

# El conflictivo narrador de "Tormenta de Verano" de Juan García Hortelano

Autor(en): **Yáñez, María-Paz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **41 (2002)**

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-267839>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## EL CONFLICTIVO NARRADOR DE *TORMENTA DE VERANO*, DE JUAN GARCÍA HORTELANO

Desde la aparición en 1962 de *Tiempo de silencio*, que coincidió con el boom latinoamericano y transformó los modelos narrativos de la novela española, se tiende a desvalorizar los meritorios intentos anteriores, en especial la llamada « novela social » y la mal llamada « behaviorista », neologismo que, afortunadamente, va cediendo el paso al término « conductista », más en consonancia con la lengua castellana<sup>1</sup>.

Con excepción de *El Jarama*, valorizada desde otros presupuestos, suele insistirse en la pobreza expresiva y en la ausencia de dialéctica de las novelas pretendidamente objetivistas. Los propios autores que dieron los mejores logros en este campo, derivaron pronto por otros derroteros, siguiendo las nuevas tendencias iniciadas por Martín-Santos. Éste es también el caso de Juan García Hortelano, que después de haber establecido con sus dos primeras novelas – *Nuevas amistades* (1959) y *Tormenta de verano* (1962) – el paradigma del conductismo español<sup>2</sup>, emprendió con *El gran momento de Mary Tribune* (1972) el camino que marcaban los nuevos modelos.

---

<sup>1</sup> El término « behaviorism » fue acuñado por John B. Watson en 1913 y, aplicado a la filosofía, es un « método que rechaza toda introspección y que se atiene al estudio de todo lo que se estima observable y, por tanto, científicamente admisible, es decir, la conducta » (José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, artículo « conductismo », vol. I, pp. 581-583).

<sup>2</sup> Para José María Martínez Cachero estas dos novelas son « cumbres rigurosas del objetivismo entre nosotros, dada la perfección con que se cumple en ambas la normativa técnica peculiar de esa tendencia, cuyas dificultades afronta victoriosamente el novelista. » (*La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1986, p.196).

Ni que decir tiene que la crítica valora en mucho mayor grado la producción de Hortelano a partir de este último título, considerando muy de pasada los anteriores<sup>3</sup>. Por otra parte, dada la conocida ideología marxista del autor, se tiende a tratarlas desde una perspectiva sociológica, haciendo hincapié en el trato que en ellas reciben las clases vencedoras de la Guerra Civil<sup>4</sup>. Especialmente injusto es el caso de *Tormenta de verano*, más conocida por el escándalo que surgió en torno a su publicación que por la originalidad de su planteamiento<sup>5</sup>.

Todo lo más se ha insistido en el perfeccionamiento que Hortelano alcanza aquí en las técnicas conductistas, en relación a su primera novela, donde, a decir de ciertos críticos, se notaban aún los errores del novel<sup>6</sup>. Y es que lo novedoso en *Tormenta de verano* es la paradoja que supone el uso a ultranza de las técnicas conductistas en

<sup>3</sup> Esta diferencia de interés se hace patente en la única monografía publicada sobre la obra de nuestro autor, donde contrastan las 25 páginas dedicadas a *Tormenta de verano* con las 68 que tratan *El gran momento de Mary Tribune* (Dolores Troncoso Durán, *La narrativa de Juan García Hortelano*, Universidad de Santiago de Compostela, 1985).

<sup>4</sup> Desde este punto de vista la han tratado, entre otros, Fernando Morán, *Explicación de una limitación : la novela realista de los años 50 en España*, Madrid, Taurus, 1971; Pablo Gil Casado, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1973 ; y Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980.

<sup>5</sup> *Tormenta de verano* fue la primera novela ganadora del premio Formentor, que incluía su publicación en diferentes lenguas. A pesar de ello, fue prohibida en España, con el consiguiente escándalo internacional. Cfr. Geneviève Champeau, « *Tormenta de verano*: el regador regado », en *Compás de Letras*, 2, 1993, pp. 116-124.

<sup>6</sup> Ya lo subrayó Gonzalo Sobejano, para quien *Tormenta de verano* es « uno de los esfuerzos mejor logrados de la novela crítico-realista » (*Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975, p. 440). Ignacio Soldevila Durante, por su parte, critica las actitudes con que fueron recibidas en su tiempo las dos novelas, en ambos casos tendenciosas. *Nuevas amistades* desbordó el entusiasmo de los que exigían novedades. *Tormenta de verano* molestó por las circunstancias en que fue premiada, dando lugar a que fuera juzgada inferior a su predecesora. (*La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980. p. 263).

un texto narrado íntegramente por un narrador *homodiegético*<sup>7</sup> – Javier –, que lejos de pertenecer a la variante del *narrador-testigo*, lo que permitiría una mayor distancia con respecto a la historia narrada, es el protagonista absoluto de ella. Tampoco se trata de un narrador desprovisto de la dimensión cognoscitiva, como lo es en parte Meursault en *L'étranger* y en su totalidad Benjy en *The sound and the Fury*, sino de un individuo sano y culto, provisto de una mente lúcida y crítica que, además, está sufriendo una crisis de valores.

A pesar de ello, la distancia del narrador frente a los hechos narrados y frente a los personajes – él mismo incluido – es absoluta. Conocemos, tanto a los desocupados veraneantes de la Urbanización Velas Blancas, como a los que en el pueblo cercano mantienen contacto con Javier, por pinceladas, más atentas al atuendo o a la postura que a la propia descripción física :

La chica se sentaba en lo alto del taburete, cuando descubrí su blusa amarilla, sin mangas, que le ceñía las caderas por encima de su estrecha falda negra. (p. 132)<sup>8</sup>

Esta *focalización externa*<sup>9</sup> es obligada en una novela de esta índole. Está claro que la voz que narra no puede penetrar en los pensamientos de los personajes al modo de un narrador omnisciente decimonónico. En todo momento se hace patente esa « deficiencia de conocimiento » tan explotada por los narradores de la novela behaviorista americana, que resultó después un recurso de gran eficacia en el género policíaco<sup>10</sup>. Y de policíaca se disfraza la trama de nuestra novela, que comienza con el descubrimiento del cadáver desnudo de una mujer desconocida y termina con el esclarecimiento del enigma.

---

<sup>7</sup> Cfr. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, pp. 251-259.

<sup>8</sup> Las citas corresponden a la edición de Antonio Gómez Yebra, Madrid, Castalia, 1989.

<sup>9</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 206-223.

<sup>10</sup> Cfr. Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1989, p. 85.

Pero si la imposibilidad de traspasar las barreras de lo perceptible responde a esa lógica objetivista como garante de la verdad, el enfoque meramente externo resulta insólito cuando se trata del propio Javier, que sólo nos comunica sus sensaciones físicas, fácilmente comprobables por cualquier observador que no fuera él mismo :

Doblé las piernas ; los inconcretos perfiles de mis rodillas, como dos vértices, se alzaban en medio de la oscuridad frontera. De un momento a otro, alcanzaría el borde de la cama. (p. 204)

Incluso en los momentos de mayor tensión interna del protagonista, son sensaciones y no sentimientos o ideas lo que el narrador revela :

Me apoyé en los codos. La sangre me golpeaba en el pecho y en los dedos de las manos. Sucudiese lo que sucediese, una hora después a lo sumo, me bebería un largo whisky, bien repleto de hielo. (p. 343)

Lo que sabemos de todos los personajes – Javier incluido – nos llega a través de los frecuentes diálogos, tan característicos de este género de novelas. Los veraneantes de la lujosa colonia Velas Blancas, construida por Javier unos años antes, parecen, en un principio, poco diferenciados : se trata de representantes de la alta burguesía, en su mayoría en la edad situada entre los 40 y los 50, que juegan al tenis, a la canasta o al ajedrez, que toman el sol – cuando lo hay –, que van de compras al pueblo cercano y que se aburren soberanamente en interminables veladas, bebiendo whisky en casa de unos u otros, casas que apenas se distinguen entre ellas : todas tienen su veranda, su living, su piscina, sus morris, sus sofás de cuero, etc. etc.

Pero pronto conseguimos diferenciarlos gracias a los diálogos, en los que se definen o son definidos por los demás. Un caso muy llamativo es el de cierto don Antonio, a quien Javier, en su función de narrador, trata, como a los demás, sin emitir juicios de valor, mientras las voces que dialogan insisten en su pesadez, ya desde los primeros capítulos, antes incluso de que lo conozcamos :

- Hace un rato estaba por aquí don Antonio.
- ¡ Qué horror !
- ¿ Por qué ?
- No, por nada – dijo Amadeo -. Si os parece, le busco y me lo traigo a charlar un rato.
- No, no, no, cariño. Ni en broma. (p. 80)

La pesadez de don Antonio es un motivo recurrente en múltiples diálogos, y el tono empleado por los interlocutores se vuelve cada vez más hiperbólico :

- Yo -Santiago reía-, como puede observarse, estaba deseando cogerte por mi cuenta para que me digas que existe el mundo fuera de aquí.
- Existe.
- Un mundo maravilloso en el que no está don Antonio.
- [...]
- ¿ Os ha soltado el rollo ?
- Sobre política internacional. [...] Bajó a la playa y hasta los niños querían meterse a diez millas para no oírle. Es el gran plomo de la colonia. (pp. 215-16)

Se ha dicho que en esta novela es difícil a veces saber quién habla, dada la escasez de verbos *dicendi*<sup>11</sup>. En realidad, pocas frases quedan en el aire. O bien corresponden a un movimiento del hablante, lo que se entiende por « comportamiento no verbal »<sup>12</sup>, o bien siguen un hilo interrumpido. He aquí un ejemplo en el que coinciden ambas variantes :

---

<sup>11</sup> Para Ramón Buckley, esta desorientación va encaminada a « indiferenciar a los individuos y hacer resaltar el carácter de tópico de lo que dicen para subrayar la importancia del grupo por encima del individuo » (*Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1968, p. 73).

<sup>12</sup> Alberto Gil, « La veracidad del diálogo literario », en *La semiótica del diálogo. Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 6, 1987, pp. 119-148.

Ernestina pasó la gamuza por el vidrio del receptor. [...]

– Hola – dijo Luisa.

– Estoy deseando que llegue la noche...

– Hola.

– ... para probarlos – Ernestina asió mi mano para ponerse en pie.

(p. 292)

Estos recursos, en especial la identificación del hablante por medio de sus movimientos, ya los había ensayado Hortelano con éxito en *Nuevas amistades*. Aquí puede hablarse, a lo sumo, de perfeccionamiento de la técnica y de un empleo más sistemático. Si en *Nuevas amistades* eran varios los pasajes que pudiéramos llamar « corales », en el sentido de falta absoluta de distinción entre las voces, aquí sólo en cierto pasaje en que Javier, enfermo y en el punto culminante de su crisis, escucha desde su cuarto las voces de los invitados de su mujer, algunos de los interlocutores de cuatro o cinco conversaciones cruzadas quedan sin identificar. Y en este caso está perfectamente justificado, ya que Javier no sólo no puede verlos, sino que ha llegado a un punto de extrañamiento en que casi no distingue entre unos y otros. El grupo ha llegado a ser para él una unidad, un *actor colectivo*, un todo sin diferenciación posible entre sus partes.

Pero no hay que dejarse engañar por esta pretendida objetividad del narrador. Sobre todo, porque hay que comenzar diferenciando, en primer lugar entre un Javier *actor* – en el sentido semiótico del término –, integrado, como los demás, en una determinada historia, y un Javier *narrador* que organiza los elementos de esta historia, manipulándolos a su favor, como todo el que cuenta una experiencia propia, intentando justificarla.

Y, en segundo lugar, hay que tener en cuenta una instancia enunciativa superior, que pone de relieve dicha manipulación, y desvaloriza el discurso del narrador, dejando a él mismo mostrar sus fallos en sus comportamientos. Es decir, que el conductismo se extiende a todos los niveles de enunciación.

Evidentemente, a Javier-narrador don Antonio le es indiferente y, aunque da cabida en los diálogos a las burlas de los demás, no insiste demasiado en su enfoque negativo. Son sus intervenciones directas las

que lo denuncian como el típico franquista de la vieja escuela, lo que no puede valorizar negativamente el orgulloso veterano de la Guerra Civil que es Javier. En cambio cuando se trata de los dos personajes que le resultan más antipáticos – el puritano Emilio, a quien por cierto acusa de no haber hecho la guerra, y su propia mujer, Dora –, no pierde ocasión de presentarlos siempre en sus peores momentos. A Emilio lo vemos siempre dictando normas de educación poco menos que cuartelarias, como cuando quiere tratar como un delito criminal un simple juego infantil :

– ¿ Quiénes te han atado ?

– Sería jugando, sin intención – dijo Claudette.

– Oh, ¿ por qué no le dejas ahora tranquilo ?

– Quiero saber quién lo ha hecho. ¡ No me da la gana de que nuestros hijos sean una canalla ! ¿ Me entiendes ?

Callaron todos. Emilio, sin mirarme, me enfrentaba ; noté un pequeño temblor en sus manos, que estregaba sin pausa. [...]

– Oye, Emilio, haz lo que quieras. Organiza la batida, si te apetece. Y, después de cazarlos, los torturas o te los comes crudos. Pero ahora, ¡deja tranquilo al niño! [...] Te regalo a mi hijo para que lo descuartices.

– Javier, no vengas con chulerías. Quiero encontrar a los niños para que vean lo que han hecho. Para castigarles en el mismo...

– Emilio – susurró Amadeo.

–... lugar y en caliente. Y así dejarán de ser la chusma, que...

– ¡ Emilio, vete a la puñetera mierda ! (p. 164)

Otro tanto puede decirse de Dora, presentada como prototipo de la dama burguesa, llena de tópicos aprendidos de memoria :

– Estoy cansada de que me avergüences, como anteayer en casa de Marta, delante de todo el mundo. Por eso confiaba en que hoy te disculparías con Emilio, que hoy mismo acabarías con esta vergüenza.

– ¿ Qué vergüenza ?

– Decir esas palabrotas, portarte con esa mala educación con el pobre Emilio, que, además desea educar a los niños como es debido, ¿ no te parece vergonzoso? ¿Ni siquiera te parece vergonzoso ? Pues,



para mí lo es. Yo no estoy acostumbrada a que las personas de mi familia se porten así ; yo no he vivido nunca en ambientes donde se oyen insultos como los que tú le soltaste a Emilio. Lo menos que podías hacer es terminar de una vez con esta situación. Pero, no. Lo que se te ocurre es marcharte por ahí, con ese amigote tendero, con esa gentuza que está haciéndote cambiar. [...] Delante de mí no vuelvas a hablar de esa manera. Eso te lo aseguro. Podrás pisotear todo lo que se te antoje, pero no consiento que me pierdas el respeto que ambos nos debemos. El lazo muy sagrado que nos une. En esta casa nunca permitiré que se ofendan las buenas costumbres, como si fuésemos canalla sin educar. Por nuestros hijos, principalmente. (pp. 180-182)

Por otra parte, lo que de Javier sabemos, siempre en boca de los demás, es demasiado idealizado para ser verdadero. Y en los juicios positivos coinciden personajes de todas las edades, sexos y clases sociales : Elena (su amante) : « eres inteligente, muy inteligente y muy trabajador. Y honrado. Y sabes lo que quieres » (p. 158) ; Angus (prostituta con la que entretiene su crisis) : « tú eres de éstos que saben de mujeres más que les han enseñado [...] Siempre haces lo que hay que hacer para que una pobre chica como yo se chifle » (p. 196) ; Luisa (jovencita de buena familia) : « Tú sí que estás bien. El día que encuentre un maduro como tú, me ahorco » (p. 252) ; Andrés (marido de Elena) : « Afortunadamente existe Javier. Javier, eres el sostén de la familia. Sin ti, la familia vería decrecer anualmente sus rentas. Eres un sostén estupendo, que impide que tengamos las tetas caídas » (p. 247) ; Rufi (criada) : « Es usted la persona más buena del mundo » (p. 326) ; y, sobre todo, Claudette, que Javier ha sabido presentar como la más inteligente del grupo :

– ... tú eres el hombre más fuerte que he conocido.

[...]

– Supongo que me consideras fuerte porque trabajo mucho, porque manejo negocios y porque los negocios me salen bien.

– También por eso. Pero, sobre todo, porque sabes tratar a las personas. La gente te admira.

– ¿ La gente ?

– Sí. Amadeo, por ejemplo, que es más listo que tú ; o Andrés, que es más bueno. O Santiago, que es más hábil. Y Joaquín, que sólo se siente totalmente seguro cuando está contigo. No sé explicártelo, pero transmites confianza. (p. 167)

Por lo tanto, esa pretendida objetividad del narrador queda manipulada por la selección, única estrategia permitida a la voz narrante en un texto conductista. Como ya he señalado, la anécdota de signo policial articula la novela y coincide con la crisis de su protagonista (del actor, no lo olvidemos ; el narrador ya la ha superado), metaforizada en el título – « tormenta de verano », y figurativizada en las condiciones climáticas, que influyen no poco en los comportamientos, no sólo de Javier, sino de todos los personajes. La novela comienza, en efecto, con tiempo nublado y fresco, que impide a los veraneantes la mayor parte de sus actividades, hundiéndolos en el más profundo aburrimiento, pasa por un período de calor sofocante, que aumenta su estado nervioso, y acaba en una tormenta de verano, que estabiliza la temperatura, coincidiendo con la vuelta a la « normalidad » en las relaciones de los habitantes de Velas Blancas.

La coincidencia entre la trama policíaca y la crisis de Javier - explícita en el texto- ha sido subrayada por toda la crítica. Lo que parece haberse olvidado es que la crisis coincide también con el enfrentamiento entre dos de los miembros del grupo – Javier y Emilio –, que va a resolverse también momentos antes de que estalle la tormenta atmosférica. Ramón Buckley ha observado muy certeramente que en las dos primeras obras de Hortelano -y muy probablemente también en las siguientes, posteriores al estudio citado-, el tema central es el liderazgo dentro de un grupo. En *Nuevas amistades*, en efecto, asistimos paulatinamente a un cambio de líder. No así, aparentemente, en *Tormenta de verano*, donde el rol<sup>13</sup> de Javier

---

<sup>13</sup> Cfr. Claude Brémont, « D'un classement typologique des rôles narratifs à une sémiologie caractérológica et ética des personajes. Un exemple: le choix de l'agression », en J. Rey-Debove (ed.), *Recherches sur les systèmes signifiants*,

queda perfectamente definido. Baste recordar los comentarios citados de los diferentes miembros del grupo. Sin embargo, este *rol* queda en entredicho por la actitud de Emilio, el único que se permite reprobar la conducta de Javier y de un modo bastante autoritario. No importa que el lector progresista – el *narratario*<sup>14</sup> a quien se supone dirigida la historia narrada – comparta en este terreno la postura de Javier. El caso es que el egocentrismo del héroe ha sido vulnerado. Sólo Emilio y su propia mujer, Dora, que lo apoya, se atreven a poner en duda la perfección de Javier. Dora va más lejos aún : el hombre al parecer irresistible para todas las mujeres, no importa su edad o su condición social, es rechazado sexualmente por su propia mujer. Y este rechazo nos llega de forma muy velada, como si el narrador hiciera lo posible por ocultarlo. Sabemos en seguida que hace mucho tiempo que el matrimonio no tiene relaciones íntimas, pero lo atribuimos a la relación que Javier mantiene con Elena. Que el rechazo parte de Dora lo comprendemos en un pasaje en el que el narrador oculta sus propias reacciones, limitándose a esparcir ciertas imágenes de signo erótico, las únicas en toda la novela dedicadas a su mujer. Si pasan desapercibidas es porque se interfieren precisamente en el pasaje arriba citado, donde se pone de relieve la estrechez de Dora y su falta absoluta de comprensión para todo lo que se sale de sus reglas aprendidas. Pero entre frase y frase – esas frases tan desagradables puestas en boca de su mujer –, el narrador intercala comentarios que parecen fuera de lugar en una situación semejante. Comienza explicando su atuendo cuando la tiene al alcance de la vista : « Se había puesto una bata hasta los pies, blanca, con un ancho cinturón terminado en flecos » (p. 179). Después, va notando todos sus movimientos mientras habla : « se paseaba por el espacio libre entre una de las camas, mi butaca y el ventanal » (p. 181), « se detuvo y separó los brazos del cuerpo. [...] Quise hacer un nuevo intento, pero cuando, puesto en pie, iba a colocarle las manos sobre los hombros,

---

The Hague, Mouton, 1973, pp. 329-342.

<sup>14</sup> Vid. Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, 14, 1973, pp. 178-196.

retrocedió un paso y cruzó los brazos sobre el estómago » (p. 182). El final del pasaje no deja lugar a dudas :

Continuaba igual, con las piernas separadas, los brazos cruzados, adelantada la mandíbula, pero ahora de sus ojos muy abiertos le caían unas redondas lágrimas sobre las mejillas crispadas.

– Dora.

– No necesito consuelos.

– ¿ Qué necesitas entonces ? – aguardé su respuesta, pero se limitó a tragar las lágrimas, a recomponer sus facciones, con unos visibles esfuerzos por recobrar la impassibilidad. – Está bien, vete cuando quieras.

Inmediatamente se abalanzó a la puerta y salió. (pp.182-183)

Es de observar también, que siempre que Javier se encuentra en su habitación, el narrador menciona la cama de Dora con uno u otro pretexto. Parece la figura obsesionante dentro del dormitorio.

La crisis de Javier es, pues, también una crisis de poder – y de potencia –, que se hace explícita en una conversación con Elena : « Toda mi vida he conseguido lo que me apetecía y ahora no me voy a quedar sin lo que quiero » (p. 146). Es el momento en que empieza a perder pie. Ya no son sólo Emilio y Dora los que ponen en entredicho su liderazgo. La propia Elena, servil de puro complaciente, se niega a marcharse con él abiertamente, dando un escándalo. Poco antes, también Amadeo, otro miembro del grupo, se ha permitido reconvenirle por negarse a intervenir en un negocio que a ambos interesa. Y su respuesta es tajante : « – ¡¿ Qué artículo de los estatutos te autoriza a darme consejos ?! » (p. 333).

Se ha insistido en la poca consistencia del motivo que obliga al héroe a regresar junto a los suyos, olvidando sus veleidades populistas. En efecto, si el choque con Emilio ha surgido de la actitud aperturista de Javier, que explica a los niños ciertas peculiaridades anatómicas que diferencian a los sexos, mostrando un concepto de la educación muy diferente al del puritano Emilio, resulta poco convincente que abandone sus planes de separación del grupo sólo porque la policía quiere interrogar a esos mismos niños. Lo que

ocurre es que le halaga que lo busquen para resolver el asunto. No sólo el diálogo que se establece a su vuelta, sino la misma disposición espacial de los miembros del grupo pone en claro el reparto de los roles :

– ¿ Qué piensas hacer, Javier ? – preguntó Marta.

Me volví hacia ellos al principio de la cuesta. Quedaban agrupados bajo el árbol, que les moteaba de pequeñas sombras y diminutos puntos de luz, excepto Emilio unos pasos adelantado, a pleno sol, con una seriedad atenta y parsimoniosa en el rostro.

– No os preocupéis. Sé cómo tengo que entendérmelas con él.  
(p. 388)

Javier está al principio de la cuesta, a mayor altura que los demás, agrupados bajo un árbol y difuminados entre luz y sombra. Sólo Emilio está a pleno sol, un poco adelantado, en actitud de esperar órdenes. Parece haber tomado el mando durante su ausencia, pero ahora lo devuelve a su « señor natural ». Será también el propio Emilio quien le pida que lo acompañe a Barcelona para buscar las recomendaciones necesarias. De nuevo ha quedado claro quién es el líder de la colonia y el mundo vuelve a estar en orden.

Si en *Nuevas amistades* se tematizaba un cambio de liderazgo, aquí se provoca una crisis, que acaba reafirmando al líder incontestable. La estrategia enunciativa de la novela consiste en dar la palabra a este mismo líder, que se niega a ahondar en los mecanismos de su interior, optando por explicar sólo sus reflejos físicos ante una crisis que parece provocada por el hallazgo del cadáver que, a decir del narrador, le hace notar que existen hombres y mujeres fuera de su mundo, que el maletero, el camarero o la prostituta son también personas, descubrimiento que le sorprende,

Y ni siquiera puede hablarse de insinceridad por parte de la voz narrante ; todo lo más de « mala fe », en el sentido sartriano del

sintagma<sup>15</sup>. Javier narrador cree en su discurso y, con él, pretende justificarse, convencido de su verdad. De hecho, los primeros lectores de la novela llegaron, si no a identificarse con él, al menos a comprender su actitud, dada la estupidez del grupo que lo rodea. Pero una lectura más profunda nos muestra que él no es mejor que los demás, y que toda su crisis obedece a la puesta en duda de su afirmación de poder.

Tanto el modo selectivo de narrar como la « no verdad » de la voz narrante se manifiestan en el texto por caminos diferentes. Del modo de narrar encontramos una *mise en abyme*<sup>16</sup> en el capítulo 11. En uno de los muchos momentos de abulia por que atraviesa, el protagonista decide emprender el relato de los acontecimientos que está viviendo :

Se me ocurrió la idea de escribir una relación de los hechos sucedidos a partir de la aparición de la chica muerta en la playa. Supuse que, si lograba aislar los fundamentales, averiguaría algo. Pero me distraje con el recuerdo de Julio, el policía -que tendría ya hecho posiblemente aquel trabajo-, de Raimundo, de los labios de la muchacha, tan vigorosos, tan desprovistos de maquillaje, cuadrados y secos, como tallados. Dibujé en el bloc unas bocas entreabiertas, otras cerradas, rostros sólo con largas melenas y labios. (p. 173)

Y así es también su narración : bocas aisladas (cerradas o abiertas a un diálogo vacío de sentido), caras sin ojos, esbozos de sensaciones « cuadradas y secas, como talladas ». Es la puesta en relación de esas imágenes producidas por el narrar de Javier lo que da el sentido del texto y no el propio discurso del narrador, que se revela « no

---

<sup>15</sup> « Certes, pour celui qui pratique la mauvaise foi, il s'agit bien de masquer une vérité déplaisante ou de présenter comme une vérité un erreur plaisante. La mauvaise foi a donc en apparence la structure du mensonge. Seulement, ce qui change tout, c'est que dans la mauvaise foi, c'est à moi-même qui je masque la vérité. » (Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 83).

<sup>16</sup> Cfr. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Ed. du Seuil, 1977.

verdadero » en la configuración de la « luz » a lo largo del texto. Es de notar que la mayor parte de las situaciones seleccionadas por el narrador tienen lugar, o bien por la noche, o bien en días nublados. En oposición a la luz natural, la luz artificial ilumina los momentos de mayor clarividencia de Javier. Un ejemplo a propósito de la verdad en sus relaciones con Elena :

Ella y yo nunca nos habíamos ocultado nada, ni aun la más tonta sensación o el más enrevesado pensamiento. Pero quizá, por vez primera desde que estábamos juntos, yo me había explicado torpemente y ella estaba, aun sin saberlo, decepcionada. Por la puerta, contra la madera clara del armario, salía la luz eléctrica. (p. 158)

A la luz natural, la chica muerta es un enigma impenetrable, una boca, como las que después dibujará :

A pesar de las nubes, crecía la luz y la piel de la chica se hizo más amarilla y más tensa. Me hipnotizaba aquella dureza de las comisuras de la boca, levantadas, sin relación con las mejillas, ni con los párpados. (p. 95)

Pero basta un rayo de luz artificial para que en la mente de Javier la escultura se convierta en persona :

Un brillo indeciso señalaba el mar. El camino, desde allí, bajaba en pronunciada pendiente hacia la aldea de los pescadores. Las huertas eran más escasas y pobres. Aspiré hondo el olor de la tierra húmeda. No muy lejos se movió una luz, llevada por alguien que caminaba entre los banales con un farol de petromax.

Aquella chica tendría familia. Hasta entonces no había reparado en ello. (p. 148)

La luz artificial llega a establecer una relación de equivalencia con la imaginación de Javier :

Aspiré el perfume de Claudette ; tenía los hombros desnudos y su vestido de tirantes le estrechaba la cintura. [...] Casi de repente, pensé

que su boca era tan cuadrada, tan pálida y exacta, como la boca de la muchacha de la playa. Luego comprobé que se trataba de un efecto de la luz eléctrica o de mi imaginación. (pp. 90-91)

La verdad de Javier se revela ante el panorama ofrecido por la luz natural. Vuelto al redil, reconciliado con Emilio, adquiridas las necesarias influencias para triunfar sobre la verdad que el policía intenta averiguar, Javier contempla Barcelona desde la falda del Tibidabo :

A lo lejos, en la neblina, que debía de ser ya el mar, terminaba el profuso panorama de las fachadas, las azoteas, la mancha verde del Parque Güell, las torres de la Sagrada Familia, las chimeneas de las fábricas, bajo un bloque de luz cristalina incrustado en las calles. De repente experimenté una conocida sensación de potencia y bienestar, últimamente olvidada ; algo muy compacto por todo el cuerpo, que me mostraba el mundo en un orden claro. (p. 408)

La luz natural devuelve a Javier la capacidad de reconocer sus verdaderos valores que, ahora sí, escribirá de forma clara y en letras mayúsculas a la entrada de Velas Blancas : PROHIBIDO EL PASO. CAMINO PARTICULAR. Las palabras con que termina el relato confirman e intensifican su aislamiento, el culto a sí mismo, primero y único de sus valores : « Apoyé los labios en el antebrazo. Ahora, únicamente olía mi piel. » (p. 424).

La crítica es unánime en reconocer *Gramática parda* (1982), la última novela de Hortelano y sin duda su obra maestra, como una continua reflexión literaria desarrollada en imágenes y situaciones. Por el contrario, la transparencia del discurso ideológico de sus primeros títulos, en un difícil momento histórico en que toda propuesta ideológica de signo aperturista no podía menos de ser aplaudida, dejó a la sombra los discursos de otra índole que las novelas pudieran desarrollar. A tantos años de distancia de las condiciones que hicieron posible esa lectura unilateral, es hora de admitir que la reflexión literaria y su desarrollo a través de las imágenes y de las situaciones era, ya desde sus comienzos, componente básico de la obra de Juan García Hortelano. Y es esta dimen-



sión poetológica lo que la mantiene vigente, por encima de tendencias y de modas.

María-Paz YÁÑEZ  
*Universidad de Zürich*