabo de media hora de andar así, sin rumbo, por las calles oscuras, el bulto alargado que a mi lado iba, balbuceó:

—Yo... soy... muy... grande.

Era mi vecino.

No recuerdo más. Amanecí en mi casa, echado en la cama. Cómo, cuándo y por quién llegué hasta allí es algo que no me expliqué jamás y que acaso nunca me explique.

Aquel día no fui al café. Ni al otro... Ni al otro.

Cuando por fin me decidí a ir, pude ver a mi compañero sentado donde siempre y sorbiendo su cotidiana ginebra. Me senté. Pedí otra. Nos sonreímos.

ANTONIO ISAAC

COSAS DE LA VIDA

De cómo conocí a don José García

Aquel señor gordito y rubio se acercó a mí y me confidenció:

—Tengo una tienda de sombreros, y me llamo Don José.

Después, sentándose a mi derecha, llamó al camarero y pidió un café y una copa de cognac. La mitad, proximately, de dicha copa la vertió en el café. En esta mezcla disolvió todo el azúcar menos un terrón, que envolvió cuidadosamente en el papel roto y guardó en uno de sus bolsillos. Momentos después, como explicándolo todo, pronunció esta misteriosa palabra:

"Capilé."

Y ya tranquilo, cual si me hubiera puesto al tanto de un horrible secreto que le torturara, se puso a sorber despaciosamente la recién preparada mixtura.

Animado por las trascendentales declaraciones de mi vecino, me atreví a preguntar:

—Y bien, Don José, usted, ¿qué opina de la vida?...

Don José pareció meditar sobre mi pregunta. Me aseguró, después de mirar recelosamente a todas partes:

—La vida es un largo camino... ¡un largo camino!...

Sorbió un poquito de agua. Se limpió los bigotes. Agregó:

—...un largo camino, que tal vez no conduzca a ningún sitio.

Y sonrió tristemente para momentos después sumergirse en un filosófico silencio. Después me dijo:

—En verdad creo que usted y yo llegaremos a ser buenos amigos. ¡Mucho me equivocaría! Parece ser usted un buen muchacho. No le creo capaz ni de bailar el "Charleston" ni de sorber cocaína. ¡Oh, la juventud! La juventud actual es terrible y bulliciosa... Pero permítame...: Quiero conocer sus ideas. ¿Juega usted a la lotería?...

—No señor.

—¿Trasnocha?...

—No señor.

—¿Frecuenta los "cabarets"?

—No señor.

—¡Admirable muchacho! Usted será mi amigo.

Y me tendió su mano, que yo me apresuré a estrechar. Luego me comunicó:

—Necesito un discípulo, ¿sabe usted?... Sospecho que usted podrá llegar a ser ese discípulo que me hace falta. ¡Se me ocurren tantas cosas!... Admito todas las ideas, ahora que las discuto. Ya hablaremos... ¡Ah!, antes de que se me olvide, debo advertir que para mí, en este valle de lágrimas, tan sólo existen dos verdades indiscutibles. Son estas: Primera, "La vida es perfectamente estúpida"; segunda, "La mujer es perfectamente idiota". Sobre esto no admito discusión, ¿está usted conforme?...

—Creo que nada tengo que objetar.

—¡Admirable! Pues bien... Hasta mañana. No se le olvide: me llamo José García.

Y don José García, mi flamante maestro, se fué.

Al día siguiente, a la hora prefijada, llegó don José García al café. Se acercó a mi mesa, y antes de sentarse, indagó con manifiesta ansiedad:

—¿La vida es perfectamente estúpida?...

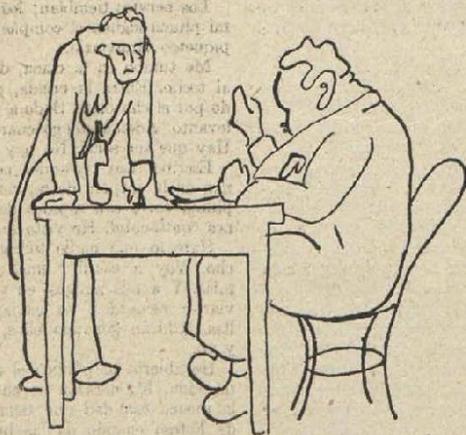
—Sí señor.

—¿La mujer es perfectamente idiota?...

—Sí señor.

Don José pareció tranquilizarse. Se sentó a mi lado y preparó su cotidiano "capilé". Una vez que éste reposó íntegro en su estómago, me habló así:

—Ante todo, amigo mío, he de explicaros el por qué de esas dos frases, que juzgo verdades indiscutibles, la razón de existencia de esos dos postulados de mi geometría filosófica. Generalmente, esos conocimientos, alrededor de los cuales gira nuestra vida, como la tierra gira alrededor del sol, solemos adquirirlos, no por graduaciones sucesivas—como fuera lógico—, sino de golpe. Es, como esos que, un día cualquiera de su vida se enteran de



TENODERO
XXVII

Dib. TENODERO.—Madrid.

—¡Camarero!... ¡Me parece que hay una mosca en la sopa!...

—¡Pues fíjese bien; porque aquí no prestamos oídos a un leve rumor!

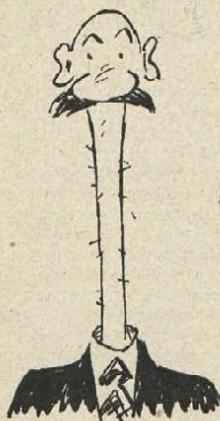
que en la silla turca del esfenoides poseen una glandulita denominada hipófisis. Ellos jamás se enteraron de lo que era el esfenoides, ni la silla turca, ni la hipófisis, y, de pronto, un buen día... ¡es terrible! Pues bien, yo adquirí esas dos verdades, a las que antes hizo mención, hace ya mucho tiempo.

Verá usted: "Cierta día, al salir de mi casa, resbalé en un pellejo de naranja. De resultas de este resbalón, bajé atropelladamente tres o cuatro escalones. Al llegar al quinto me vi mal, y mi pie se apoyó precisamente en el borde de dicho escalón; definitivamente me precipité escaleras abajo. Cuando llegué al portal comprobé que en mi rápido descenso había perdido un colmillo. Ante lo anómalo del caso me paré a meditar: "Ese pellejo de naranja forzosamente tiene que haber sido arrojado por la chiquilla del tercero. La chiquilla del tercero sale todos los días de su casa a las dos y media camino de la escuela. Si yo hubiera salido de mi casa a las dos y cuarto, como acostumbro, no me hubiera encontrado en el escalón ese pellejo de naranja, por tanto, no hubiera resbalado, es decir no me hubiera precipitado escaleras abajo, lo que equivale a asegurar que mi dentadura seguiría completa." Hasta aquí el razonamiento es lógico. Veamos ahora: "¿Por qué motivo salí yo de casa con media hora de retraso? Sencillamente, porque empecé a comer más tarde que de costumbre. Y, ¿por qué empecé a comer más tarde que de costumbre? Porque mi cocinera no me puso la comida antes. ¿Por qué misterioso motivo?"

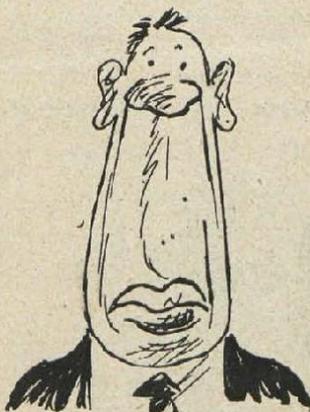
A esto, tan sólo la cocinera podrá responderme. A ella, pues, me dirijí.

De la conferencia que con ella sostuve saqué las siguientes conclusiones:

En primer lugar, mi cocinera, ama; ama, de una manera inesperada en una cocinera y es correspondida. Todos los días, a la hora de la compra, ve al hombre objeto de su pasión. Aquel día, precisamente aquel día, no pudo ver a su adorado a la hora de costumbre. Llovía, llovía tercamente y—¡oh pequeño detalle!—el amado de mi cocinera es reumático. Fundada en no sé qué advertencia meteorognósica que a ella se le antojaba indestructible, acarició la ilusión de que la lluvia pasara. ¡Vana ilusión!; continuó lloviendo. En fin, ese retardo en la amorosa entrevista, motivó el retraso de la comida y por tanto mi caída por las



Impresión que da un hombre cuando se afeita la barba.



La impresión que da un hombre cuando se afeita el bigote.

Dib. ERGOSTROM.—Niza.

escaleras con todas las funestas consecuencias de que fui víctima en mi dentadura.

Abrió una pausa. Me ofreció un cigarrillo. Continuó:

—Años más tarde, me enamoré; me enamoré como un burro, es decir...

de veras. Intenté casarme y... hasta sospecho que llegué a escribir un soneto... ¡bueno... ¡un soneto! Esto del soneto no puedo asegurarlo de una manera categórica; pero... no sé, porque he creído siempre que *aquello* era un soneto. En fin, amigo mío, para no cansarle más le diré que me despreció; me despreció en redondo, porque... sí. —¡Ese colmillo que le falta...!”, sé que dijo en cierta ocasión. Y sólo por ese trivial motivo no reparé en sumirme en el más atroz desconsuelo. Entonces, me vi forzado a tomar una extrema determinación: Compré una pistola y... ¡me maté!

—¡Maestro...!

—Tranquílese. Claro está que no me maté; ya sé que no llegué a pegarme el tiro pero... ¿es que acaso no puedo yo pegarme un tiro?...

—Sí, señor..., claro que sí... El amor.

—Por tanto, y a esto era a lo que quería venir a parar mi existencia, mi vida toda dependió de la cantidad de ácido úrico que un señor, al que jamás conocí, poseía en sus articulaciones. Deducción: "La vida es perfectamente estúpida".

Hizo una pausa durante la cual bebióse tres vasos de agua. Habló de nuevo:

—¡Y ella!... A mí me falta un colmillo, es verdad, pero... ¿es que todos los hombres que carezcamos de un colmillo estamos imposibilitados por eso para amar a una muchachilla rubia?...

—Creo que no, don José.

—¡Pues, entonces!...

—... "la mujer es perfectamente idiota".

—Gracias, querido. ¡Sólo usted me comprende!

Y unas lágrimas de gratitud y felicidad brillaron en los ojos de don José García.

Después de unos instantes de silencio inquirí:

—Don José, ¿y si se hubiera usted puesto el colmillo?...

—¡Ay, amigo mío!, ¡también pensé en eso!; pero esa idea feliz se me ocurrió algo tarde. Quince años después. Ella ya se había casado y tenía siete hijos... Además, ¡estaba ya tan fea!...

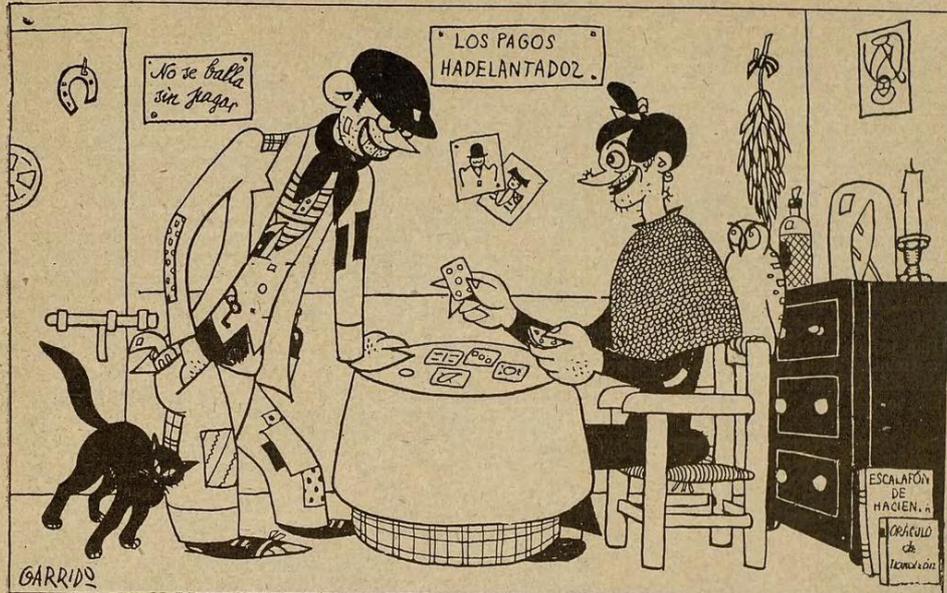
Y don José García se puso a contemplar ensaíadoramente el techo mientras tarareaba un pasodoble marcadamente torero.

ANTONIO ISAAC

12. "El tímido se enamora"

BUEN HUMOR

9



—A mi hermano le dijeron exactamene el día y la hora en que iba a morir.
—¿Alguna adivina?
—No, señora; se lo dijo el juez.

Dib. GARRIDO.—Madrid

EL TIMIDO SE ENAMORA

(Nos vemos forzados a declarar que Juan se halla profundamente enamorado. Posee suficientes motivos para disfrutar de tan agradable sensación. Ella se llama Elena, es rubia y bellísima. No está enamorada de Juan, pero comprende que le sientan bastante bien los trajes claros. Es suficiente.)

El, es tímido. Si lo miran a la cara enrojece de espanto al admitir la posibilidad de que un tizón macule su rostro. Si le miran a los pies medita aterrizado en la no muy aventurada suposición de que una cinta de los calzoncillos—¡los usa largos!—le esté poniendo en ridículo. Es capaz de llevar, durante toda su vida, unos zapatos que le aprietan, sólo por no atreverse a decir al dependiente—tan amable, tan fino... ¡saó tantas cajas!—que no le sirven, etc.

(Al levantarse el telón, Juan tiene diez y ocho años y Elena diez y seis.)

JUAN. (*Sufriendo mucho*).—Elena, aunque somos dos chiquillos... yo... te diría... que...

ELENA.—...que...

JUAN.—¡Elena!

ELENA.—Juan.

JUAN.—(*Como intentando dar un salto*).—Yo, Elena... Yo, Elena...

ELENA.—(*Animándole*).—Sí, Juan; tú, ¿que?...?

JUAN. (*Francamente decepcionado por estas palabras en las que encuentra una terrible ironía*).—Nada, Elena... nada.

(El se pone triste, con la misma convicción con que podría ponerse una corbata de pepelín de seda. Ella se sonríe bizcando los ojos).

(Pasaron diez años. No es de extra-

ñar, por tanto, que Juan tenga veintiocho años y Elena veintiséis. Elena se casó con un amigo de Juan, tal vez al comprender que era éste el mejor empleo que podía dar a su juventud. Juan sigue enamoradísimo de Elena y aplazando para el siguiente día su declaración de amor. Juan se siente desagraciado. *Posa* de escéptico. Desearía tener canas, pero... la verdad es que no las tiene.)

JUAN. (*Prolongando una frase con una sonrisa*).—¡Oh, Elena!... ¡Este lujo..., este lujo!... El lujo, amiga mía, es la necesidad de lo innecesario.—(*Se calla durante breves instantes. Después, susurra con evidente melancolía*).—La vida es dolorosa.

ELENA. (*Por decir algo*).—¡Oh! Parecéis realmente un desilusionado, amigo mío.

JUAN.—¿Desilusionado decís?... ¡Ah;

Ayuntamiento de MADRID

sí, es verdad. La desilusión, Elena, es el patrimonio de los hiperestésicos.

ELENA. (Ofendísimamente).—¡Caballero! JUAN. (Sin hacer caso, —se oye demastado a sí mismo—bribo).—Sí; desilusión ¿Qué cabe en mí, sino el gusano terco de la desilusión?... Porque yo, Elena..., yo... ¡estoy enamorado!...—(Mayando).—¡Elena!...—(No se atreve a continuar, no puede atreverse... Corrige, arregla).—Sí; yo debo de enamorarme. Me encuentro solo. Mi corazón es una estepa sedienta que aguarda ansiosa la nube blanca de un amor...

ELENA. (Espantada).—¡Oh!

(Han pasado otros diez años. Juan tiene treinta y ocho y Elena treinta y seis. Ella es una mujer fea y gorda; tiene tres hijos. Juan sigue ena-

moradísimo, padece del reuma y se halla en esa edad en la que, inevitablemente, se propende a dar consejos.)

ELENA. (Cosiendo. Por decir algo dice).—Va a llover.

JUAN. (Después de contemplar el cielo a través de los cristales, por no callarse, asegura).—No; no lloverá. Las nubes van hacia el sur. El barómetro no bajó. La humedad es mínima; no me duele la pierna... Puedo asegurarle, Elena, que no lloverá.

(Callan. Comienza a llover.)

ELENA. (Con alegría, con esa alegría pueril que experimentamos al fastidiar al prójimo).—¡Llueve!

JUAN. ¡Imposible!... ¡Caramba, es verdad! ¡Qué raro! Llueve.—(Francamente consternado).—No me lo explico. Habrá cambiado el viento.

(Nuevamente el silencio como una alfombra. Después...)

JUAN. ¿Y Pepito?

ELENA. En el colegio.

JUAN. Hay que tener cuidado con Pepito. Las malas compañías... ¡Son tan críticos en los niños estos momentos de tránsito espiritual!...

(Sigue lloviendo. Callan. Nada tienen que decirse.)

JUAN. (Dirigiendo sus palabras a una mecedora que está junto a Elena.) Yo, Elena, la quiero a usted mucho...

ELENA. (Levantando su mirada de la costura).—¡...!

JUAN. (Azoradísimo).—Sí...; nos conocemos desde pequeños... se casó usted con un íntimo amigo mío... ¡Dios mío, qué felices deben ustedes ser...!

ELENA. (Desvaidamente).—Sí.

(Continúa cosiendo.)

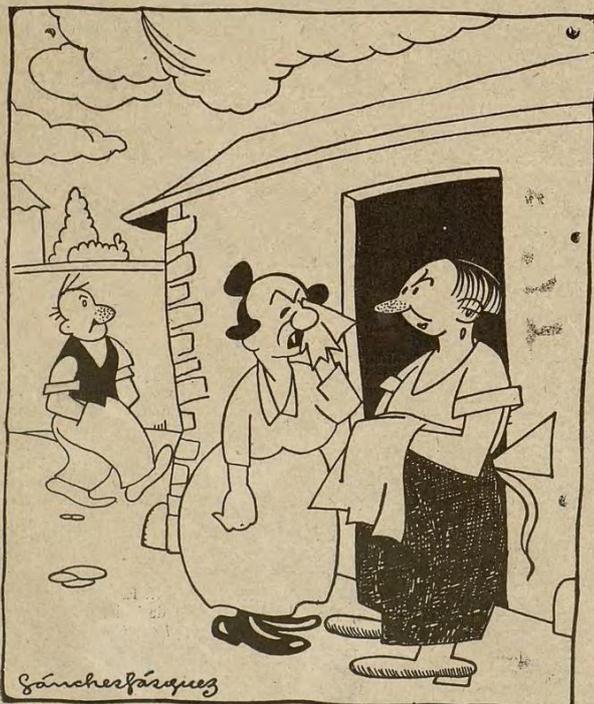
(Han pasado otros diez años. No hace mucho tiempo que el marido de Elena cogió frío y se murió; ¡como si el coger frío fuese razón suficiente para morir! En virtud de este inescrutable designio del Altísimo, Elena es viuda. Juan sigue enamorado y dispuesto a confesarle su amor. Ella es una mujer gruesa y gruñona. El, un señor ventrufo y calvo. Atardece, es preciso que atardezca; es la hora de las confesiones tardías y de los propósitos de enmienda.)

ELENA. (Trascendentalmente).—¡Oh, amigo mío, que viejos somos!

JUAN. (Bostezando).—Aaaa... Sí.

ELENA. (Inesperadamente y... porque sí).—Quiero decir, Juan, que ¿para qué callar más? Todo esto..., toda nuestra vida, ha sido de una estupidez deliciosa. Desde niños nos amamos... Todo lo sé, Juan, no te avergüences, ¿acaso yo no te quiero también?... Pudimos ser felices... Pepito pudo muy bien llamarse Juanito. Tú, por una timidez inexplicable, nada me dijiste. Yo, por un pudor ridículo, nada te dije. El se ha muerto. Tú y yo nos amamos. ¿Pretendes seguir siendo desgraciado?...

JUAN. (Comprende que no ha de tardar en desmayarse. Antes que esto suceda quiere decir algo. Con decir: "Te quiero", basta. Pero a quien, dentro de él, dice).—Elena, ¡esto es ridículo!... Me ofendéis. Padeceis de una lamentable equivocación. Tal vez porque os visité con una frecuencia de la cual hoy me arrepiento, porque venía casi todos los días a veros, creísteis... ¡Oh, Elena!... ¡Cómo hubiera yo podido



Dib. SÁNCHEZ VÁZQUEZ.—Málaga.

—Pero ¿se queja usted porque su marido la ha pegado con el pañuelo?
—Es que su pañuelo es la mano; porque se suena con los dedos.

ereer...! ¡Qué dirá el pobre Pepe (que en paz descansa)!...

ELENA. (Acharadísima.)—Amigo mío, perdonadme... Yo... había creído... Esta muchacha... el sofá... la culpa... sí, sí... ¡Claro!... Sospechaba... bisoñé... Sulfato amónico...

(Juan quisiera marcharse de allí. ¡Oh, claro; para siempre. ¡Si se desplomase el aparador! Cualquiera cosa... Romperse una perna... Morir... De pronto, y como si se le hubiera olvidado algo...)

JUAN. ¿Qué hora es?...

ELENA. (Mirando el reloj.)—Las cinco.

JUAN. (Pegándose trastos contra los barrotes de su mentira.)—¡Las cinco ya!... Me voy, me voy... Tengo prisa... Se me había olvidado... A las diez estoy citado con un amigo a cenar...

ELENA. (Ingenuamente.)—Pero... ¡si son las cinco!... ¡Hasta las diez!...

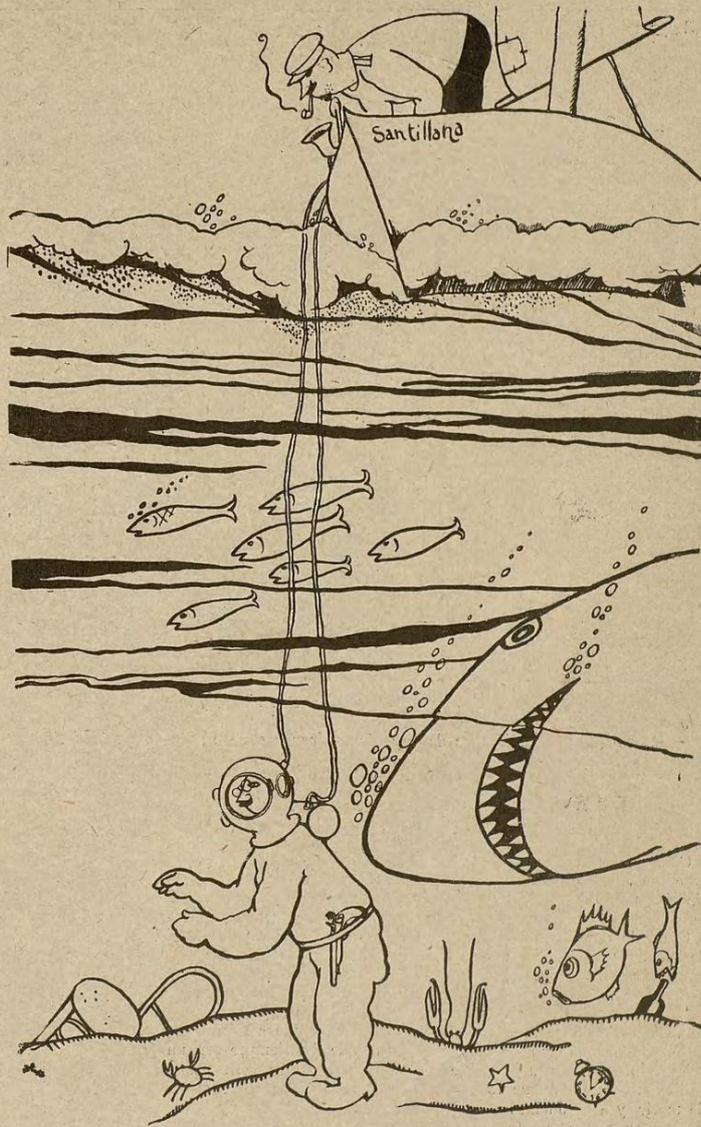
JUAN. (Casi loco, como delirando, se acerca a ella con una sonrisa de suficiencia en los labios y le dice, con una frescura desesperada, con esa frescura de los tímidos que sólo dura unos segundos.)

—Sí, Elena, bien: son las cinco. Nada tengo que objetar a esto, pero... ¡y el manillar?... ¡Ah, amiga mía! ¡no habrá usted contado con el manillar!

(Y se fué. Aquella noche recorrió como loco todas las calles de la ciudad y alguna que otra de un pueblecillo próximo. Al amanecer, borracho, se quedó dormido en una tasca cualquiera. Tres días después volvió de nuevo a casa de Elena, decidido, plenamente decidido, a confíarle el puro amor que ardía en su pecho...)

(Han pasado otros diez años. Juan, si viviese, tendría cincuenta y ocho; Elena, si no se hubiera muerto, tendría cincuenta y seis, pero...)

ANTONIO ISAAC



Dib. SANTILLANA.—Cádiz.

—Pero, hombre, si en este sitio hay siempre muchas sardinas; dicen que hay un banco.

—¿Un banco? ¡Aquí no se ve más que una silla!

13. "El obligatorio cuento del fantasma"

El obligatorio cuento del fantasma

¡Aquello fué tan fácil!... Estaba yo apurando un cigarrillo, embebido en una detenida contemplación de un bote de bicarbonato, cuando observé, con justificada extrañeza, que una silla próxima a la que jamás había concedido la menor importancia, me dirigía la palabra.

—Le ruego que no se asuste. ¡Puedo esperar esto tan sólo de su sangre fría, caballero?—indagó la silla en correcto español.

—¿Quién eres?—inquirí terriblemente asustado.

—No se alarme; se lo ruego. Soy un fantasma, un honrado fantasma que jamás hizo mal a nadie.

—¿Dónde está usted?

—Aquí..., sobre esta silla... ¡Pero no se asuste! Me he filtrado por ese chañán de la derecha. Luego me senté aquí. Tranquílicese.

Me vi forzado a tranquilizarme. Arroqué displicentemente el cigarrillo.

Traté de sonreír. Ya más sereno hube de preguntar al fantasma con exquisita amabilidad:

—¿Qué desea usted de mí? ¿He de mandar decir alguna misa?... ¿O lo que usted desea es que busque y devuelva a un sobrino suyo algún documento extraviado en el fondo de un cajón cualquiera? Si es así, dígalo en confianza. Haré todo lo posible por complacerle.

El fantasma, que ya se advertía sobre la silla como una temerosa mancha blanquecina, denegó melancólico:

—No; no es eso.

Rebulló cual si estuviera incómodo. Debía de poseer una gran timidez. No sabía cómo empezar.

—Estoy muy enfadado con usted. —susurró al cabo de un largo silencio.—¡Muy enfadado! Sí, señor, ¡enfadadísimo!

Y una vez pronunciadas estas misteriosas palabras trató de secarse un sudor imaginario que perlaba su frente. Se le oía resollar con fatiga.

—Usted dirá—dije animándole.—Ignoro los motivos que tendrá para estar enfadado conmigo. Le juro que si alguna vez le ofendí no lo hice intencionadamente. Tal vez en vida...

—Tampoco es eso, no me comprende usted. Veré si puedo explicarme. Tropiezo con grandes dificultades de expresión... Bueno..., mire... Sinceramente creo, amigo mío, que a un dramaturgo, a un novelista, a un poeta lírico... incluso poeta épico, puede permitírseles que no escriban nada sobre los fantasmas. Otros temas solicitan su atención. Ahora que, la verdad, a un cuentista humorístico no se le puede permitir tal cosa, ¿me entiende?... Un cuentista humorístico está obligado a escribir algo sobre los fantasmas... ¡siquiera un cuentecillo!

Usted ha escrito cuentos humorísticos sobre una porción de cosas: Desde el cuento del hombre que se intoxica con un cigarrillo hasta el cuento del hombre tímido que se enamora. Ha agotado usted todos los tópicos. No he de criticarle severamente por ello; ahora que si he de reconvenirle, con verdadero cariño, por el olvido en que nos dejó usted a los fantasmas. Todos sus compañeros—los jóvenes humoristas españoles—han escrito algo sobre nosotros. Usted es el único...



Dib. SERNY.—Madrid.

—No te preocupes porque peses más. ¿Sabes lo que he hecho yo para no engordar?

—¿El qué?

—No pesarme.

—Le haré algo; se lo prometo. Un cuento...

Asintió sonriendo. Frotó sus manos. Ahora, mis ojos, acostumbrados a la oscuridad, le distinguían perfectamente en la penumbra. Llevaba bigote y lentes. Iba envuelto en una sábana blanca. Tenía un rostro anónimo sobre el cual las facciones y los gestos se mezcaban lastimosamente, dando como resultado una expresión de fastidio y timidez. Debía padecer de los oídos.

—Y ¿por qué ha de ser un cuento precisamente?... Una interviú sería más interesante, ¿no cree usted?... Yo le haría unas preguntas..., le dije.

—¡Caramba! No me parece mal. No había caído en ello. Nada, nada..., hágame usted una interviú.

Se hallaba francamente jubiloso ante esta idea. Trató de encender un cigarrillo renunciando de pronto a ello al recordar que los fantasmas no pueden fumar cigarrillos.

Requirió la estilográfica y comenzó el interrogatorio:

—¿Cuántos años hace que se murió usted?

—Siete. Tuve una pulmonía que los médicos diagnosticaron de úlcera en el duodeno. De resultados de este error de diagnóstico fallecí.

—¿Estaba usted casado?...

—¡Oh, sí, señor!; por mi mal estuve casado con una mujer gorda que decía *estea, dea, haiga y endeñantes*. Aseguraba que las *bepiclotas* corrían mucho porque tenían ruedas y no ignoraba que el número ciento diez y siete era bastante mayor que el veintuno. A pesar de esto sabía poner muy bien las natillas.

—¿Tuvo hijos?

—¡Ocho! Ocho salvajes que jugaban al fútbol, se encaramaban a los árboles, rompían faroles a pedradas y suspendían asignaturas. Uno de ellos —¡andaba siempre tan deprisa!— tuvo la desgracia de atropellar a un camión. De resultados de este lamentable accidente perdió la pierna derecha y, días después, la vida. La verdad es que no fui muy feliz. Ni aún ahora puedo asegurar que soy feliz...

—¿Es usted muy desgraciado?

—¡Ay, sí; amigo mío, ¿a qué negárgoslo?... Soy francamente desdichado. Usted, sin duda, habrá oído hablar de eso de "el descanso de la tumba", y "la paz de más allá" etc. ¡Menudo descanso y menuda paz, caballero!... Por lo que a mí respecta me ha tocado en suerte un distrito

amplísimo y tengo mucho trabajo. Constantemente me están solicitando de un velador..., o bien tengo que andar empujando puertas y metiendo ruido por los pasillos..., o golpeando con los nudillos en las ventanas... ¡Oh, pero sobre todo el servicio de velador, es molestísimo; parece uno un camarero! Y de todo esto tiene la culpa la metapsíquica. Ya todo el mundo nos exige materializaciones: ectoplasmas, levitaciones... ¡Felices los antiguos fantasmas de velador y cadenas!... Y luego... ¡las pregun-

tas que nos hacen! ¡como si la cultura de uno lo abarcara todo! Anteayer di una conferencia sobre la batalla del Marne; no hace dos horas estuve contestando por un tal *Apollinarire* a unas preguntas que le hicieron unos admiradores suramericanos sobre el estado actual de la lírica de vanguardia francesa...

—Pero..., ¿cómo contestó usted por otro señor?...

—Muy sencillo: ¿Es que se cree usted que iba a venir el mismo *Apollinaire* en espíritu a contestarles? ¡No



Dib. Ronto.—Madrid.

—¿Y estaba muy decidido a suicidarse?
—¡Ya lo creo! Como que el día que se tiró por el viaducto iba con dos de la secreta, ¡y no le pudieron detener!

faltaba más! No es este su distrito. En este pueblo nada más que hay dos fantasmas: Uno, un anciano e irascible capitán de la marina mercante holandesa, muerto hace doscientos años, y otro, un servidor de usted, Avolino Gutiérrez, para servirle.

—¡Carmy! Ahora me explíco todo aquello. ¡Claro; no podía ser de otra manera! Verá usted, fué un caso muy curioso: En cierta ocasión un amigo mío y yo invocábamos el espíritu del difunto Mozart para que nos indicara algo sobre el estado de ánimo que le inspiró una de sus más célebres sonatinas. El velador agitóse fúcil y rápidamente. Con las manos en la postura clásica susurramos la frase de rigor: "Manifiéstate. ¿Quién eres?" No; no era Mozart. El velador nos replicó lacónicamente: "Beethoven". ¡El divino sordo! Hay que aprovechar aquella feiz circunstancia. Para esto creímos que lo más adecuado era preguntarle por el nombre del músico que más había influido en su arte, y... ¿qué creará usted que nos contestó?..

—Pues, sencillamente, nos hizo esta curiosa confidencia: "Oh, desde que murió *Tannhäuser* no hubo músicos buenos!"

—Si, sospecho quién fue: Pepe García, mi antecesor en este distrito. Siempre fué igual: un fantasma de una ignorancia enciclopédica, y, además, como todo ignorante, de una imprudencia vituperable. ¡Y es que nosotros ante todo, tenemos que ser muy prudentes. ¡Nos hacen cada pregunta!... Sin ir más lejos, fijese usted en lo que me preguntaron a mí el otro día: "¿Por qué motivo ha de ser el gometo inferior de la célula generatriz el que se conjuga con la oosfera?" ¡Qué preguntita!; Eh?...

—Y usted, ¿qué les contestó?..

—¿Cómo iba a contestarles!: con evasivas. Les dije que el gometo inferior debía tener sus motivos para obrar de ese modo, y que en cuanto a la oosfera, no me parecía muy delicado el hablar de ella. Respecto a que se conjugasen ambos, dije que nada tenía que oponer. Como verá usted, tenemos que ser muy prudentes, ¡prudentísimos!..

Después de unos instantes de silencio continué mi interrogatorio.

—¿Qué opina usted sobre la crisis teatral?

Me miró levemente asombrado. Claramente se veía que el fantasma jamás había opinado nada sobre la crisis teatral.

De todos modos, sólo por ser amable, me confió:

—¡Ah!... ¿Sí?... bien, bien... Puede usted creer que me preocupa grandemente. ¡Es un problema tan complejo...!

—¿Alguna anécdota de su vida...?

—Me parece, amigo mío—¡triste es confesarlo!—, me dijo con profunda melancolía el fantasma—que no tengo anécdotas. ¡Ni una! La verdad es que me fató tiempo para llevarlas a cabo. ¡Ocho hijos dan tanto que hacer...!

—Nada, hombre, no se preocupe; ¡no faltaba más!: los hay que además de no tener anécdotas, son unos pelmazos, y... nadie les dice nada. Tranquílcese. Para final, interesaría al público saber qué mujeres prefiere usted; ¿las morenas o las rubias?..

—¡Caramba!, le diré... ¡Es tan difícil!... Claro está que las mujeres morenas me gustan mucho; pero, si he de ser sincero, he de añadir que las rubias también me gustan bastante. Puede usted asegurar que me es lo mismo—. Y después de pensarlo unos instantes, agregó—; ¡Me gustan todas!

Una vez dicho esto, el fantasma se levantó de la silla que ocupaba desde su llegada, se acercó a mí y, en silencio, estrechó cariñosamente mi mano. Después, yéndose hacia el fondo de la habitación, se fué disolviendo poco a poco en la penumbra, como un terrón de azúcar en el café.

He transcrito fielmente todo lo que el fantasma me comunicó. Espero que ha de quedar satisfecho y que no ha de importunarme más. Soy un hombre nervioso, y el ruido de las cadenas arrastradas por los suelos, los chillidos de las puertas que se abren solas, los desperezos de los armarios en las noches oscuras, me molestan profundamente. Así es que le ruego deje de visitarme. He obedecido su insinuación. El cuento, o lo que sea, está escrito.

ANTONIO ISAAC



Dib. ALFARAZ.—Madrid.

—Ayer le envié cien pesetas a mi padre por correo.

—Si. Ya se ve lo bien que giras.

TUTILIMUNDI

AL AIRE LIBRE

Por Eduardo Zamacois

Desde hace media hora don Nicor... Don Justo.—Ya Simón Bolívar, llamado por algunos el Napoleón americano...

CRÍTICA LITERARIA

Bellezas de "El Criticón"

La veneración que sentía Schopenhauer por Gracian nació de su mismo fondo insoportable y burlesco...

Don Justo.—Eso digo yo, y qué. Don Nicor.—Su historia, que ya conocía pues los periódicos...

CUENTOS ESPAÑOLES

APOLINAR GONZALEZ

Premio del concurso Por Antonio Isaac

No es difícil hallar mezclado en Gracian, junto con el pesimismo, un dejo de fatalismo...

Belleza singular ofrece aquel capítulo de astrología en que Andrés, acompañado de un naturalista...

Volví a leer la carta. No la comprendí del todo, pero se hacía cargo de que le comunicaban algo muy desagradable...

—Se han a temblar—pensó—, pero que yo he de ir. Quieren fastidiarme y desesperarme...

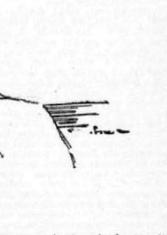
—¡Hola!—gritó el idiota—, ¡verdaderamente idiota—murmuró—. —Es idiota, idiota...



—¡Hola!—gritó el idiota—, ¡verdaderamente idiota—murmuró—. —Es idiota, idiota...

Premio del concurso

Por Antonio Isaac



—¡Hola!—gritó el idiota—, ¡verdaderamente idiota—murmuró—. —Es idiota, idiota...

LA VENGANZA DE SIDAFONIA

Monociclo épico en la sostenido, dedicado al ilustre creador del género, E. Jardiel Poncela

Anaclante III, monarca de Citronia, se apeó del caballo sin soltar la bidonia, y fricando el dentamen con ruído bestial, llamó a la retaguardia de ardabines bizarros sonando la pilaña (1), curciada de chicharros, y agitando en el aire su sotele mueal.

El mariscal Pantufo empuñó los trugurios, encendió los rebencos trujados de santurios y mostró al soberano el Parte del Xendín, en el que se decía que habían perecido un cenón de vidiagos, un zapejo trumbido, dieciséis kalimochos (2) y un joven cornetín.

—Está bien—dijo el rey—. Mas ¿ligásteis la eslabo? ¿Ceciliásteis los bosques? ¿Cosechásteis la faba?...

—Señor, bradióse el lunes—contestó el mariscal.

—Pues entonces, Pantufo, maquila los semáforos, tañe el viejo trampófano, desbigornia los cláforos (3), que espero a Sidafonia en el tilgo nupcial.

Y Sidafonia, envuelta en ballecas de raso (4), busearínó los fimbrios al golpe de su paso y le ofreció a Anaclante su sonrisa más fiel.

—¡Amor mío!—susurra—. ¿Terminó la pelea?

—Aun empravian los Trufos en la próxima aldeaa—le respondió el monarca con mirada cruel.

Sidafonia, coqueta, aliñó los asprones y, en la filusa verde, desmigó los turrones de una danza sacárica estilo Gutayer (5).

Y Anaclante, imprimado, gimió lánguidamente:

—Tachuélame la gaspia, ¡oh, blonda adolescente!, que el buecólico lanto llega al amanecer.

Mas en aquel momento un joven ardabín entró en el estirado y regio camarín a rastras, revolcándose en su sangre arterial. De su abdomen abierto fluían los kaseojos, y un azorín de muerte redribaba en sus ojos, que iban a Sidafonia en anhelo nespral.

Sidafonia, al notarlo, ahogó un grito de andía, pues aquel ardabín que a sus plantas moría era el zúmico objeto de su pasión feroz; y cuando el pobre herido endiscó los reliegos, Sidafonia, evaída por sus tristes moniegos, exclamó amargamente: —¡Oh, la guerra es atroz!

Después vió que Anaclante focetaba el cadáver con rananios gzaules y con barras de fáver, y meditó en vengarse con saña sin igual... Disolvió en la su copa tres docenas de prisecos (6), veintitrés aglafobios, dieciocho mariecos, algo de piedra pómez y un poco de zotal.

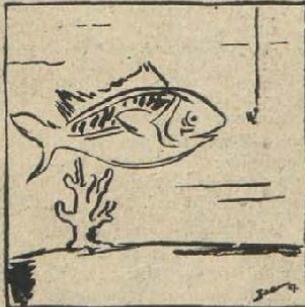
Anaclante bebiólo y quedó algo hajumado, con la pilfa pendiente, blandamente acostado.

Entonces Sidafonia desestuchó el sidral (7) y fuertemente hundióle en el pecho a Anaclante, buscando con pirelia la tráquea por delante, muy cerca del tercero espacio intercostal.

Después tundióle el cráneo, esgomióle los secos, machueóle las bésperas, cometió otros excesos y, tras pisarle el cráneo con torpe frenesi, se acercó al ardabín que en el suelo yacía, besó sus triños gjaucos que la muerte cubría y gimió tróicamente: —¡Qué pronto te perdí! (8).

SAMUEL MURIN.—ANTONIO ISAAC

- (1) *Pilaña*: cierta variedad de fimiagos sin harnizar por los bordes.
- (2) *Kalimochos*: habitantes de la Baja Pilandia, muy hábiles en el achampinado de los requejos.
- (3) *Cláforo*: bandurria fenicia de siete llaves claudiformes.
- (4) *Raso*: tela de seda, lustrosa.
- (5) *Gutayer*: conocido rapsoda que envió los tefos de la Bella Obdulia cuando ésta se estrobó con Camponio Mela.
- (6) *Prisecos*: especie de kalamartes con pinchos.
- (7) *Sidral*: navajita.
- (8) Flaviano Josefo (*Ant. Heb.*, t. II, pág. 182), conteste con otros historiadores respecto a este punto, da como cierta esta expresión. Sin embargo, Rudy-Meyer y Trevijano son de distinto parecer.



Dib. JEAN.—Madrid.

El pez viejo.—¡Caramba! ¡El anzuelo de don Amando!

NUESTRO CONCURSO DE ARTICULOS HUMORISTICOS

El Jurado calificador de nuestro concurso de artículos ha terminado, con toda felicidad, la revisión de los originales presentados, y dictará su fallo de un momento a otro.

Sirva esto de aviso a los concursantes y de contestación a los muchachitos que nos interrogan acerca del particular.



Dib. SÉRVULO.—Albacete.

—¡Por lo que veo tienen ustedes muchos chicos?
—Sí, la mar...

Una hipótesis de nariz

La conocí hace bastante tiempo. Durante tres meses frecuenté su amistad. Luego se fué a Cartagena y no la he vuelto a ver.

Era propietaria de una curiosa nariz... ¡Una nariz pequeñita y respingada...! Yo acostumbraba decirle.

—Te lo juro, Maruja, tu nariz es una hipótesis.

Ella se reía, pero me consta que ignoraba en absoluto lo que era una hipótesis. Esto, como ustedes comprenderán, carecía de importancia, máxime poseyendo, como poseía dicha señorita, unas maravillosas pantorrillas capaces de disculparlo todo.

La primera vez que la ví fué en un café del extrarradio. Me gustó lo suficiente para que mi timidez me permitiera preguntarle:

—¿Me deja usted sentarme a su lado?

—Sí—Y me hizo sitio. Después:

—¿De verdad que no la molesto, señorita?

—¡Oh, no; de verdad que no me molesta! Se lo hubiera dicho.

Y después de pensarlo breves instantes, añadió:

—Molestar a una mujer—es negarle lo que pide—darle lo que *pué* tener".

—¡Ah! ¿Es usted aficionada a la poesía?

—Sí; me gustan mucho los cantares. ¿Conoce usted aquel de: "En mi pueblo hay una calle—y en esa calle una reja—y en esa reja no hay nadie"?

¡Bella canción! ¡Oh, el alma popular!... No, no la conocía.

—¿Y aquel otro que dice: "Espinitas del amor—caminitos del querer—ha muerto mi *maresita*—y mi tío Pepe también"?

—¡Oh, igualmente lo ignoraba! Muy sentido...

—Sé muchos, —me confesó orgullosa la joven—. Verá usted qué bonito es éste: "Para aprender a llorar—hay que tener corazón—y tú no tuviste *ná*".

Cuando salimos del café nos *te*teábamos.

Al llegar a su casa, y en el momento de despedirnos, me hizo esta lírica confidencia: "Cuando una mujer te quiera—piensa que la vida es larga—y la dicha pasajera." Acto seguido se permitió denominarme "*gavilán goloso*" y, después de dirigirme una calurosa mirada, la ví desaparecer, breve y saltarina, en el portal de su casa; en el oscuro y triste portal de su casa que olía a cocido, humedad y naftalina.

La primera cita fué como todas las primeras citas. ¡Quién no ha tenido una primera cita? Renuncio por tanto a describirla.

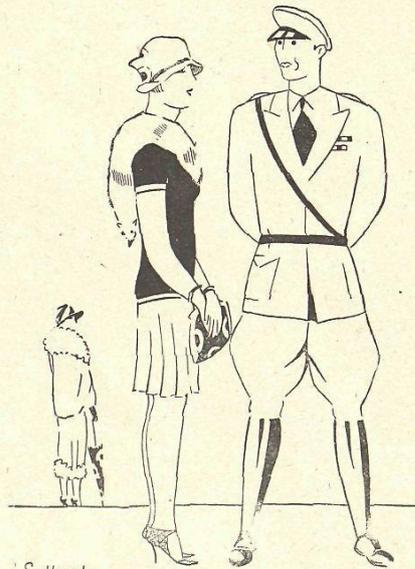
Sólo he de advertir que, mi rubia compañera, durante la hora y tres cuartos que duró nuestra primera cita, no cesó de ilustrar mi respetuoso silencio con sus cantares. Recitaría mil. Acaso dos mil. ¡Quién sabe! Fueron tantos, que llegué a creerme en la obligación de rebuscar en mi memoria algún cantar con el que corresponder a los infinitos de mi amiga. En un claro de la conversación susurré tímidamente:

—"Los faroles de palacio —ya no quieren alumbrar— porque se ha muerto Mercedes —y luto quieren guardar."

¡Nunca hubiera pronunciado estas palabras! Ella se sonrió históricamente, me envolvió en una lenta mirada de desprecio y después aseguró convencida:

—*Eso*, no es castizo.

Efectivamente, *aquello* no era castizo. Yo ya lo había sospechado, pero... ¡Dios mío!, ¿sabía yo acaso alguna otra canción? No; yo no sabía más canciones que aquélla. Había dado todo lo que tenía. ¡Oh, sí; todo lo que tenía! Y he aquí que ella, en vez de agradecerme...



Gallardo

Dib. GALLARDO.—Madrid.

—¿Y por qué tienes miedo a que se te marche la carabina?

—Figúrate... ¡si sale disparada!

Le hice que se fijase en esto. Entonces me llamó *asaura* y *pamplinoso*; misteriosas palabras en cuyo cabalístico sentido jamás profundicé. Desilusionado, pretendí desenfadarla diciéndole algo muy gracioso. Se lo dije. Pero no le hizo gracia. Me miró de nuevo, severa, y me advirtió:

—“Es una verdad *mu grande*—que aquel que no tiene *grasia*— se asemeja mucho a un banco —que sólo tenga tres patas.”

—¡Marujilla!!—gemí.

Así terminó nuestra primera cita. Verdaderamente aquello iba siendo inaguantable. Ella era una muchacha muy simpática. Poseía unas admirables pantorrillas. Tenía una nariz que era una hipótesis de nariz. Sus ojos eran tiernos y húmedos. Pero... ¡Señor!, ¿a qué ese vituperable afán de vivir su vida en cantares? ¡Oh José Doz de la Rosa!, ¡oh Gloria de la Prada, cuantas veces os maldije. También Rodríguez Marín tenía su culpa! Y yo...

Si cualquier día y por cualquier causa me retrasaba unos minutos y llegaba tarde a una cita, ella en lugar de decirme sencillamente: “Hace diez minutos que te espero. Me molesta esperar, amigo mío. Te ruego que para otra vez, seas más puntual.” Pues bien, caballeros, en lugar de decirme esto que sería lo lógico, me declamaba:

—“De una mujer que espera —no esperes bueno— que una mujer que aguarda—tiene mal genio—. Lo tiene tanto—como minutos tarde—su bien amado”.

—¡Idiota!—susurraba yo de vez en cuando, cariñosamente.

Otras veces la que llegaba tarde era ella. ¿Creerán ustedes que se disculpaba en prosa? ¡Cá! También tenía su cantar para el caso.

En cierta ocasión—finalizaba nuestro tercer mes de conocimiento—me recitó una canción que no me atrevo a reproducir, pero cuyo profundo sentido filosófico pudiera muy bien estar contenido en los siguientes términos:

“Al canceroso de estómago
trátalo con *caridá*,
que antes de ser canceroso
no tuvo cáncer, ni ná.”

Esto carecía de sentido común. Me indigné profundamente. ¿Por qué? Fue la consabida gota, que hace rebotar el consabido vaso. Lanzando terribles alaridos la grité:

—¡Vete, vete!... ¡Te material
Todo esto es estúpido, ¿no lo com-

prendes? Pues sí; todo esto es estúpido, desesperadamente estúpido.

Me contemplaba estupefacta no explicándose mi indignación.

—Sí, Maruja,—dije ya más tranquilo, acariciándole las falanges de la mano izquierda—. Todo esto es estúpido, y es preciso terminar de una vez. ¿Qué pensarías de mí si ahora, sin ton ni son, te dijera: “Boulevard de Saint Michel— abre el pulmón a la aurora— tocínillo de café”? O bien:—fíjate; te lo ruego—: “En el sofá de la tarde —se *alcuentra* una *patineta*— que dicen que no es de *naide*.” Dí, Ma-

ría ¿qué me contestarías a una cosa así?

Pero no me contestó nada. Era una mujer de una gran dignidad. Separó de mis manos persuasivas, su mano. Se alisó el pelo. Se levantó.

—Maruja, ¿y si yo te dijera: “¡Endoarteritis bicálcica—, diagonal de mis pesares—, dame el sulfato de plata!”?

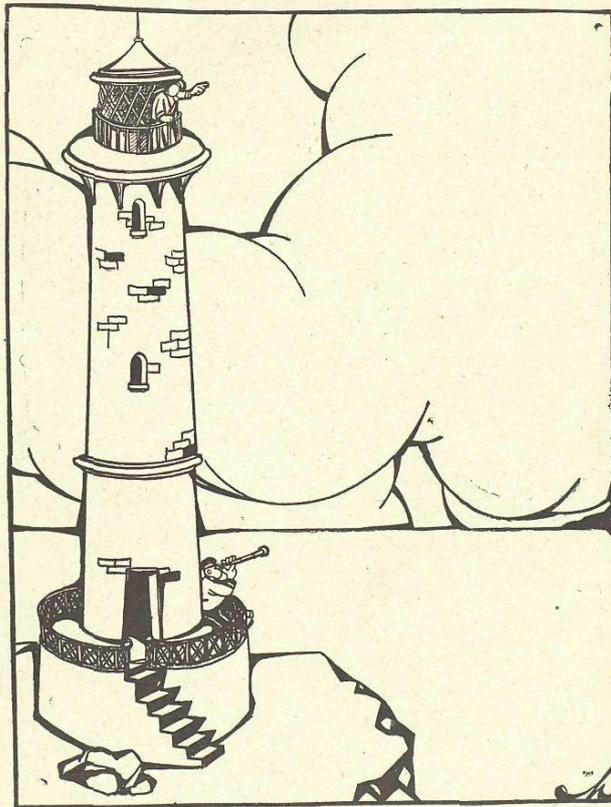
Se iba.

—¡Marujilla!...

Se fué.

Durante unos cuantos días mis pañuelos olieron a heliotropos. Luego olieron a lo de siempre: a armario de luna.

ANTONIO ISAAC



Dib. E. ALVAREZ.—Buenos Aires.

—¿Qué cabo es aquel que se ve allá lejos?...
—¡Como no sea algún cabo de carabineros!...



Una triste historia de Carnaval



mi primo Eduardo era un hombre melancólico; es decir, era de esas personas que no conceden importancia al nudo de la corbata; lo mismo le daba que estuviera bien que mal hecho. Aquel lunes de Carnaval le dije: —¿Quiéres que nos disfracemos? —Bien. Es preciso divertirse algo—me respondió.

Después de meditarlo convenientemente acordamos que él se disfrazaría de *pirot* y yo de *destrozo*. Así lo hicimos, pero en el instante de colocarnos nuestras respectivas caretas surgió, inesperado, un pequeño inconveniente: Mi primo Eduardo poseía una robusta nariz. Debido a esto tan sólo, resultaba que no había careta que le sirviera.

Propuse:

—Haremos un agujerito...

—Bien.

Y la nariz de mi primo Eduardo, como las banderas de los consuados, colgó fuera. Pero se veía que, a pesar de todo, estaba muy lejos de hallarse satisfecho.

—Tendré frío. Esto es molesto—protestó mi primo.

Este era otro inconveniente, mas lo obvié diciéndole:

—Sí; pero, en cambio, puedes sonarte sin quitarte la careta.

—Tienes razón.

Y nos lanzamos a la calle.

Nada más desembocar en Rosales nos encontramos a las señoritas A y B. La señorita A, si fuéramos a creer en sus manifestaciones, iba disfrazada de *fantasía de princesa*. La señorita B, después de ser hábilmente interrogada, nos confesó que se había disfrazado de

gitana del Perchel. En vista de esto entramos en una taberna cualquiera. Allí tomamos todos cierta cantidad de anís, excepto la señorita B, que ingirió, con evidente apetito, un elevado número de bocadillos de jamón y tres raciones de queso.

Mi primo Eduardo indagó de la señorita A con cierta ternura:

—¿Es usted de Madrid?

—No; soy andaluza—manifestó la señorita A con un marcado acento galaico.

—¡Bello país!—alabó mi primo—.

¡Admirabl epaís! Andalucía...

Y la conversación se derivó lamentablemente hacia cuestiones de climatología regional.

Después de comentar convenientemente

la sublime belleza del cielo andaluz, mi primo, las señoritas A y B y yo nos encerramos en un angustioso mutismo, impelidos a ello acaso por no saber qué decirnos.

La señorita A fué la que rompió el silencio en virtud de un extraña maniobra. Comenzó por oprimir con terco cariño el muslo izquierdo de mi primo. Luego contempló durante largo rato su nariz con estática atención. Bajó púdicamente la mirada hacia su falda y, de pronto, cuando menos pudiéramos esperar, musitó:

—¡¡¡Merenol!!

Mi primo Eduardo se sonrojó avergonzadísimo. Pretendió beberse el contenido de un paillero que estaba junto a su copa de anís. Reaccionó:

—Me gustas mucho, ¡mucho!—dijo sin gran entusiasmo—. ¡Todo esto!... En el fondo odio a las pianolas, pero... ¡qué quieres!... Lo cierto es que nadie sabe nada... ¡nada!...—gritó.

Se pasó la mano por la frente. Trató de sonreír. Luego aventuró, mientras oprimía una mano de ella:

—¡Te pareces muchísimo a Margarita Gautier!

—¿Sí?—chilló ella de un modo que traslucía inequívocamente que jamás había oído hablar de Margarita Gautier.

—Sí—concedió mi primo. Y el silencio cayó de nuevo sobre nosotros.

En esto se abrió la puerta del fondo y unos cuantos capalleros, pintorescamente disfrazados, acompañados de tres o cuatro señoritas delicadamente ataviadas, hicieron irrupción en el local.

Para demostrarnos de un modo convincente lo mucho que se divertían, nos arrojaron siete u ocho serpentinas y



Dib. SILENC.—Madrid.

unos cuantos puñaditos de "confetti". Uno de ellos—por cierto muy gracioso y muy simpático—utilizando con inigualable destreza una porra de hierro que portaba, golpeó algo violentamente la cabeza de la señorita B. La señorita B se permitió desmayarse, después de lanzar un agudo grito por el que fué muy felicitada. La empujamos debajo de una mesa y seguimos divirtiéndonos.

A las dos horas de esto, un señor desconocido, se acercó a advertirme que él jamás había pretendido ofenderme. Le respondí con lágrimas en los ojos que juzgaba superflua semejante declaración.

—Yo soy asturiano, ¿sabe?—le aclaré.

Entonces un caballero pequeñito que se hallaba disfrazado de *charlot* pronunció esta inquietante frase:

—Pi y Margall.

Y trató, aunque inútilmente, de entonar la Marsellesa.

Alguien propuso que organizáramos un coro con objeto de cantar algunas canciones. Dicha proposición fué aceptada inmediatamente. Después de discutir durante largo rato, la mayoría optó por la siguiente canción que resume: Parece ser—así lo dice la canción—que cuando fallece un fraile sus compañeros se alegran sobremanera.



Dib. SORAVILLA.—Madrid.

—¿Y qué microbio es el que me produce la fiebre?

—El "plasmodium malarie".

—¡Ah, bueno! Era por saber con quién me gasto los cuartos...

En efecto; la ración del difunto se la reparten equitativamente entre los demás. Acto seguido, y con cierta incongruencia por cierto, aseguramos todos que durante toda la noche habíamos estado pensando en una bella joven que al parecer era morena y bastante graciosa.

Fué entonces cuando una serpentina arrojada por mano anónima tropezó en la nariz de mi primo Eduardo. Mi primo Eduardo para corresponder a aquella delicadeza arrojó, a su vez, otra serpentina. De una mesa próxima le respondieron arrojando "confetti". Mi primo tiró otra serpentina. Entonces tres señores que se hallaban en nuestra mesa pretendieron ayudar a mi primo en el lanzamiento de serpentinatas...

De pronto un trozo de pan cruzó el espacio.

—Se han terminado las serpentinatas—me advirtió mi primo.

A los cinco minutos se había terminado el pan. Entonces un bock de cerveza se estrelló en la frente de un señor que se hallaba a mi lado. Cayó sin proferir una queja. Repelimos la agresión arrojando dos pañuelos de cristal. Tres copitas de anís cayeron en nuestra mesa. Les respondimos arrojándoles un sifón que por desgracia no hizo blanco. Ellos nos arrojaron tres sifones, logrando poner fuera de combate a dos de los nuestros. Entonces mi primo Eduardo les tiró un velador, matando a un joven pequeñito que se hallaba disfrazado de demonio. Ellos nos tiraron dos veladores y tres banquetas. Esto nos ofendió muchísimo. Contratamos atrincherándonos en un barril de cerveza y arrojando botellas de la estantería. Entonces no sé quién, tiro un tiro.

Como se nos olvidó quitarle la careta a mi primo Eduardo, el cadáver no pudo ser identificado.

ANTONIO ISAAC

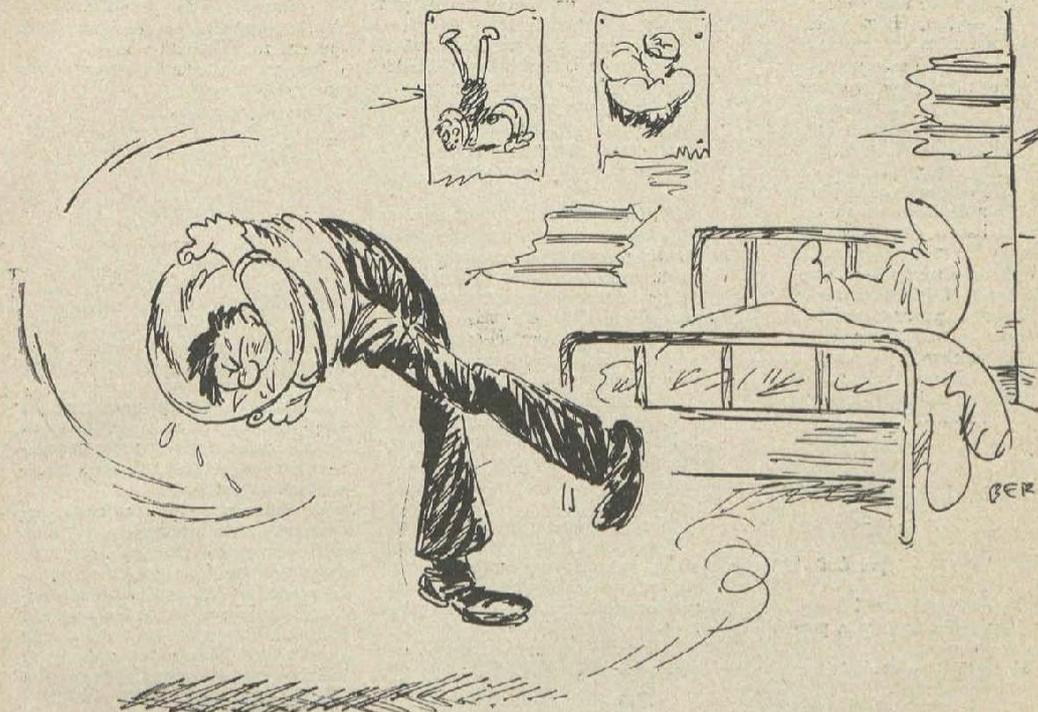
Agente exclusivo de BUEN HUMOR en México, don Nicolás Rueda

:-: :-: :-: :-: Calle 2.ª Victoria, núm. 33, Librería :-: :-: :-: :-:

19. "Una caricatura en verso y cinco en prosa"

BUEN HUMOR

9



EL LUCHADOR SE ENTRENA EN SU CASA

Dib. BERGTSON.—Paris.

Una caricatura en verso y cinco en prosa

Por Antonio Isaac y Samuel Murin

PREAMBULO DESDE EL CAFE

Ser propietario de una nariz original es una terrible desdicha. Todo el mundo se cree obligado a immortalizarnos sobre la mesa del café.

—¡Chico, tienes una caricatura tan fácil!—se disculpan.

Y es lo verdaderamente grave que el que no es dueño de una nariz original es poseedor de unas cejas espesas, o de unas gafas de concha, o de un modesto lunar. Todo es, en cierto modo, caricaturizable... Etcétera.

Hoy—un día cualquiera: redondo,

vacío—mi fraternal amigo Samuel Murin me dijo:

—¿Te parece bien que hagamos unas caricaturas de los redactores de BUEN HUMOR?

—¿Cómo?—inquirí, abriendo los ojos en grado suficiente para dar a entender mi asombro.

—Muy sencillo: caricaturas, por decirlo así, literarias; caricaturas del estilo de cada uno, de su manera humorística... Parodias...

—¡Ah!... Muy bien, Samuelín. Se sonrió satisfecho. Me tendió un

puñadito de cuartillas. Comenzamos a escribir.

—No; fijate: esa nariz es más rotunda, el bigote es más espeso—nos advertíamos de vez en cuando cariñosamente.

Y, así, terminamos nuestras caricaturas.

Hélas aquí:

CARTA DE VALDEMELON

por Juan Pérez Zúñiga.

Cirilo Sánchez Porroneo,
que vive en Valdemelón

y que hizo unas elecciones al conde de Romanones en la Puebla del Gorrón, me escribió ayer un papel, que me trajo el ordinario (el que pára en Amanie), y lo mismo que un notario al lector daré fe de él: "Muy apreciable don Juan: Me alegraré que esté usted bien de salud, como están la Basilia, don Senén, la Faenda y el Bastián. Pues sabrá de cómo aquí hemos llegado a apreciar, por los papeles de ahí, que se trata de ver si se suprime el piropear, y yo le quiero decir que en la botica, anteaer..."

CHARLAS DOMINICALES

por Luis de Tapia.

¡Ya está aquí mayo!
 ¡Mes de las flores y, a pesar de todo, de los piropos!...
 Y ¡seamos justos!... También es

mayo el mes de los estudiantes y de las segundas tiples.

De los primeros, ya saben ustedes por qué; de las segundas (de las segundas tiples, claro está), porque en ellas hacen pareja el *mayo* y la *mallá*.

Por cierto que, hace un par de días, una conocida *secundaria* dijo que estaba deseando que feneciese el florido mes.

Y se le contestó: "Ya sabemos que a las mujeres les gusta mucho *desmayarse*; pero ustedes, señorita, deben procurar no *desmallarse* con frecuencia.

Bueno; bromas aparte, yo creo que el mes de la *Cruz* es el *más* sincero del año... Aunque no sea *sin-cera*.

Porque los demás también se traen su *crucecita*.

Y se lo callan.
 Y, ahora que recuerdo: ¿saben ustedes que va a hacer cuatro años que desaparecieron las niñas de Hilarión Estiava?

¡Sí, claro!...
 ¡Y que siguen sin aparecer!...

Y eso que no puede negarse que las andan buseando con mucho interés.

Y conste que lo del *interés* lo digo por las *comisiones*... de médicos y geólogos.

Y, a propósito de médicos: la cosa está que arde...

Aunque sólo se habla de *tibias*.

Y, a propósito de geólogos: dicen que cuarzo, fedespato y mica...

Pero yo, con todos los respetos, creo que todo *es-lava*.

Y ustedes dispensen...

RAMONISMO

DEL MAR

por Ramón Gómez de la Serna.

¡Pobres esas estrellas que se apagan en el mar! El mar chillá, herido en su costado, y la estrella se ahoga inevitablemente, como una brasa, para no resucitar nunca más.

El día en que el sondeo se perfecciona, se podrán recoger esas estrellas, secas, agrietadas, herrumbrosas, con algún pico roto por efecto del choque... Esas estrellas que un día se descolgaron del sitio que les tenían asignado los astrónomos en el techo del mundo y resbalaron—cohete invertido—para hundirse en el mar después de un gran chillido... ¡Pobres esas estrellas!

¡Oh, esas algas, esas algas que un día confundimos con un perro muerto! ¡Pobres algas!... ¡Qué tristes, qué desvaídas, qué laxas, qué flojas, qué desmayadas quedan en las playas solas, sobre la arena recién planchada!... Algas negruzcas, verdosas, que la marea trajo y dejó en la playa como húmedos pañuelitos negros... ¡Montecitos de algas! ¿de qué árbol sois y qué viento os trajo?... Oscuras melenas de las olas, hierbas que sólo servís como alimento para los caballitos de mar, para los pizpiretos caballitos de mar...

Las gaviotas son las moscas del mar. Constantemente están importunando al mar, picándole en la calva, posándose sobre su espalda enorme, molestandole, irritándole...

De vez en cuando el mar pega el manotazo de una ola y mata una.

.....



D. b. EMILIO.—Madrid.

—¡Capitán! ¡Puesto que ya no quedan ni lanchas ni salvavidas, enséñeme a nadar!

EXTRAORDINARIOS, MARAVILLOSOS Y TRUCULENTOS SUCESOS DE LOS QUE FUI ESPECTADOR CASUAL Y VOY A SER CRONISTA JUSTICIERO, VOZ IMPARCIAL Y HERALDO LIBERAL

por Ernesto Polo.

Ya saben mis queridísimos, amadísimos e idolatradísimos lectores que un servidor no repara en sacrificios, ni se detiene en peligros (ni en Monterá, ni en Alcalá), ni se para en barras (aunque sean de Viena) cuando se trata de procurarles ocasión de regocijo, esparcimiento o regodeo, si que también de transportarles a las más elevadas esferas y a los más nuevos mundos de la poesía y del ensueño; y por eso ayer, al salir de las regiones subterráneas de la Puerta del Sol (y no por cierto jayí de las del Metro), seguí sin titubear al feroz asesino checo Czardas Miscaizenco, a quien acababa de reconocer por las fotografías que de él publicaron hace algunas semanas los periódicos del mundo entero. Este terrible checo, que era delincuente en Praga, asesinó a una joven milanesa que se había negado a sus requerimientos amorosos, requerimientos que el astuto chico (o si ustedes lo prefieren, checo) disimuló convidando a un arroz a la milanesa a la milanesa (1); y se da en este crimen el inverosímil, inverisímil y fantástico caso de que la víctima fué descuartizada dos veces en el mismo día: una, a la mañana temprano, por un desahucio del casero, y otra, al atardecer, por el terrible, sañudo y repugnante criminal Czardas.

Pues bien, señores; apenas habe reconocido al feroz delincuente y delincuente checo...

BASILISO GANTIMPIOROSO RIFA UN PULMON

por Manuel Lázaro.

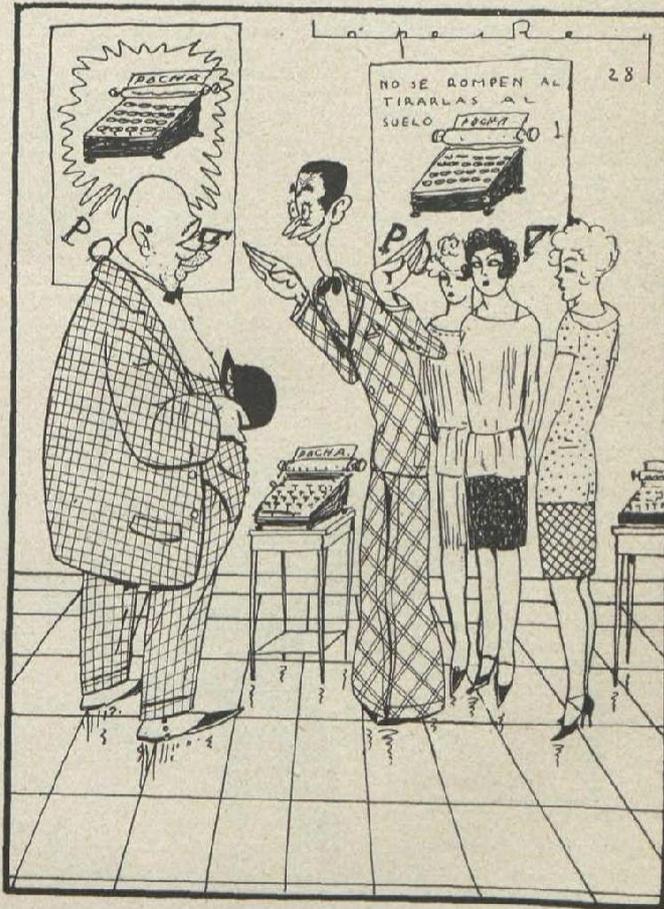
Aquel domingo de Pentecostés no tenía humor ninguno; y como tampoco

(1) Les juro a ustedes solemnemente que no es errata.

disponia de calcetines rayados para sentarme en Recoletos, decidi ir de tertulia a la sombrerería "Los nietos de Borsalino", de mi amigo Hortensio Pastaflo. Era éste un original comerciante que sólo vendía gorritas de marino para niños hidrocéfalos y cacofulosos, a ser posible revacunados, y el enorme éxito de su negocio era debido a que las badanas de las gorras iban empapadas de aceite de higado

de bacalao que fortalecía a los enfermitos.

Cuando llegué a la sombrerería, mi amigo Hortensio se dedicaba a conformar una gorrita, la cual, a mi entender, hacía perfectamente en no conformarse, pues le habían escrito con purpura en la cinta nada menos que lo siguiente: "A los ilustres gallegos Manuel Linares Rivas y Cristóbal Colón". Ayudaba a Hortensio en su ta-



Dib. LÓPEZ REY.—Madrid.

—Y ahora, usted dirá, caballero, qué es lo que más le gusta de nuestras magníficas máquinas de escribir.
—¡Ay! Las mecanógrafas.

rea un contertulio para mi desconocido, que al ver que yo defendía el derecho de la gorrita a no conformarse, me dijo:

—Me llamo Basilio Cantimploroso, soy de Esparadrapillo del Campo (Palencia), tengo 31 años y seis quistes sebáceos, y puedo asegurarle que las gorras son como las mujeres: no se conforman con nada...

Y me narró la siguiente historia...

EL TESTAMENTO DE SIR EVERARDO T. S. H. CUNNINGHAM

por Enrique Jardiel Poncela.

Sir Everardo T. S. H. Cunningham, además de poseer treinta y nueve años y seis mil canas, poseía un bastón con puño de plata y algunos murciélagos. Estos últimos, en su mansión señorial de *Brington-House*, rancio castillo con numerosas almenitas y cierta cantidad de yedra, situado en la romántica y musgosa Escocia.

Sir Everardo T. S. H. Cunningham era bizco de un ojo, solamente de un ojo. Del otro no podía serlo por la

sencilla razón de que carecía de él desde hacía muchísimos años. Parece ser que, siendo pequeño, se le cayó y no tuvieron más remedio que sacárselo. Otros aseguraban, con terquedad rumaná, que lo perdió en vida de su difunta esposa al recibir una cuenta de la modista por la que tuvo que abonar un ojo de la cara. Pero nada se sabía de cierto. Sobre tal cuestión, todo eran conjeturas y obscuridades de noche tempestuosa.

A pesar de ser tuerto, sir Everardo era amado por las mujeres con frenesí vizcaíno. ¿Por qué? Nada se sabe. Misterios de la *psique* de Fénina. (¡Vaya, vaya!)

Bien. Describamos ahora a lady Margaret Biffen. Lady Margaret Biffen era bastante cursi: leía a Walter Scott, tocaba el arpa de un modo repugnante y se pintaba las ojeras de un modo putrefacto. Conoció a sir Everardo y le amó. Y le conoció, por cierto, cuando éste se hallaba asomado en pyjama color rosa a una de las numerosas y rectangulares ventanas de su castillo. Caía la tarde, entre una polka y un vals, y sir Everardo, por contemplar algo, contemplaba el crepúsculo caligino. Su mano siniestra colgaba exan-

güe sobre el alféizar. (¡Caray, qué bien estoy de léxico!)

(*Cualquiera de mis lectores* (interrompiéndome).—¿Ha dicho usted que sir Everardo tenía la mano fuera?

Yo.—Efectivamente, he dicho eso. Lady Margaret conoció a sir Everardo en esa interesante postura. Y ¿sabe usted por qué le conoció?

Cualquiera de mis lectores (perspicaz).—Porque llevaba la mano fuera.

Yo.—Justo. Ahora, ¿me deja usted continuar? Preciso terminar este cuento.

Cualquiera de mis lectores.—¡Oh, sí; terminelo! Continúe usted.

Yo.—Pues bien; continuaré.

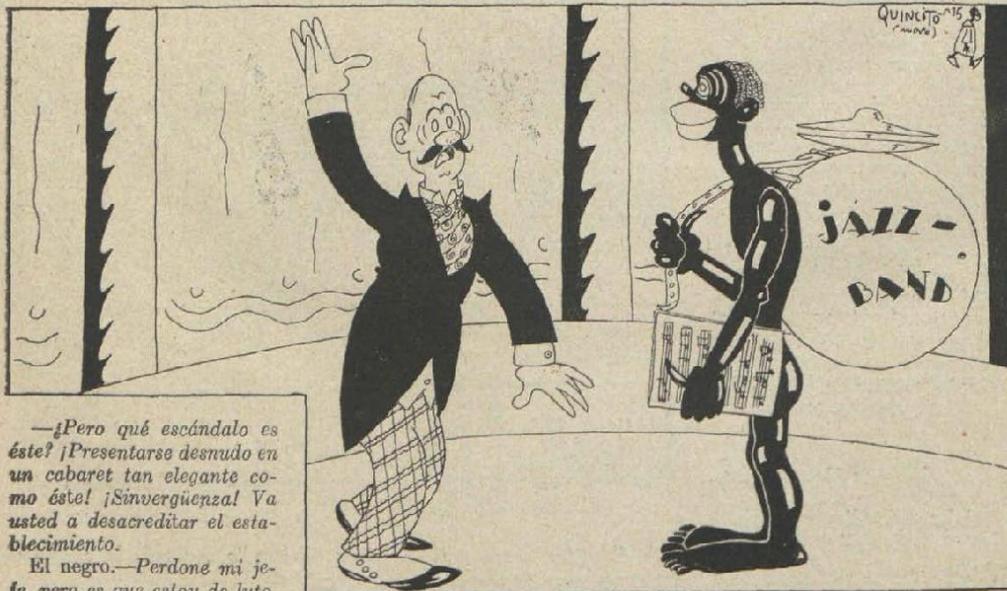
Y, en efecto, como verán ustedes, continúa.)

Lady Margaret, alzando la voz y alzándose sobre la punta de los pies, dijo:

—Everardo, ¿copyright by me do-nald?

—Trade mark—respondió fríamente sir Everardo, ajustándose el monóculo...

Por el intento,
ANTONIO ISAAC
SAMUEL MURIN



—¿Pero qué escándalo es éste? ¡Presentarse desnudo en un cabaret tan elegante como éste! ¡Sinvergüenza! Va usted a desacreditar el establecimiento.

El negro.—Perdone mi jefe, pero es que estoy de luto.

Dib. Quintero.—(Moro) Tetuan.

EL BUEN SEÑOR DE "FARINGITIS"

BUEN HUNOR

BUEN HUNOR

Presión atmosférica: 750 milímetros. Cielo: nuboso. Vientos del mar: nupolifilia. El telegrama del Observatorio Central recibió ayer decir: "No se de esperar notablemente oportuno de tiempo."

Indolentemente apoyado en la baranda del muro contemplaba el mar. A mi lado, un joven bajito y bazo se burlaba entreciendo a la misma inocente distracción que yo. Era gordo y redondo, y no otro excederme en mi des-cripción si hacero que parera ha-berse ligeramente adelantado por los jo-ros. De vez en cuando escucha al mar como dando a entender que todo aque-lló—el atardecer, los barcos, el mar—le sea en cuidado.

De pronto se volvió hacia mí y me dijo:—Pendientes: Si yo le dijera ahora: "¡Autobús, autobús! téase nombre de mujer!" o "¡El efe curruvivo se des-criba! usad! usad! qué pensará de mí!"... ¿Habría...? ¿Ea difidi! embólo con toda tranquilidad... se lo mezo...

—¿Habría...? ¿Ea difidi! embólo con toda tranquilidad... se lo mezo... Ad... de pronto... "¡A la inmortidad del alma es un bello res-ep que han vale in pena de corre!" o

"¿No se heñi dos veces en el mismo de sus fochadas mentes..."

—Yo usad!—me dijo con profun- deza... "No está mal un frase de Plafin- que... No! to es eso. Usad! ¡Imena! re- quíelos son esas frases. Hicere la cuenta de que usad las frases. Yo le digo: apellido de "Autobús, autobús" o apellido otro de "la inmortidad del alma..."

—Pero—me dijo—: yo contestare por usad. Si yo le dijera así de pro- pio, lo del "autobús" o lo del "efe cur- vilinos" usad! pensará inmediatamente: "Este señor es un fidele. Mas si yo le dijera lo de la "inmortidad" o lo del "to" usad! pasará: "¿No es ree una persona indolente?" ¿No es así?"

—¿Tiene usad razón... Y al yo le dijera: "¡Autobús! ¡Autobús! como ante el desahucamiento de una idea leñe—: y se yo le dijera con voz opaca y airo inestable y pesador co- la frase: "¡Bólo esta frase!" "¡Kéde incho!" "¿qué pensará usad!"

—No tendrá le menor duda—le res- pondí— respecto del lamentable estado de sus fochadas mentes... "¡Yo usad!—me dijo con profun- deza... "No está mal un frase de Plafin- que... No! to es eso. Usad! ¡Imena! re- quíelos son esas frases. Hicere la cuenta de que usad las frases. Yo le digo: apellido de "Autobús, autobús" o apellido otro de "la inmortidad del alma..."

—Pero—me dijo—: yo contestare por usad. Si yo le dijera así de pro- pio, lo del "autobús" o lo del "efe cur- vilinos" usad! pensará inmediatamente: "Este señor es un fidele. Mas si yo le dijera lo de la "inmortidad" o lo del "to" usad! pasará: "¿No es ree una persona indolente?" ¿No es así?"

—¿Tiene usad razón... Y al yo le dijera: "¡Autobús! ¡Autobús! como ante el desahucamiento de una idea leñe—: y se yo le dijera con voz opaca y airo inestable y pesador co- la frase: "¡Bólo esta frase!" "¡Kéde incho!" "¿qué pensará usad!"

—No tendrá le menor duda—le res- pondí— respecto del lamentable estado de sus fochadas mentes... "¡Yo usad!—me dijo con profun- deza... "No está mal un frase de Plafin- que... No! to es eso. Usad! ¡Imena! re- quíelos son esas frases. Hicere la cuenta de que usad las frases. Yo le digo: apellido de "Autobús, autobús" o apellido otro de "la inmortidad del alma..."

—Pero—me dijo—: yo contestare por usad. Si yo le dijera así de pro- pio, lo del "autobús" o lo del "efe cur- vilinos" usad! pensará inmediatamente: "Este señor es un fidele. Mas si yo le dijera lo de la "inmortidad" o lo del "to" usad! pasará: "¿No es ree una persona indolente?" ¿No es así?"

—¿Tiene usad razón... Y al yo le dijera: "¡Autobús! ¡Autobús! como ante el desahucamiento de una idea leñe—: y se yo le dijera con voz opaca y airo inestable y pesador co- la frase: "¡Bólo esta frase!" "¡Kéde incho!" "¿qué pensará usad!"

—No tendrá le menor duda—le res- pondí— respecto del lamentable estado de sus fochadas mentes... "¡Yo usad!—me dijo con profun- deza... "No está mal un frase de Plafin- que... No! to es eso. Usad! ¡Imena! re- quíelos son esas frases. Hicere la cuenta de que usad las frases. Yo le digo: apellido de "Autobús, autobús" o apellido otro de "la inmortidad del alma..."

—Pero—me dijo—: yo contestare por usad. Si yo le dijera así de pro- pio, lo del "autobús" o lo del "efe cur- vilinos" usad! pensará inmediatamente: "Este señor es un fidele. Mas si yo le dijera lo de la "inmortidad" o lo del "to" usad! pasará: "¿No es ree una persona indolente?" ¿No es así?"



I.—¡...!

II.—La mortua.—¡No me regardis que le he sorpreñido parropando a esa ridid! ¡Todo ha terminado entre nosotros! Adós.

III.—Si, mamá: he regañado con Primitiva. —Déjame, que yo la cñestare las cuentas a ese mamudá.

IV.—¡Voy a decirle que se gane por mí corvona para devolverle las tarjetas que escribió a mi nido de- ventar a ese mamudá. —Bieno; luego té.

V.—¡¡¡...!!!

UNA RUPTURA EN LA EDAD DE PIEDRA * Historieta por HERREROS

© Biblioteca Nacional de España

dr con esto Heredillo? Pose lo mismo que con poseeridad usad! Mfrit: me Abales, deponible marista, m- esto y posea, en una de sus humer- Mos campane asarros: "¡Kah que re- fo ablo, fo archo no ha de volver" Tanto Heredillo como Martínez. Ma- rcos están condeses en afirmar que los rcos corren hacia el Océano o hacia otro fo, pero jamás hacia el nacimiento. "En en el sentido externo y físele de la frase" me diré usad! Si: "¡gu vientos el físele y profundo! Con estas frases queren darnos a entender que todo "¡es, que más es error, eledan. El deid: éas videradid co- mo la primera: "¿Ve usad! Poes han- jana de ahora: "¿o no quere mo- frime" y corresponden con equivo de mujer! Lo primero, una ventura. La vi- gredid era está en el mundo deid- poco después de la fundación de ée- como existe, por ejemplo, el silencio de rreco el hecho traidido. En can- to la tortura está vezca, éreca, fre- en año, aumentando todavía, éreca... Desde un punto de vista humano, si-

—¿Oh, sí! ¡Ah! Abre el pñirón a la

—Toda esas divergencias coinciden a una conclusión—me adelantó el joven bazo después de unos minutos de si- lencio—. Una vez justificada la estu- pidez, ¡qué importa ser estúpido! Be- no yo voy más lejos aún: Cien que se pretese ser tontos, que se necesario ser tontos... Porque ¡qué otra pos- tura cabe ante este desahucamiento en que vivimos! Debemos utilizar esa estup- dez como arma de combate. Si, como arma de combate, ¡no se asar! Ellos, los otros, tienen muchos bellos, dize- rios de ahora y se mudan de canca- lera a Ortega y Caer. En tanto nos- otros— usad, yo... ¡Pasaron! ¡Y pa- rta qué! No, amó mio; saasas es- tados, debíamosnos de alig con nos- tra historia... A veces se me sacra uno de esos hombres gordos, feres y adiferes, y un robede! "¡Hé que se optimar", murmuraba. La pñis es optimadora. O bien: "¡Cararnad! No,

sé de qué se queja usted. ¡Hay tantas personas que duermen en los quicios de los portales!... ¿Qué he de decirle al hombre gordo, feliz y adinerado? Nada; sé que no querrá comprenderme... Entonces, amigo mío, me sonrío así, un poquito nada más, ¿ve?... Y le digo modestamente: ¡Oh, sí, pero comprenderá usted que los relojes no podrán multiplicarse ya que el zodiaco prescindió para siempre del bobinaje". El hombre gordo, feliz y adinerado me contempla con cierta extrañeza y luego se va. Me consta que me ha llamado idiota; pero... quedo tranquilo! Una tontería dicha a tiempo ¡descansa tanto!... Como cuando queremos estornudar y buscamos el sol... El joven bicezo volvió a escribir al

mar. Anegaba El faro de la barra—verde—lanzaba gritos iguales y redondos. Sentía frío. Soplaban el ceste monótono y húmedo.

—Nos vamos, señor...

—Faringitis. Me llamo Faringitis. Así me llaman mis amigos. Esto es una estupidez, lo comprendo, una tontería, pero... hay que ser consecuente con las ideas de uno. Medité mucho antes de decidirme por ese seudónimo. Estoy muy satisfecho con él. Es sonoro e idiota. Con dicho alias he de predicar mi credo: el derecho a ser tontos y la obligación a serlo. Es la única manera de luchar contra la estupidez reinante; se lo juro.

Comenzó a llover. Aceleramos el paso.

—Adiós, amigo—me dijo Faringitis al llegar al final de la dársena.

Y me aconsejó, oprimiéndome la mano:

—Cuide usted de sus palmeras, que el francés está tuerto.

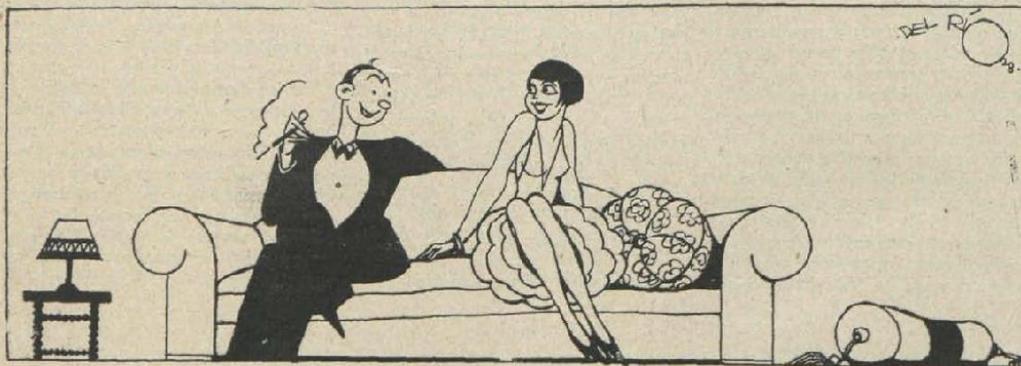
—Bien—le respondí—. Ya en plan de confidencias he de manifestarle que si no tengo sonetos es debido a que se me murió el pijama.

—Así se empieza—dijo gozoso Faringitis.

Y se fué.

Encendí el paraguas y me subí el cuello del gabán. ¡A qué negarlo! Hacía frío.

ANTONIO ISAAC



Dib. Dal. Río.—Barcelona.

Ella.—¿Quién era aquél músico que iba de juerga con Fifina y Pilita?
El.—Un virtuoso.

OFICIO PARADOJICO

En las calles de Madrid más de una vez vi a un lacero en breve y desigual lid coger a un perro faldero. Y al preguntarle: "Decid, ¿no tenéis ocupación, arte, oficio o profesión más piadosa que escoger? El hombre, sin dilación, así hubo de responder:

—Por lo que me preguntáis, presumo que me juzgáis de una manera afrentosa, y pronto a comprender vais que no hay derecho a tal cosa.

En este mundo, a mi juicio, cualquier carrera u oficio al mío ha de ser igual, si su objeto principal

es buscar el beneficio.

Y si yo malvado soy porque de perrero estoy, lo mismo todos serán, ya que todos ellos van tras las "perras" cual yo voy.

—Y hacen muy rebién en ir, porque los "perros" son cosa útil y beneficiosa.

—¿Cómo? Querá usted decir insalubre y peligrosa.

—¿Que es sér insalubre el can?

No comprando la razón.

—Las consecuencias la dan. Cuando hidrófobos están harto peligrosos son.

—La hidrofobia es, ciertamente, lo que más teme la gente, y por ello en las ciudades

toman las autoridades la precaución consiguiente.

Por eso son perseguidos los perros en todos lados, y después de fenecidos, como ricos embutidos son, a veces, despachados.

—Aunque la medida es sabia, yo juzgo que es un gran yerro y sacar cédula en Babia, tratar de extinguir la rabia dejándonos sin un perro, pues se ve claro y patente que en las españolas tierras la mucha rabia existente se debe, precisamente, a que nos vemos sin "perras".

ADOLFO SANCHEZ CARRERE



Diálogo.

E L A S C E N S O R

Ella y él.

PORTAL con profusión de mármoles. Dos olmitos—melena a lo garcón—languidecen en unas macetas que parecen barriles. Al fondo, el ascensor. Dentro de éste, un elegante caballero—flexible gris otoño, guantes perla—y un botones—catorce años, nariz respingada—se deciden a utilizar dicho ascensor. En el preciso instante en que el botones cierra la cancela y se dispone a oprimir la tecla 3 A, aparece en el

portal una bellísima señorita—veintitrés años, ojos oblicuos, pantorrillas bien constituidas—. El elegante caballero detiene en un gesto al botones.

EL ELEGANTE CABALLERO (quitándose el flexible gris otoño y dirigiéndose a la bellísima señorita).—Si usted me permite...

LA BELLÍSIMA SEÑORITA (saltando ágilmente dentro de la "cabina" del ascensor).—Muchísimas gracias, caballero.

EL ELEGANTE CABALLERO (cierra las porte-

zuelos, se inclina galante).—¿A qué piso va usted?

LA BELLÍSIMA SEÑORITA.—Al tercero.

EL ELEGANTE CABALLERO (*al mismo tiempo que oprime el botón 3 A*).—¿Qué casualidad! También voy yo al tercer piso.

LA BELLÍSIMA SEÑORITA.—¿Sí?

EL ELEGANTE CABALLERO.—Sí.

LA BELLÍSIMA SEÑORITA.—Yo, al tercero derecha.

EL ELEGANTE CABALLERO (*dulcemente resignado*).—Yo, al tercero izquierda.

LA BELLÍSIMA SEÑORITA.—Era demasiada casualidad...

EL ELEGANTE CABALLERO.—Evidentemente.

Continúa el viaje. Una edificante anécdota de Ramiro Menéndez (A. «Londón»).

(*Han transcurrido quince minutos. El ascensor se ha elevado unos dos metros, próximamente, sobre el nivel del portal. La bellísima señorita se ha sentado y el elegante caballero se abanica despreocupadamente con el flexible gris otoño.*)

EL ELEGANTE CABALLERO.—¡Estos ascensores...!

LA BELLÍSIMA SEÑORITA (*aventurando una hipótesis*).—Tal vez sea hidráulico. En casa de mi prima Teresa hay uno hidráulico...

EL ELEGANTE CABALLERO.—En efecto, muy bien pudiera ser hidráulico. Nada se opone a ello.

(*Transcurren veinte minutos.*)

EL ELEGANTE CABALLERO (*gravemente alarmado*).—Jamás viajé en un ascensor tan lento. ¡Es curiosísimo! No pretendo inquietarla, señorita; pero le juro que tengo miedo. Un miedo irrazonado si usted quiere...

LA BELLÍSIMA SEÑORITA.—¿Miedo! ¿De qué?

EL ELEGANTE CABALLERO (*con voz opaca y aire misterioso*).—Cuando uno se decide a utilizar un ascensor es incapaz de prever lo que puede sucederle. A veces trepan dos pisos más arriba del que usted señaló; otras veces, por el contrario, se detienen cuatro pisos más abajo... Un amigo mío, del que usted acaso haya oído hablar, Ramiro Menéndez, al que apodaban *Londón*, fué desventurado protagonista de una triste historia. En cierta ocasión que no hace al caso, mi amigo Ramiro se vió en la ineluctable precisión de utilizar un ascensor con objeto de visitar a un primo suyo. Era aquél un extraño ascensor. Casi nunca funcionaba; pero cuando lo hacía, rara era la vez que no descabezaba a algún viajero. Mostraba una extraña predilección por pararse entre dos pisos. Generalmente, no se sabe por qué, entre el tercero y el cuarto. ¡Su triste fama era bien justificada por cierto! Como iba diciéndole, mi amigo se decidió por utilizar tal ascensor. Entró. Cuidadosamente cerró las puertas. Oprimió el timbre... Pasó media hora. El desdichado *Londón* comenzó

a alarmarse. Pasaron dos horas. Mi malogrado amigo comenzó a sollozar quedamente. Pasaron cuatro horas. El desventurado Ramiro aulló: "¡Socorro!" Se abrió la puerta del ascensor. Apareció el rostro sonriente de la portera. El ascensor no se había movido de su sitio.

LA BELLÍSIMA SEÑORITA.—¿Y qué hizo su amigo?

EL ELEGANTE CABALLERO.—Era un hombre que tenía un alto concepto de sí mismo. Fué incapaz de resistir situación tan ridícula. Allí mismo se pegó un tiro.

LA BELLÍSIMA SEÑORITA (*impresionadísima*).—¡Pobre muchacho!

Proyectos, ilusiones y otras cosas.

(*Han pasado dos horas. El elegante caballero ha arrojado el flexible gris otoño sobre el banquillo del ascensor y la elegante señorita se ha despojado del abrigo.*)

LA BELLÍSIMA SEÑORITA.—¿Hemos llegado ya al primer piso?

EL ELEGANTE CABALLERO.—Me parece que no tardaremos en llegar. Todo me induce a sospechar que no debemos de hallarnos muy lejos del primer piso. En efecto, no sé si habrá usted observado que desde hace unos diez minutos la velocidad del ascensor ha aumentado de una manera prodigiosa (*Sonriéndose con cierta amargura*). Claro que... como la carga del ascensor ha disminuído...! Porque yo he adelgazado; fíjese usted: el cuello me viene ancho.

LA BELLÍSIMA SEÑORITA.—Sin embargo, hace unos veinte minutos me pareció observar que descendíamos en lugar de elevarnos. No creí oportuno decírselo...

EL ELEGANTE CABALLERO.—Exacto. Fué junto al segundo descansillo. Yo también lo boté; pero no le dije nada por no asustarla. Descendimos como medio metro.

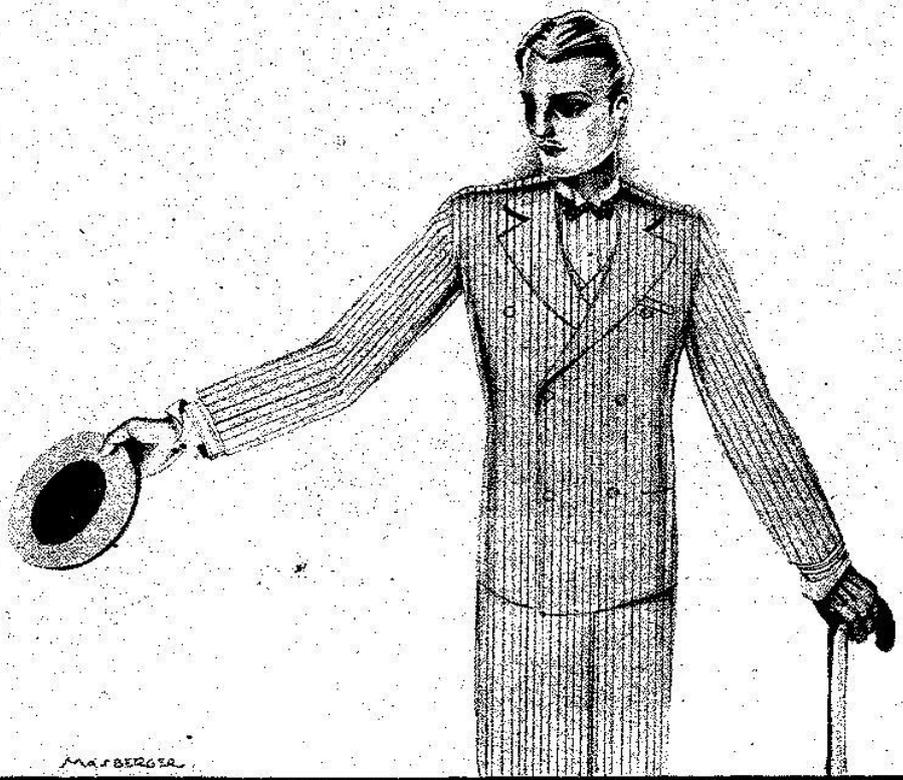
LA BELLÍSIMA SEÑORITA (*acariciando una amable ilusión*).—¿Si pudiéramos parar en el primer piso...!

EL ELEGANTE CABALLERO (*alarmadísimo*).—¡Por lo que usted más quiera no lo intente...! ¡Quién sabe lo que podría sucedernos! No tendría nada de particular que el ascensor se precipitara violentamente al punto de partida. Todo es posible.

(*Hay un largo silencio. Ella se entretiene en contar los cuadrillos—rojos, verdes—que componen la alfombra, mientras él se abstrae en la suma de los romboides que ilustran las molduras del techo: mil doscientas veinticinco, ciento cincuenta y ocho, respectivamente. De pronto el ascensor parece acelerar su marcha. Ruge, runcunean los cristales, trepidan las paredes...*)

EL ELEGANTE CABALLERO (*en el colmo de la alegría, levantándose de un salto*).—*All right...! ¡Hip, hip, hip...! ¡Hurra...!*

LA BELLÍSIMA SEÑORITA (*ligeramente avergonzada por estas exclamaciones grandbetánicas se aventura a susurrar, animada de*



un fraterno espíritu de colaboración)—; Douglas Fairbanks...!; Gloria Swanson...! (Y, ya animada, grita gozosa):; Shakespear...!; Lloyd George!

Comienzan las torturas del hambre. Horrible sed.

(Han pasado seis horas. A las tres y media de la tarde dieron vista a un señor gordo y enfisematoso que subía fatigosamente las escaleras. Gritaron. Agitaron los pañuelos. El señor gordo y enfisematoso desapareció, escaleras arriba, sin advertir las insistentes y angustiosas llamadas de la bellísima señorita y del elegante caballero. Este se ha quitado la chaqueta y, en mangas de camisa, pasea nerviosamente de un lado a otro—1,6 metros—de la "cabina" del ascensor.)

LA BELLISIMA SEÑORITA (mondando de unos guantes color tete negra las dos frutas preciosas de sus manos).—¿Lo creerá usted? (Riéndose con evidente histeria). Tengo hambre, amigo mío; un hambre feroz y desatada. (Disculpándose.) ¡Desayuné a las ocho!

EL ELEGANTE CABALLERO.—También yo siento cierto apetito. Pero... no debemos

preocuparnos... Traigo unos fiambres en este paquetito...

LA BELLISIMA SEÑORITA.—Y yo unos dulces. Venía a comer a casa de mis amigas, las de Cotarelo... Buenas muchachas, aunque se pintan demasiado los labios... Acostumbro traer el postre...

EL ELEGANTE CABALLERO.—Y yo esos entremeses. Pero... ¡caramba! ¡Y el agua? Nos falta el agua. Siento sed.

LA BELLISIMA SEÑORITA.—En ese florero hay cierta cantidad de agua.

EL ELEGANTE CABALLERO.—¡Pero cómo estará!

LA BELLISIMA SEÑORITA.—Si no hay otra.

EL ELEGANTE CABALLERO.—Tiene usted razón.

Comen y beben.

EL ELEGANTE CABALLERO (después de pensarlo detenidamente).—Creo que no debemos hacer este despilfarro de agua. (Severo.) Amiga mía, es preciso tomar el agua con cierta medida. Debemos racionarla.

LA BELLISIMA SEÑORITA.—¡Cómo!

EL ELEGANTE CABALLERO.—Sí, no seamos alocados. Pensemos en el porvenir. Hoy te-

nemos agua; pero ¿y mañana? ¿Y pasado mañana? ¿Y dentro de cinco días? Seamos prudentes.

(La bellísima señorita lanza un agudo grito y por fin decide desmayarse hacia la parte oeste del ascensor. El elegante caballero se mesa los cabellos.)

Triste despertar. Sentimental evocación del botones.

(Son las seis de la mañana. A las once de la noche han avistado el primer piso. Gritaron. Nadie les oyó. El ascensor, inevitable, siguió su marcha.)

EL ELEGANTE CABALLERO (agitando dulcemente a la bellísima señorita).—Elena, Elena, despertad... Me parece que estamos cerca del segundo piso.

LA BELLÍSIMA SEÑORITA (bostezando delicadamente).—Tengo hambre, Arturo.

EL ELEGANTE CABALLERO (soñador).—¡Si hubiéramos traído al botones...!

LA BELLÍSIMA SEÑORITA (sobresaltándose).—¡Por Dios! ¿Qué ha dicho usted?

EL ELEGANTE CABALLERO.—Nada. Dije que si hubiéramos traído al botones no nos hubiera faltado carne. (Con melancolía.) Fue una ligereza imperdonable.

LA BELLÍSIMA SEÑORITA.—Pero, ¡Arturo!

EL ELEGANTE CABALLERO (sumergido en el recuerdo).—¡Con lo jovencito que era! (Haciéndosele la boca agua.) Elena, ¿recordáis los lechoncillos de casa Botín?

LA BELLÍSIMA SEÑORITA.—¡Por Dios, Arturo, qué horrible asociación de ideas!

EL ELEGANTE CABALLERO.—No seáis tonta. Un niño más qué importa al mundo. Anualmente mueren en Madrid, si la memoria no me es infiel, unos ocho mil niños. Comprenderéis que por añadir una unidad a esta lista...

LA BELLÍSIMA SEÑORITA (turbadísima).—Callaros. ¿Seríais capaz de convencerme!

EL ELEGANTE CABALLERO.—Desgraciadamente falta el niño.

Se inicia la tragedia. Recursos extremos.

(Las nueve de la mañana. Se sacuden las alfombras, bostezan las chimeneas, el portero limpia los metales del pasamanos, etc. El ascensor continúa en su marcha vertical. De vez en cuando se detiene breves momentos, desciende unos decímetros, pocos, justo es consignarlo, y de nuevo reanuda su ascenso de arcaduz.)

EL ELEGANTE CABALLERO (señalando un rayo de sol que arde, oblicuo, clavado en el suelo).—Elena, dentro de unos momentos nos iluminará aquel rayo de sol. Debemos prepararnos para captarlo.

LA BELLÍSIMA SEÑORITA.—¿Cortaste ya las suelas, Arturo?

EL ELEGANTE CABALLERO.—No, todavía no; pero ahora las cortaré. Lo principal es procurarnos fuego. Ya he preparado la lente con el vidrio de mi reloj y con uno de los cristales de tus impertinentes. Una vez obtenido el fuego, con la pequeña cantidad de agua que nos queda coceremos mis suelas y ese velillo tuyo. ¡Ah, y los tacones de tus zapatos! Parecen ser de una goma bastante comestible.

(Han destripado el banquillo del ascensor y han sacado de él la retortijada crin. La apilan cuidadosamente. El ha sacrificado todos esos papeles inútiles que nunca faltan en las carteras y ella ha deshinchado con amorosa atención un pañuelo de fina batista. El rayo de sol penetra en la "cabina". ¡Atención! El rayo de sol, sabiamente canalizado por la lente, se clava en el combustible propicio. Un ricito de humo se levanta ágil. ¡Fuego!)

EL ELEGANTE CABALLERO (golpeándose el frontal con el envés de la mano).—¡Caray! ¡Qué tonto! ¡Si tengo cerillas, Elena! Ahora me acuerdo...

LA BELLÍSIMA SEÑORITA (después de mirarle con burlona atención emite este severo juicio): Eres perfectamente idiota, Arturo.

Elena, dame una naranja.

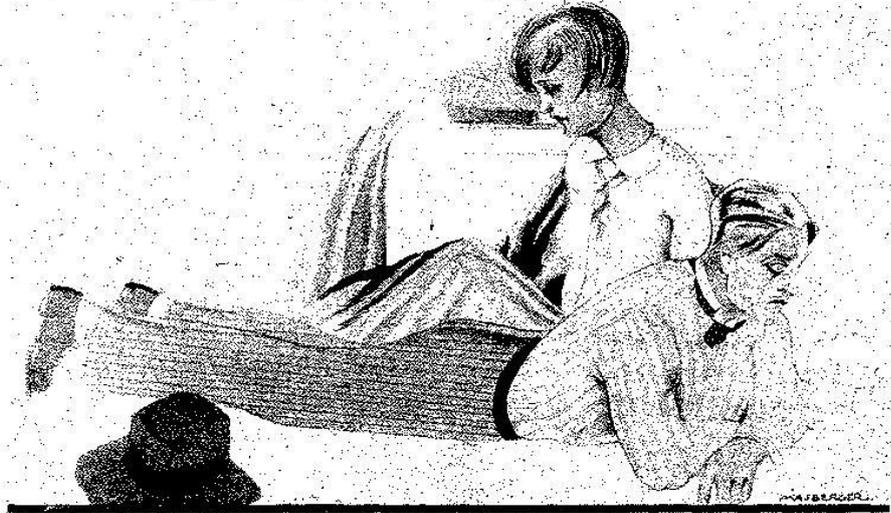
(Hace cuarenta y ocho horas que el ascensor se elevó del portal. Jamás tardó tanto en recorrer esa distancia. Es algo insólito. Dentro del ascensor, la bellísima señorita y el elegante caballero desfallecen de hambre y sed. Ella yace postrada en el roto banquillo y él se retuerce por el suelo.)

LA BELLÍSIMA SEÑORITA.—¡Ay, me muero de sed, Arturo; dame agua!

EL ELEGANTE CABALLERO (cesando por unos momentos de retorcerse e imitando la voz flaca de la bellísima señorita).—“Arturo, dame agua...” “Arturo, dame agua...” ¿De dónde voy a sacar el agua, imbécil? Este cacharro no quiere parar. He tocado todos los timbres uno por uno, los he tocado todos a la vez... He gritado con todas las fuerzas de mis pulmones. Estoy ronco. Es más; sabes que tejí una cuerda, sabes que rompí los cristales...; no ignoras que logré atar esa cuerda a uno de esos barrotes de la balaustrada... La cuerda se rompió. Hasta me parece recordar que arrojé una botella conteniendo una llamada angustiosa, último recurso de todo naufrago.

LA BELLÍSIMA SEÑORITA.—¡Si aquí no teníamos ninguna botella!

EL ELEGANTE CABALLERO.—Por eso digo, Elena, que me parece recordar que arrojé una botella. Me parece recordarlo tan sólo; no es que asegure rotundamente tal cosa. (Transición.) Pero, de todos modos..., tú..., ingrata..., sin hacerte cargo de mis angustias... (Sollozando): “Arturo, dame agua...”



¡Yo qué le voy a hacer...! Estoy enfermo. Me duele todo. No comprendo nada de nada.

(Pausa. La bellísima señorita une sus gemidos a los sollozos del elegante caballero.)

EL ELEGANTE CABALLERO (firmemente convencido).—Debo de padecer el escorbuto. No me cabe la menor duda. (Dirigiéndose a la bellísima señorita e indignándose muchísimo.) ¡Ves, imbécil? Necesito un limón o una naranja. ¿Puedes proporcionármelos? Pues entonces, a tu estúpido "Arturo, dame agua"; podría responder: "Elena, dame una naranja." ¿No te parece idiota que yo te pida una naranja en estas condiciones?

(Nada más pronunciadas estas palabras, el elegante caballero se arroja violentamente al suelo, donde comienza de nuevo a retorcerse. La bellísima señorita solloza arrunchada en un rincón del ascensor.)

Triste desenlace. El ascensor llega al tercer piso.

(Es jueves. El lunes, día de la salida del ascensor, era 12; por tanto, hoy es 15. Al elegante caballero le ha crecido la barba. Los ojos se le han hundido de tal modo en las órbitas, que uno de ellos ha desaparecido. A la bellísima señorita se le han despintado los labios. Parece un trapito.)

EL ELEGANTE CABALLERO (suasorio y confidencial).—Me parece que tengo un sapo en el estómago. ¡Me araña con sus uñitas...! ¡Dios mío, Dios mío...!

LA BELLÍSIMA SEÑORITA (con desmayada voz).—¿No oyes un pitido, Arturo?

EL ELEGANTE CABALLERO.—No oigo ningún pitido, Elena. Nada más que oigo a mi sapito.

LA BELLÍSIMA SEÑORITA (no concediéndole importancia).—¡Bah! Entonces es que me chullan los oídos.

EL ELEGANTE CABALLERO.—O que tienes una fábrica en la cabeza.

LA BELLÍSIMA SEÑORITA (angustiada).—¿Tú crees que puedo tener una fábrica en la cabeza?

EL ELEGANTE CABALLERO.—No me extrañaría nada. (Desvariando.) ¿No tengo yo una tabla de multiplicar? Ya se me olvidó otra vez cuántas son ocho por nueve... ¡Caramba, caramba...! Cambodge.

LA BELLÍSIMA SEÑORITA (regocijadísima ante su hallazgo).—No, no es una fábrica; te lo juro. ¡Mira si lo sabré yo! Es un acordeón, me consta. Con muchos fuelles.

EL ELEGANTE CABALLERO (tratando, aunque inútilmente por cierto, de morderse la nariz).—Drisfahausen... spehltz...

LA BELLÍSIMA SEÑORITA.—¡Santo Dios!

(El elegante caballero entreabre la boca y emite un pequeño ronquido. Luego fallece. Son las cuatro y cuarto de la tarde.)

LA BELLÍSIMA SEÑORITA.—¡Arturo, Arturo...! ¡No, no es un acordeón! ¡Qué extraño! Ya sé lo que es. Es una polea. Chirría así... Espera... No... Tampoco, tampoco es eso... Ya lo sé. Es un grillo, un grillo negro y con alitas...

(A las cinco menos diez y ocho minutos deja de existir la bellísima señorita. A las seis y veinte de la tarde el ascensor llega al tercer piso.)

Antonio Isaac.

(De nuestro concurso literario.)

(DIBUJOS DE MASBERGER)



CUENTOS DE "NUEVO MUNDO"
LA VISITA DE PÉSAME

BENIGNO Fernández se veía en la dolorosa é ineludible precisión de hacer una visita de pésame. Había fallecido—coma diabética—la esposa de su buen amigo José Menéndez, y dada la amistad verdaderamente entrañable que con éste le unía, hallábase obligado á ir á depositar tres ó cuatro frases piadosas sobre el dolor de su amigo, y de paso á acompañarle en el sentimiento.

Benigno Fernández era tímido. Se ruborizaba femeninamente al penetrar en los cafés, y experimentaba mortales congojas siempre que tenía que cambiar su última moneda de dos pesetas, por sospechar que ésta pudiera ser falsa. Por tanto, al enterarse de la muerte de la mujer de su amigo, se echó á temblar y meditó, pacientemente, la más cómoda manera de resolver tan desagradable trance.

En un principio hubo de decidirse por enviar, sencillamente, su tarjeta. Mas desistió de este su primer propósito, por los siguientes motivos:

a) Dada la fraterna amistad que con José Menéndez le unía, era una imperdonable falta de cariño el enviarle tan sólo su tarjeta y no ir él, personalmente, á confortarle.

b) Aunque no ignoraba que para dar un pésame es preciso doblar una de las cuatro esquinitas de la tarjeta, no sabía cuál de éstas era la que precisamente tenía que ser doblada.

c) Benigno Fernández, por misteriosas razones en las que no nos es dable penetrar, jamás se había hecho tarjetas.

Dadas á sí mismo estas tres robustas razones, abandonó irre-

vocablemente su primer propósito.

—Personalmente iré á darle el pésame—decidió.

Benigno Fernández limpió su traje azul, compró una corbata negra, embutunó sus botas... Después se afeitó. Nada más haber llevado á efecto esta operación, se arrepintió de haberse afeitado, pues sospechaba que su rostro adquiriría una expresión jovial que desdeciría con la de su amigo.

Por el camino fué deteniéndose en cuantas tabernas halló al paso, y en cada una de ellas vació un vaso de vino. Afortunadamente, la distancia que mediaba entre su fonda y la casa de su amigo no era como para coger una borrachera y sí para llegar animoso y decididor que era lo que pretendía.

Ante el portal de la casa de su amigo se agudizaron los temores de Benigno. Pensó en retirarse. Le escribiría una carta dándole toda clase de explicaciones. Esto sería lo más lógico. En caso extremo, se marcharía de Madrid por unos días.

Estaría la casa llena de gente, llena de gente estúpida y desconocida, á la que tendría que saludar. Además, ¡qué le iba á decir! Los verdaderos amigos... ¿Y Costadiello? ¿Es verdad! ¡Era casi seguro que Costadiello estuviera allí! El inaguantable Costadiello, el imbécil y optimista Costadiello. Si se pegaría un tiro en una pierna; así tendría una buena disculpa. ¡Todo, todo menos entrar en casa de su amigo! Era superior á sus fuerzas.

—Debo entrar. Está mal que no entre. Se le murió su esposa, ¡Pepe quería tanto á su esposa!...

Para darse el último empujoncito hacia un absoluto convencimiento, pensó:

—Además, puede que me haya visto venir. Estaría en el balcón...

Esta suposición le llenó de espanto. Ya no tenía más remedio que entrar. Llegó hasta el primer escalón.

—He de decirle—pensó—: te acompaño en el sentimiento. Esto es lo que se acostumbra á decir en estos casos; pero... ¿verá en mis palabras un formalismo?...

Sí; estaba seguro; su amigo vería tan sólo un formalismo en aquellas palabras. ¿Y si le dijera el discurso que detenidamente había elaborado en su casa? No; era ampuloso y frío.

Desistió de su idea. No entraría. ¿Para qué iba á entrar? No conducía á nada. Él estaba por encima de todos estos prejuicios. Le escribiría una carta.

Sin explicarse cómo, se encontró en el segundo piso.

—Ahora me voy—musitó.

Y llamó al timbre. Quedó contemplando con severa atención la manecilla del picaporte. Se abrió la puerta.

—¿Don José Menéndez?

Le hicieron pasar á una salita. Sillas oscuras de una delgadez ridícula, una mesa con incrustaciones de nácar, en un rincón una Virgen en una hornacina... Olor á pescado frito, naftalina y humedad. En la pared del fondo el retrato de su amigo. Frontero á él, en un marco idéntico, el de su esposa, la difunta. Silencio, ese silencio de desgracia reciente. Se oía fregotear platos en la cocina.

De pronto Benigno pensó:

—¿Y si me diera la risa?

Se ovilló en la butaca, temblando. Le *daría* la risa; estaba seguro. Se reiría idiotamente, tontamente, y su amigo sería capaz de matarlo.

¡Y haría bien!

Se intentó convencer:

—Pero... ¡vamos á ver, Benigno; no seas tonto! ¿Por qué razón te vas á reír? Vienes á dar un pésame. Fíjate bien: un pésame. Ha muerto la esposa de Pepe Menéndez. Pepe Menéndez es tu amigo. Todo esto es muy triste, como comprenderás.

Evidentemente... ¡claro!... ¡si él lo sabía de sobra!, pero... ¡se reiría!; estaba seguro de que se reiría.

Se abrió la puerta, y José Menéndez, el viudo, entró. Benigno corrió á abrazarle.

—¡Querido! Ayer me enteré. ¡Qué terrible desgracia! ¡Con lo que os queráis tú y Maximina! ¡Pobrecilla!

El viudo le abrazó conmovido. Benigno notó que olía á cirio y á anís. Transido de pena, Benigno se creyó en el deber de decir algo más, y añadió con profunda melancolía:

—¡Pobre Maximina! ¡Tan buena persona!... Era una buena persona: hacendosa, amante de sus hijos...

Nada más pronunciadas estas palabras, Benigno recordó que su amigo no había tenido hijos. Se azoró terriblemente:

—Bueno, además... ¡era tan honrada! —balbució—. Era muy honrada, muy honrada... La mujer más honrada del mundo.

Le pareció que era asegurar demasiado. Intentó arreglarlo, corrigió:

—Sí; la más honrada... Claro está que yo... no sé si allá... en Lisboa...

Comprendió que estaba diciendo tonterías. Su amigo, desde una butaca próxima, le contemplaba estupefacto. Benigno pensó:

—¿Creerá acaso que he sido el amante de su mujer? Cómo me azoré.

Tuvo un calofrío de terror. El silencio, un silencio pegajoso y molesto, abrió una de sus piernecillas de paréntesis. Se oían todos los ruidos de la calle y el tic-tac del reloj. Una voz descolorida chilló allá afuera: «Ma-rú-jaaa...» Un camión hizo rebotar los cristales.

Benigno Fernández se hallaba como sumergido en una profunda meditación. Se hizo cargo de que aquel silencio era insostenible. Debía soltar el discurso que había preparado en casa. No lo recordaba bien. Empezó:

—Pepe, te acompaño en tu dolor. La vida es efímera y desigual y la desgracia acecha nuestros pasos. Creo...

Su amigo le interrumpió:

—Sí, Benigno; fué una verdadera desgracia. ¡Es horrible! Apenas lo puedo creer.

Benigno contempló compasivo al desdichado viudo. Se resignó á no pronunciar su discurso. Vió tan consternado á su amigo, que le pareció llegado el momento de confortarle con algunos consuelos:

—Después de todo, querido... ¡cuando Dios se la llevó! No debes entristecerte. ¡Si remediaras algo! Todo se olvida, Pepe; es una consoladora verdad. Éste ha sido un pequeño contratiempo sin importancia. Tú te casarás otra vez; no seas tonto. La vida es bella, créeme. Tú te casarás otra vez; si no, ¿qué ibas á hacer de las ropas de la difunta? Debes casarte. Eres joven. Aun estás en edad de enamorar á una mujer, ¡picaron!

Y le pegó, con evidente ternura, un jocoso golpecito en el vientre. José Menéndez contempló á su amigo con terna melancolía y con asombro. Gimió:

—Ella... ¡Oh, Benigno!

Y hubo un largo silencio á través del cual el viudo intentó llorar, sin conseguirlo.

Benigno comprendió que él debía llorar un poquito. Pepe era un gran amigo suyo.

Comenzó á ponerse triste, tristísimo... Se sentía llenar de una angustia suave y tierna. Tenía algo así como un pocito de angustia en el alma.

No tardarían en fluir las lágrimas de sus ojos. Las tenía ya en la garganta. Él, de pequeño, también había sido muy desgraciado. Balbuceó:

—Es triste, Pepe... es tristísimo... Morirse así... tan joven... Sin hijos... salud... dolor... tristeza... era... una... ¡Oh!

Benigno Fernández comenzó á sollozar dulcemente. Se sentía rebosar de una tristeza inexplicable. Temblaban sus hombros á impulso de sus sollozos.

—¡Pobrecilla!... ¡Pobrecilla!... ¡Pobrina!... —repetía tercamente. Así cinco minutos. La verdad es que lloraba demasiado. En el sue-

lo se había formado un charquito, y Benigno no cesaba de llorar. El viudo se sentía molesto. Dijo:

—No debes llorar. No sé por qué lloras tanto. El que debiera llorar era yo.

—Sí, sí, lo comprendo; pero... ¡sufro por tí! ¡Por lo solo que vas á quedar, á pesar del cariño de tus amigos!

José Menéndez le consoló:

—No creas, Benigno... No te preocupes por mí. El tiempo pasa. Todo se olvida.

Benigno seguía sollozando copiosamente. Le hacía bien el llorar. Descansaba de no sabía qué; de ese algo triste que le llenaba por completo, y que hoy—ahora—se le iba mansamente, humedecido de lágrimas.

El viudo asedió:

—No debes llorar tanto, Benigno. Además, yo... sí, quería á Maximina; pero...

—¡Oh! ¡No insultes á esa santa mujer!

—¡Pero si no la insulto, Benigno!

Benigno, sin hacerle caso, evocaba:

—Recuerdo... hace años... vine á comer contigo y con ella. ¡Santo Dios, qué almejas á la marinera nos puso; ¡recuerdas? ¡Santa mujer!

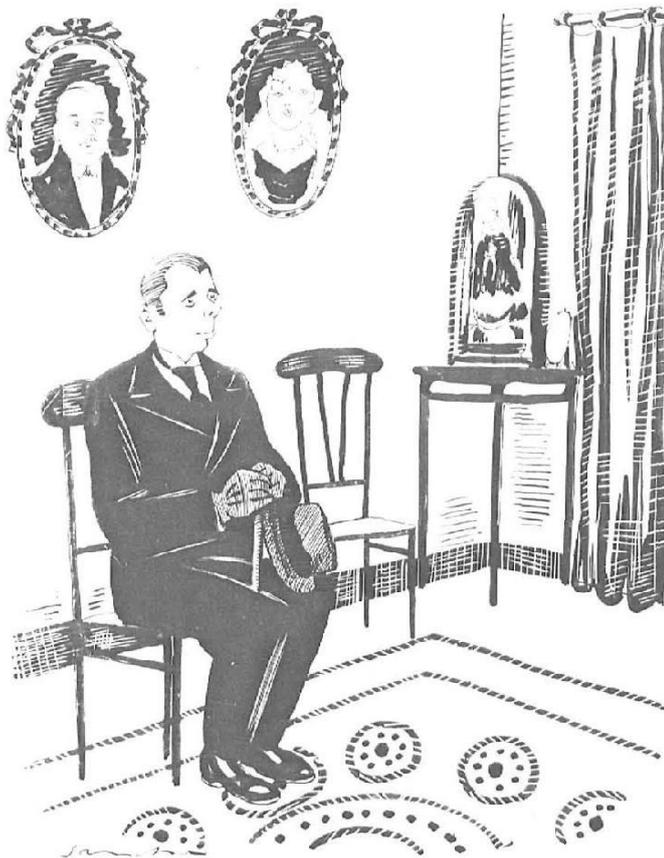
Benigno se encontraba cada vez más triste. Pronunció todo esto con voz húmeda, entrecortada por los sollozos. Y el viudo, molesto, trataba de consolarle.

—Sí; me acuerdo; pero... ¡cállate, no llores! Después de todo, es irremediable. Lo inevitable no se debe llorar. Fué mi mujer por espacio de quince años, Benigno. La quise mucho, Benigno. Ya no llores. La olvidaré; te lo juro por la memoria de mi madre. Conformes en que fué una santa mujer, Benigno; pero... ¡Benigno, no llores! ¡Cállate de una vez! Yo la olvidaré. Te vuelvo á jurar que haré todo lo posible por olvidarla; pero... ¡cállate! No llores, Benigno. ¡Por lo que más quieras, cállate!

Benigno Fernández seguía sollozando inconsolablemente. Descansaba de no sabía qué.

ANTONIO ISAAC

DIBUJOS DE SANCHÁ



23. "Una extraordinaria aventura de Avelino Morís"

NUEVO MUNDO



A bordo del *Svoegert*. En el mar del Norte. Caó la noche—abierto de alas—sobre cubierta »

«Dentro de poco—¡oh, mi buen amigo!—se encenderán todas las estrellas. Allá lejos, al frente casi de nuestro rumbo, una fina línea rosada nos había del sol ya ido. Hace unos instantes temblaba sobre el mar, nervioso y desasosegado, la larga estela del sol. Se siente un frío suave y tímido que chilla sobre los metales relucientes del barco y en los ojos y en la nariz de mi compañera. Esta se llama miss Annie Witherspoon. Es rubia, inglesa y bastante bonita. Me sonríe en inglés mirando al mar enorme bruñido por las últimas luces de la tarde. Le sonrío.

—Hace frío; ¿se fija usted?—me pregunta.

—No, miss; no me fijo; lo siento.

—Es decir, se fija usted.

—Bueno.

No intento discutir. ¡Ella tendrá siempre razón!

Soy el centro de una gran circunferencia marina. Odio las superficies.

—La tierra, evidentemente, debe ser redonda—descubro.

Mis miradas giran lejos de mí, apoyadas en mis ojos como esa piedra que tiene el niño al extremo del hilo y que hace girar velozmente para demostrar la fuerza centrífuga.

De vez en cuando tropiezan con una chimenea; una de esas chimeneas chatas y enormes que perduran por una razón de estética tan sólo, ya que el barco anda á petróleo.

Un marinero grita un nombre desde la escalera del puente. Me da

UNA CURIOSA AVENTURA DE AVELINO MORIS

tristeza el sonido de su voz. Siento más frío.

—Es usted muy bonita, miss Annie—digo por decir algo.

—Y usted muy simpático.

—Gracias. La amo á usted.

—Yo á usted también, amigo mío.

—¿Sí?... No voy á tener más remedio que ser feliz.

—Se lo aconsejo. Reune usted condiciones.

Ha llegado la conversación á un punto en que puede ser desviada. Ya se inicia el cambio. Para evitarlo le oprimo cariñosamente un brazo. Percibo la articulación radiohumeral. Por contraste—¡qué sé yo!—pienso:

«Esta mi pasión de dos días de alta mar está irremisiblemente condenada á perecer á la vista del primer faro de las costas inglesas».

Esta inesperada—¡tan presentida!—idea me aleja para siempre de su mirada limpia y clara, que tiene olor á día azul de invierno. Echo mis ojos á la mar huyendo de los suyos. No quisiera estar allí. Precisamente por eso, hablo:

—¡Quién hubiese podido conocerla en Inglaterra, en su país!... En viaje, todas ustedes son iguales; dicen las mismas cosas y tienen los mismos gestos. Carecen de toda personalidad. Tienen—¡perdón!—algo de gaviotas, de pobres gaviotas sin alas. Nada hay tan parecido á una gaviota como otra gaviota. Pero allá, en Inglaterra, recogerá usted sus gestos, que habrá dejado guardados en el cajón de los guantes; se los pondrá de nuevo... ¡Oh, yo sé, tengo la certeza de que guardáis miles de sonrisas sin estrenar! Sonrisas—añadi con verdadera melancolía—que, ¡ay!, jamás he de conocer.

Tenía frío. Inició, respecto de ella, cierto movimiento de traslación

© Biblioteca Nacional de España

NUEVO MUNDO

Me acerqué de nuevo á la borda. ¡Encantadora mujer! Sabe emplear sus silencios con tal elegancia, que parecen descansos en la conversacion.

— Sí, miss; fíjese usted en sus uñas, esas deplorables uñas rapadas, como comidas. Yo, de pequeño también me comía las uñas. Ahora ya no me las como. Envejecí. Mi madre me decía: «No te comas las uñas. Se te clavarán en las tripas y te volverás loco.» Otras veces me amenazaba: «Te untaré los dedos de acibar.» Pero la verdad es, miss, que jamás estuve loco ni jamás me untó mi madre los dedos de acibar. Dejé de comer las uñas y empecé á fumar. El caso es hacer algo.

Parece como si acabara de sonreír; sus ojos brillan, y en sus labios hay un gesto de fatiga. Me contesta:

— Yo no me como las uñas, amigo mío. Las llevo así porque quiero, porque me las corto. No puedo llevar las uñas largas. En cuanto sobresalen un poquito de la yema se quedan frías, terriblemente frías... ¡Las apoya una en la cara!... ¡Qué sensación más desagradable! Me parece que estoy muerta, que mis dedos están ya definitivamente helados... ¡Qué quiere usted! En lo mío, aparte de la repulsión física, hay una repugnancia intelectual...

Coincidimos en apreciar que hace mucho frío. Bajamos al salón. Un alemán, sin monóculo, sonríe á una señorita danesa, alta y desgarrada como un encañito. Un señor ya viejo, con aire de diplomático

balcánico, charla animadamente con un joven norteamericano que se halla situado dentro de un cuello duro. Una señorita morena, junto al piano, fuma un cigarrillo, enseña una pantorrilla (bonita) y bebe, de vez en cuando, de un vaso—whisky?— que tiene á su lado sobre una mesilla.

— El del traje azul es español — me dice miss Annie.

— Y ¿en qué se lo ha conocido usted?

— En los zapatos. ¡Los lleva tan limpios!

Pero... ¿qué nos importan todos estos idiotas? Miss Annie y yo, con nuestro recién nacido amor en medio, nos sentamos en un rincón cualquiera. Nada quiero decirle, nada tengo que decirle... Le cojo una mano y se la oprimo con cierta ternura entre las mías.

«Sandwich de mano de mujer, pienso.

Me indigno conmigo mismo; con este otro yo mío que siempre ha de pronunciar la frase innecesaria, la frase crítica. ¡Qué fondo de sensatez tengo!

— Yo á usted, miss, he de quererla mucho. ¿Por qué no? La quiero ya. Es usted lo suficientemente bonita para inspirar una pasión de este género. Cómo le diría yo... ¡Ah!, sí, la amo. Este amor mío, miss, tiene un fondo de tristeza, de pequeña tristeza, que no puedo remediar. *Aun así, debiera de besaros, lo comprendo, pero vuestra boca no pide el beso, no exige el beso... Os besaría en la mejilla, en los ojos, en lo*



© Biblioteca Nacional de España

nariz... ¡Pero jamás en la boca! Temo haceros daño aunque dejara caer el beso desde arriba, como una gota. ¡No os sonrisáis! ¡Vuestros ojos azules enmalician a vuestra pobre boca, que no sabe nada! ¡Os amo tanto!

Acarició sus manos con una constancia que no tengo más remedio que calificar de amorosa. Y es entonces cuando observo que Emihel Omiresco nos contempla detenida y subrepticamente desde una silla vecina. Es rumano y ama desesperadamente a miss Annie. Nos acchan sus ojillos negros, que brillan rabiosos detrás de unos gruesos lentes (diez dioptrías). Miss Annie oprime mi brazo y susurra, ligeramente asustada:

— ¡Omiresco!
Emihel Omiresco viene hacia nosotros. Me declara:
— Caballero; os odio de una manera profunda. Amo a esa mujer con la cual jugáis a ser feliz. Todo mi corazón tiembla ante su nombre. Digo: «Miss Annie!» Y un suave dolor tímido se insinúa en mí. Es preciso resolver esta situación dolorosa.

— Y ¿qué queréis? ¿He de cedéroslo?
— No; el azar, que os lo dió, ha de quitárselo algún día. Juguémosla antes de que llegue ese instante inevitable. Yo la necesito pronto, pronto... No puedo esperar. Estoy lleno de palabras amorosas. Ella ha de ser como una lucha para mi ternura. ¡No puedo más! Juguemos su amor, es decir, nuestro amor, nuestro derecho a amarla. Me consta que posee un corazón tierno y modelable. Desfallecerá lo mismo ante mi melancólica pasión rumana que ante vuestro rabioso amor ibérico. ¡Qué más le da a ella! Amo, señor mío; amo de una manera convencional y triste. Espero que aceptaréis mi reto.

Y, claro está, acepté. Antes me despedí de miss Annie.
— Miss, tal vez os pierda. Acaso no os vea más—dije, triste—. Si tal sucediera, me vería forzado a tomar una seria determinación. Podría morirme de dolor. Hay precedentes. En España, mucha gente muere de este mal. Adiós, amiga mía.

Y besé sus dedos, ¡tan blancos y tan niños!

«El duelo fué a palabras cruzadas. Mi rival me presentaría a una hora determinada un problema hecho por él. A la misma hora le presentaría yo otro hecho por mí. Quince líneas horizontales por quince verticales. El que primero lo terminara sería el único de los dos que podría amar a miss Annie.

Fácilmente hice la mayor parte del problema; pero llegó un instante en que no pude continuar. Una palabra, una sola palabra, se escondía torcemente en mi memoria, sin que, por más esfuerzos que hiciera, lograra hallarla. Las verticales que entraban en su composición poco me decían; la cuarta letra, una *i*. La palabra en total, cinco letras. Omiresco decía lacómicamente: «23 horizontal: Palabra amorosa.» Ensayé varias. Sí; dos correspondían con la cuarta letra averiguada. Pero ¿y la diez y ocho vertical que decía «Isla de la Polinesia»? ¿Y la veintuna vertical que rezaba: «Especie de asas? No; ninguna de las ensayadas podía ser. Hojeé diccionarios; consulté enciclopedias; hablé con casi todos los pasajeros...

A las tres de la mañana me vinieron a traer mi problema verificado íntegro por mi rival. Yo, Avelino Moris—desdichado!—, había perdido el derecho de amar a miss Annie.

Cuando me enteré de la palabra rebelde, de la palabra que me ha-



bía hecho perder para siempre a mi rubia compañera, creí desfallecer de dolor y rabia. ¡Cuán más la amaba Omiresco que yo! La «23 horizontal: Palabra amorosa», era Annie.

«Estoy solo sobre cubierta. Ande mi frente. ¡Debo de confesarte que lloro! Sí, amigo mío; lloro. Tres ó más lágrimas acaban de resbalar aceleradamente, como avergonzadas, por mis mejillas. Mi pecho hierve en suspiros.

«Oh, Señor!, ¿por qué he de amar a todas las mujeres que conozco?»

Cae una fina lluvia del cielo obscuro. Me siento deshacer de tristeza. Finye de mí una mansa melancolía perezosa. Quisiera diluirme en esta noche; dejar de ser para siempre... Así, sin gestos desesperados, sin una protesta; convencido y triste, resignado y manso.

De pronto percibo las tartamudas y lejanas luces de la gran urbe. ¡Londres ya! ¡Y hemos de separarnos tan pronto?... ¡Miss Annie!

«Oh, el absurdo, el imposible! Señor, una vez más, haz florecer el milagro! ¡Por mí!

«Oh, mira mi desesperación! Deseo que las islas británicas, como barcos monstruosos, se despegaran de su sitio para bogar Atlántico adelante, hacia América; lejos, cuanto más lejos, mejor, mientras el Swoegert las persigue inútilmente. ¡Yo deseo esto, Señor!...

En confianza, amigo mío, tengo miedo. No ese miedo consciente que hace al héroe, sino ese miedo irrazonado y chillón que hace a la víctima. ¿Sé yo acaso cómo soy yo mismo?»

«Lueve aún, y desde mi cuarto del «Hotel Bringtons» termino esta carta.

Mañana parto para las Molucas.
Te abraza tu desdichado amigo

Avelino.

Avelino Moris nació en Cenero. Durante doce años desempeñó el cargo de tenedor de libros (cuarenta duros mensuales) en una oficina del muelle. Fué un hombre ingenioso y tímido al que las circunstancias forzaron a gastar céntimo a céntimo su vida, ¡él, que hubiera querido derrocharla! Vivió mansamente, sin sobresaltos, y un buen día cualquiera se murió.

En su pueblo, del que jamás salió, sonó miles de aventuras que hubiera deseado vivir. Y en la mentira de sus cartas, poco a poco, fué dándonos a los amigos todas sus inquietudes.

— He recibido carta de Moris—me decía alguno a veces.

— Sí! Y ¿dónde se encuentra ahora?»

— Está en Honolulu con una pintora checoeslovaca que le ama con inusitada energía.

O bien:

— Se ha hecho cazador de fieras, y jura que la existencia del ferocísimo tigre indico es un mito. Asegura que en el «Punjab» tan sólo se cacan perdices.

O a lo mejor:

— Se halla en la tierra de «Wichos» del archipiélago «Spitzberg», de capitán de un buque ballenero.

«Desdichado Moris! Yo no quiero que tus cartas se pudran como tu manos! Hoy pensé en ti— ¡lluvia tanto!— y me dije:

— ¡Pobre amigo! Estoy seguro de que habrás buscado la estrella de nombre más raro del cielo para vivir en ella esa segunda vida que dicen que existe después de esto. Desde ella, oyentes: Quiero que perdures en la memoria de los hombres; publicaré tus cartas.

Y poseo la certeza de que Avelino Moris me oyó. Y sé también que, al oírme, la comisura izquierda de sus labios se elevó unos milímetros— ¡tan sólo unos milímetros!— para dejar salir una sonrisa, una burbuja de satisfacción...

Porque Moris— ¡perdóname, Avelino, que revele tu secreto!— era un poquito vanidoso.

ANTONIO ISAX C

7.4. BREVE INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LAS OBRAS DE ANTONIO ORTEGA

1. “Mi amigo el cafetomano y yo”: pendiente de localizar. Anunciado en *El Noroeste*, 14 de agosto de 1924, nº 9991, p.1.
2. “El tenor submarino”: publicado en *Buen Humor* el 1 de junio de 1924.
3. “El tranvía, el filósofo desconocido y yo”: publicado en *Buen Humor* el 8 de noviembre de 1925.
4. “Modesto Lanzarón y la caja de cerillas”: publicado en *Buen Humor* el 6 de diciembre de 1925.
5. “El aneurisma”: publicado en *Buen Humor* el 14 de marzo de 1926.
6. “Una historia extraordinaria”: publicado en *Buen Humor* el 27 de junio de 1926.
7. “Resumen de la vida de Apolinar Sánchez”: publicado en *Buen Humor* el 18 de julio de 1926.
8. “El hombre comprensivo y amplio”: publicado en *Buen Humor* el 25 de julio de 1926.
9. “Ramonismo”: publicado en *Buen Humor* el 19 de septiembre de 1926.
10. “Dos anécdotas de José Cenero”: publicado en *Buen Humor* el 19 de diciembre de 1926.
11. “Un desafío”: publicado en *Buen Humor* el 30 de enero de 1927.
12. “De cómo conocí a don José García”: publicado en *Buen Humor* el 24 de abril de 1927.
13. “El tímido se enamora”: publicado en *Buen Humor* el 8 de mayo de 1927.
14. “El obligatorio cuento del fantasma”: publicado en *Buen Humor* el 3 de julio de 1927.
15. “Apolinar González”: publicado en *El Imparcial* el 10 de julio de 1927.
16. “Honorato, Basilio y yo”: publicado en *Buen Humor* el 4 de septiembre de 1927.
17. “La venganza de Sidafonia”: publicado en *Buen Humor* el 2 de octubre de 1927.
18. “Una hipótesis de nariz”: publicado en *Buen Humor* el 5 de febrero de 1928.
19. “Una triste historia de Carnaval”: publicado en *Buen Humor* el 19 de febrero de 1928.
20. “Una caricatura en verso y cinco en prosa”: publicado en *Buen Humor* el 19 de agosto de 1928.
21. “El buen señor de faringitis”: publicado en *Buen Humor* el 21 de octubre de 1928.
22. “El ascensor”: publicado en *Blanco y Negro* el 6 de enero de 1929.

23. “La visita de pésame”: publicado en *Nuevo Mundo* el 29 de marzo de 1929.
24. “Una curiosa aventura de Avelino Morís”: publicado en *Nuevo Mundo* el 8 de noviembre de 1929.
25. “Yemas de coco”: publicado por primera vez en los números de *Nuevo Mundo* correspondientes al 21 de noviembre de 1931, 4 de diciembre de 1931, 11 de diciembre de 1931 y 18 de diciembre de 1931; reeditado en *Los Cuadernos del Norte*, 1985, nº 30.
26. “Siete cartas a un hombre”: publicado en *Blanco y negro* el 28 de junio de 1936; reeditado en *Antología del cuento español 1900-1939*, edición de José María Martínez Cachero, Madrid, Castalia, 1994.
27. “El evadido”: publicado en *Nuestra España* en diciembre de 1939. Reeditado en *Yemas de coco y otros cuentos*, La Habana, Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1959; *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
28. “Silicato”: escrito en 1943 y publicado en *Yemas de coco y otros cuentos*, La Habana, Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1959. Reeditado en *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
29. “Marcelo ve vacas”: escrito en 1944 y publicado en *Yemas de coco y otros cuentos*, La Habana, Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1959. Reeditado en *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
30. “El amigo de Cornelio”: publicado en *Bohemia* el 8 de octubre de 1944. Reproducido en *Yemas de coco y otros cuentos*, La Habana, Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1959; *Nueva Revista Cubana*, enero-marzo de 1960; *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
31. “Chino olvidado”: publicado en *Bohemia* el 8 de julio de 1945. Reeditado en *Antología del cuento en Cuba*, de Salvador Bueno, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1953; *Los mejores cuentos cubanos*, Tomo 2, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1959; *Yemas de coco y otros cuentos*, La Habana, Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1959; *Antología de los autores asturianos (1824-1877)*, edición de José María Martínez

- Cachero, Salinas, Ayalga Ediciones, 1982; *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
32. “Covadonga”: publicado en *Bohemia* el 10 de diciembre de 1944. Reeditado en *Yemas de coco y otros cuentos*, La Habana, Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1959; *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
33. “Ready”: editado por primera vez en La Habana, Editorial Lex, 1946. Reeditado en Gijón, Llibros del Peixe, 2003.
34. “Dionisio”: escrito en 1947 y publicado en *Yemas de coco y otros cuentos*, La Habana, Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1959; *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
35. “La huida”: publicado en *Bohemia* el 21 de diciembre de 1947. Reeditado en *Lunes de Revolución* el 6 de abril de 1959; Sentido de la derrota (Selección de textos de escritores españoles exiliados en Cuba), edición de Jorge Domingo Cuadriello y Róger González Martell, Barcelona, GEXEL, 1998; *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
36. “La pluma blanca”: escrito en 1956 y publicado en *Yemas de coco y otros cuentos*, La Habana, Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1959. Reeditado en *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
37. “Noche de febrero”: publicado en *Carteles* el 18 de mayo de 1958. Reeditado en *Yemas de coco y otros cuentos*, La Habana, Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1959; *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
38. “Lauri”: publicado en *Lena*, nº 71, marzo-abril de 1969. Reeditado en *Premio Internacional “Cuentos Lena”: 1963-2001*, Avilés, Ediciones Azucel, 2001; *Chino olvidado y otros cuentos*, Sevilla, Renacimiento, 2003.

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Breve esbozo biográfico	9
3. Presupuestos metodológicos	27
4. La obra de Antonio Ortega	33
4.1. Los años veinte: etapa de iniciación y aprendizaje	35
4.1.1. Nota introductoria	37
4.1.2. “El tenor submarino”	43
4.1.3. “El tranvía, el filósofo desconocido y yo”	48
4.1.4. “Modesto Lantarón y la caja de cerillas”	52
4.1.5. “El aneurisma”	55
4.1.6. “Una historia extraordinaria”	57
4.1.7. “Resumen de la vida de Apolinar Sánchez”	60
4.1.8. “El hombre comprensivo y amplio”	62
4.1.9. “Ramonismo”	65
4.1.10. “Dos anécdotas de José Cenero”	68
4.1.11. “Un desafío”	70
4.1.12. “De cómo conocí a don José García”	71
4.1.13. “El tímido se enamora” y “El ascensor”	72
4.1.14. “El obligatorio cuento del fantasma”	75
4.1.15. “Apolinar González”	77
4.1.16. “Honorato, Basilio y yo”	83
4.1.17. “La venganza de Sidafonia” y “Una caricatura en verso y cinco en prosa”	87
4.1.18. “Una triste historia de Carnaval”	89
4.1.19. “El buen señor de faringitis”	90
4.1.20. “La visita de pésame”	91
4.1.21. “Una curiosa aventura de Avelino Morís”	93
4.1.22. Conclusiones	95
4.2. El periodo republicano: entre la tradición y la madurez	97
4.2.1. Nota introductoria	99
4.2.2. “Yemas de coco”	101
4.2.3. “Siete cartas a un hombre”	130
4.2.4. Conclusiones	152

4.3. El primer exilio: época de plenitud	153
4.3.1. Nota introductoria	155
4.3.2. “El evadido”	158
4.3.3. “El dolor de la guerra”	193
4.3.4. “Silicato”	200
4.3.5. “Marcelo ve vacas”	217
4.3.6. “El amigo de Cornelio”	231
4.3.7. “Chino olvidado”	254
4.3.8. “Covadonga”	261
4.3.9. “ <i>Ready</i> ”	274
4.3.10. “Dionisio”	336
4.3.11. “La huida”	349
4.3.12. “La pluma blanca”	410
4.3.13. “Noche de febrero”	423
4.3.14. Conclusiones	445
4.4. “Lauri”: el primer paso hacia España	447
5. Conclusiones generales	461
6. Bibliografía básica	469
7. Apéndices	483
7.1. Álbum fotográfico	485
7.2. Biblioteca personal	491
7.3. Cuentos rescatados	505
7.4. Breve información bibliográfica de las obras de Antonio Ortega	557