

UNIVERSIDAD DE ORÁN

FACULTAD DE LETRAS, LENGUAS Y ARTES

SECCIÓN DE ESPAÑOL

Tesis Doctoral

En Literatura Española Contemporánea

Análisis estructural de las obras

de Luis Pérez Romero: La Noria, La Corriente

Presentada por:

RACHIDA HAMMOUCHE-BEY OMAR

Directora:

Zoubida KHELLADI

Vocales:

Dra. Meriem MOUSSAOUI

Universidad de Orán

Presidenta

Pra. Zoubida KHELLADI

Universidad de Orán

Directora

Dra. Eva LAPIEDRA GUTTIÉRREZ

Universidad de Alicante

Examinadora

Dra. Saliha ZERROUKI

Universidad de Argel 2

Examinadora

Dra. Ghania BENSENOUSSI

Universidad de Argel 2

Examinadora

Pr. Ismet TERKI HASSAINE

Universidad de Orán

Examinador

Año académico

2011-2012

ÍNDICE

Dedicatoria	
Agradecimientos	
Cuadros y figuras	
Introducción	1
PRIMERA PARTE:	
PARATEXTO MONÓLOGO SOLILOQUIO DIÁLOGO	
CAPÍTULO: I	
PARATEXTO	
1. Resumen de las dos obras: <i>La Noria</i> (1950), <i>La Corriente</i> (1962)	9
2. Estructura narrativa externa.....	11
2.1. Definición del paratexto según Genette, Mitterand, Maite.....	11
2.2. Portada de las dos obras.....	15
2.3. Dedicatoria de las obras.....	17
2.4. Epígrafe de las obras.....	18
2.5. Títulos de las obras.....	19
2.5.1. Estudio semántico de los títulos.....	20
2.5.2. Títulos polisémicos, metafóricos y metonímicos.....	24
3. Títulos de los capítulos y su significado.....	29
4. Estructura de los capítulos de las novelas.....	35
4.1. Análisis estructural de dos capítulos de las obras, <i>La Noria</i> , <i>La Corriente</i>	39
4.2. Particularidades de algunos títulos.....	43
4.3. Títulos reiterados y partes de títulos que se repiten.....	44
4.4. Connotación de los títulos con el tiempo, el espacio y los personajes.....	46
4.5. Títulos con nombres de protagonistas.....	49
4.6. Títulos adjetivales.....	51
4.7. Intertextualidad en los títulos.....	56
Conclusión	60

CAPÍTULO: II

MONÓLOGO SOLILOQUIO DIÁLOGO

Monólogo	62
1. Enfoques teóricos.....	62
2. Análisis del monólogo en <i>La Noria</i>	67
3. Estructura del monólogo y tipografía.....	79
3.1. Onomatopeyas y apóstrofes.....	81
3.2. Formas del habla interior.....	84
3.3. Enunciados en catalán y en latín.....	85
3.4. Los deícticos.....	87
4. El monólogo y los personajes.....	88
Conclusión.....	89
Soliloquio (un capítulo en <i>La Corriente</i>)	90
1. Definición del soliloquio.....	90
2. El soliloquio en <i>La Corriente</i>	91
2.1. Oposición entre Raimundo y su sobrino, yo/tú.....	92
Conclusión.....	94
Diálogo	95
1. Enfoques teóricos.....	95
2. El diálogo en <i>La Corriente</i>	98
2.1. Tipos de discurso.....	101
3. Temas del diálogo.....	102
3.1. Temporales, espaciales y sociales.....	103
3.2. Proyectos y política internacional.....	104
Conclusión.....	105

SEGUNDA PARTE:

LOS PERSONAJES

CAPÍTULO: I

CLASIFICACIÓN Y PERSONAJES RELEVANTES EN LAS OBRAS

1. Enfoques teóricos.....	108
2. Presentación de los personajes en las novelas.....	112
3. Origen, función y situación de los personajes.....	115
3.1. Clasificación de los personajes según criterios.....	117

3.2. Personajes relevantes de las dos obras.....	123
3.3. Análisis de los personajes relevantes.....	124
3.3.1. Prosopografía y etopeya.....	125
Conclusión.....	171
CAPÍTULO: II	
PERSONAJES SECUNDARIOS	
1. Los personajes dentro y fuera de la diégesis.....	173
1.1. Personajes extradiegéticos e intradiegéticos en <i>La Noria</i>	174
1.2. Personajes extradiegéticos reales en <i>La Noria</i>	176
1.3. Personajes extradiegéticos e intradiegéticos en <i>La Corriente</i>	177
1.4. Personajes intradiegéticos en forma de grupo en <i>La Corriente</i>	179
1.5. Personajes extradiegéticos reales en <i>La Corriente</i>	179
2. Orden de intervención de los personajes.....	182
3. Contrapunto de personajes según criterios.....	184
4. Sentido implícito del tema unificador.....	185
5. Autor como personaje dentro de la novela.....	196
5.1. La mano como signo.....	200
Conclusión.....	203
TERCERA PARTE:	
DIMENSIÓN TEMPORAL Y DIMENSIÓN ESPACIAL	
CAPÍTULO: I	
DIMENSIÓN TEMPORAL	
1. Enfoques teóricos.....	210
2. Los diferentes tiempos en las dos obras.....	219
2.1. Referencias explícitas e implícitas de la hora en <i>La Noria</i> y <i>La Corriente</i> . ..	223
3. Tiempo narrado y tiempo de narración.....	227
4. Analepsis y prolepsis.....	229
4.1. Tiempo interno analepsis y prolepsis.....	229
4.2. Tiempo histórico externo en las novelas.....	231
4.3. Tiempo externo de la época.....	236
5. Análisis temporal a partir del cuadro de Weinrich.....	237
5.1. Mundo comentado y Mundo narrado.....	238
5.2. Tiempos comentadores y tiempos de narración.....	239

6. Esquema de deícticos temporales.....	247
7. Elección de un día en las obras.....	251
7.1. El lunes para <i>La Noria</i>	251
7.2. El domingo para <i>La Corriente</i>	253
Conclusión.....	254
CAPÍTULO: II	
DIMENSIÓN ESPACIAL	
1. Enfoques teóricos.....	256
2. Noción del espacio en las dos obras y su lugar en la ficción.....	262
2.1. Funciones.....	265
2.2. Descripción del espacio.....	268
2.3. Descripción y características de la ciudad de Barcelona a través de las dos novelas.....	270
3. Espacio narrativo.....	274
3.1. Los macro- espacios urbanos y la ciudad de Barcelona.....	275
3.2. Los micro- espacios urbanos.....	276
3.3. Los deícticos espaciales.....	285
Conclusión.....	287
Conclusión general	291
Bibliografía	296
Anexos	309

Cuadros del análisis estructural de las dos obras

▪ Cuadro n° 1: Portada de <i>La Noria</i>	15
▪ Cuadro n° 2: Portada de <i>La Corriente</i>	16
▪ Cuadro n° 3: Título metafórico de <i>La Noria</i>	27
▪ Cuadro n° 4: Título metafórico de <i>La Corriente</i>	28
▪ Cuadro n° 5: Cuadro representativo de los títulos, de las páginas y del número de los monólogos: <i>La Noria</i>	31
▪ Cuadro n° 6: Cuadro representativo de los títulos y del número de las páginas de <i>La Corriente</i> , con los títulos comunes a las dos obras.	34
▪ Cuadro n° 7: Comparación de los títulos del primer y último capítulo de las dos novelas.	35
▪ Cuadro n° 8: Personajes del principio y del final de las obras.....	36
▪ Cuadro n° 9: Comparación de los enunciados del primer y último capítulo de las obras.	37
▪ Cuadro n°10: Análisis estructural del capítulo n°1 de <i>La Noria, Madrugada Galante</i>	39
▪ Cuadro n°11: Análisis estructural del capítulo n°37 de <i>La Noria, El Alba</i>	40
▪ Cuadro n°12: Análisis estructural del capítulo n°1 de <i>La Corriente, Madrugada Fúnebre</i>	41
▪ Cuadro n°13: Análisis estructural del capítulo n°47 de <i>La Corriente, Alborada</i>	42
▪ Cuadro n° 14: Títulos reiterados.	44
▪ Cuadro n° 15: Parte de títulos reiterada.	45
▪ Cuadro n° 16: Connotación de los títulos en <i>La Noria</i>	46
▪ Cuadro n° 17: Connotación de los títulos en <i>La Corriente</i>	47
▪ Cuadro n° 18: Títulos con nombres de protagonistas en <i>La Noria</i>	49
▪ Cuadro n° 19: Títulos con nombres de protagonistas en <i>La Corriente</i> ...	50
▪ Cuadro n° 20: Títulos adjetivales en <i>La Noria</i>	52
▪ Cuadro n° 21: Características de los adjetivos en <i>La Noria</i>	53

▪ Cuadro n° 22: Posición de los adjetivos.	54
▪ Cuadro n° 23: Títulos adjetivales en <i>La Corriente</i>	55
▪ Cuadro n° 24: Características de los adjetivos en <i>La Corriente</i>	55
▪ Cuadro n° 25: Títulos en francés en <i>La Noria</i>	56
▪ Cuadro n° 26: Diferentes títulos.	58
▪ Cuadro n°27: Análisis de los monólogos.....	72
▪ Cuadro n°28: Oposición de tú (el sobrino) con el yo (de Raimundo). ...	93
▪ Cuadro n°29: Diálogos en <i>La Corriente</i>	100
▪ Cuadro n° 30: Tipos de discurso.....	102
▪ Cuadro n°31: Resultado de la clasificación (<i>La Noria</i>).	118
▪ Cuadro n°32: Resultado de la clasificación (<i>La Corriente</i>).	120
▪ Cuadro n°33: Personajes relevantes en las dos obras.	123
▪ Cuadro n°34: Raquel y sus hombres.	132
▪ Cuadro n°35: Pasado/ Presente de El “Sardineta”.	140
▪ Cuadro n°36: Prosopografía de Jorge Mas.	156
▪ Cuadro n°37: Campo semántico con connotación negativa.	157
▪ Cuadro n°38: Personajes cruciales de <i>La Corriente</i>	193
▪ Cuadro n°39: Tiempo histórico en las novelas.	233
▪ Cuadro n°40: Análisis del tiempo histórico y textual en <i>La Noria</i>	234
▪ Cuadro n°41: Análisis del tiempo histórico y textual en <i>La Corriente</i> ...	235
▪ Cuadro n° 42: Mundo Comentado y mundo narrado.	238
▪ Cuadro n° 43: Los tiempos en las novelas.	243
▪ Cuadro n°44: Espacios similares en las dos obras.	272
▪ Cuadro n°45: Las calles en las dos obras.	276

Figuras del análisis estructural en las dos obras

▪ Figura n° 1: Título polisémico de <i>La Noria</i>	25
▪ Figura n° 2: Título polisémico de <i>La Corriente</i>	26
▪ Figura n° 3: <i>La Noria</i> . La rueda.	38
▪ Figura n° 4: <i>La Corriente</i> . El flujo.	38
▪ Figura n° 5: La rueda de <i>La Noria</i> . Personajes/ Hora/ Ciudad.	119
▪ Figura n° 6: El flujo de <i>La Corriente</i> . Personajes / Hora/ Ciudad.	121
▪ Figura n° 7: Personajes alrededor de Dorita.	129
▪ Figura n°8: Personajes alrededor de Raquel.	137
▪ Figura n° 9: Principio y final de la obra de <i>La Noria</i>	183
▪ Figura n° 10: Principio y final de <i>La Corriente</i>	195
▪ Figura n° 11: Rueda del tiempo de <i>La Noria</i>	225
▪ Figura n° 12: Cuadro de Maingueneau.	248
▪ Figura n° 13: Sucesión de acciones.	251
▪ Figura n° 14: La descripción según el cuadro de Ricardou.	270

INTRODUCCIÓN GENERAL

Introducción general

A escala internacional, los años cincuenta y sesenta simbolizan reformas radicales en todos los dominios sean políticos, económicos o sociales. En España, se inicia un periodo de modernización económica que pone fin a la autarquía, se asientan las bases del desarrollo industrial de los cincuenta y sesenta, comienza la entrada de un turismo masivo, se producen importantes migraciones hacia los centros urbanos, despoblación rural, aparición de suburbios obreros y migraciones hacia Europa por parte de los intelectuales y de la mano de obra. Las consecuencias de la Guerra Civil española fueron muy dolorosas y lamentables para el pueblo. El país quedó arruinado y se impuso de modo urgente su reconstrucción.

En este ambiente de cambios y transformaciones, el autor Luis Romero escribió las dos novelas de nuestro estudio cuyo título es el “Análisis estructural de las dos obras de Luis Pérez Romero, *La Noria*¹ y *La Corriente*²” Esta Tesis consiste en un estudio comparativo entre las dos obras desde un punto de vista evolutivo en el tiempo, personajes y marco social de aquellas épocas.

Las obras que vamos a analizar son el reflejo de la sociedad española de aquella época y precisamente de una ciudad tan querida por el autor, *la Barcelona de la posguerra*. Sin pretender ser libros de historia, el presente estudio de dos novelas-documentales nos informan en tono de denuncia de las angustias y las pesadumbres del pueblo español y sobre todo de las clases populares que sufrieron los efectos de la carencia de recursos y las arbitrariedades de la moral y de la política impuesta por los vencedores.

Antes de los años 50, la literatura nunca llegó a hacerse eco del silencio, de la tristeza, del desaliento o de la frustración de los vencidos. Hacia la mitad de los años 50 y prolongándose según los géneros en la década siguiente, surge el llamado realismo social. Es una literatura comprometida, orientada hacia la denuncia de las injusticias con motivo de cambiar las estructuras sociales a través de la obra literaria.

¹ ROMERO, Luis, Pérez (1950): *La Noria*. Edición Destino: Barcelona, 284 páginas.

² Ibid (1962): *La Corriente*. 313 páginas.

La literatura, más que la prensa y la radio, fue un ámbito donde la contestación emerge con fuerza y escapa en cierto modo a la censura. Camilo José Cela, con sus novelas *La Familia de Pascual Duarte* y *La Colmena*, denunció la miseria e injusticias sociales de la sociedad madrileña de posguerra; Luis Romero, con *La Noria*, dibujó la infelicidad y la precariedad de la sociedad barcelonesa así como Carmen Laforet, en su novela *Nada*, nos introdujo en el miserable ambiente de la burguesía catalana. En aquella época *la novela social* fue como un arma política porque en aquellos tiempos era muy importante, aunque su eficacia como instrumento de acción política antifascista fue relativa. Soldevila¹ explica que *La Colmena*, junto con *La Noria*, sientan un precedente a partir del cual los escritores comienzan a creer en el poder de la literatura como defensa. La falta de libertad de expresión forzó a los escritores a un falso realismo. El papel de la *novela social* era de informar y describir la realidad sin modificarla, ya que la prensa estaba sometida a una fuerte censura y el lector podía tener acceso a lo que pasaba en su país y en el extranjero por medio de estas novelas. Los autores de estas novelas sociales se convierten en conciencias y portavoces que denuncian la miseria, la pobreza, los contrastes...Son considerados como agitadores sociales, pero a veces la recompensa de los premios *Nadal* y *Gijón* les protegía. La censura provocó el efecto contrario que corresponde a querer leer el libro prohibido por el Estado. A partir de eso se puede decir que *la novela social* se convierte en arma literaria contra el franquismo denunciando las injusticias, el abuso de los caciques, los poderes fácticos y buscando el interés colectivo sobre los particulares, lo que se llama política de izquierda.

Luis Pérez Romero, escritor barcelonés, escribió durante su exilio en Buenos Aires *La Noria*, primera obra de nuestro estudio comparativo que fue galardonada por el premio *Nadal*. Once años después aparece *La Corriente*, continuación de la aventura de estos personajes. La segunda novela informativa refleja la situación de esta gran ciudad que es Barcelona y por lo tanto del país que está en vía de desarrollo y progreso en todos los dominios. Esta investigación será realizable con una elaboración teórica del texto literario aportando herramientas de análisis.

¿Por qué hemos decidido realizar esta investigación?

¹ SOLDEVILA, Ferrán, Barcelona 1894-1971. Historiador y escritor español.

La motivación esencial y fundamental viene después de una primera búsqueda presentada en un magister sobre este autor y su obra premiada por el Nadal *La Noria* de los años cincuenta. Sabiendo que escribió once años después *La Corriente*, continuación de la primera obra, hemos querido prolongar la aventura con Luis Romero, en su ciudad natal, Barcelona. Serán los personajes a través del discurso directo e indirecto los que completarán todas las informaciones de nuestra investigación ya que en la segunda obra se presentan de modo repetitivo en muchos capítulos. Nuestra curiosidad se cerrará con la visita de los personajes secundarios.

¿Por qué la decisión de Luis Romero de escribir una continuación a *La Noria*?
¿Por qué este campo de investigación? ¿Qué métodos de análisis comparativos adoptaremos para el estudio de estas dos novelas?

Procuraremos con este modesto trabajo revelar el cotidiano de la vida española después de la Guerra Civil y también informar de lo que fue el despegue de España en los años 60. El trabajo de investigación propuesto consta de tres grandes partes cuyos títulos son:

- 1) Paratexto, monólogo, soliloquio y diálogo
- 2) Personajes relevantes y personajes secundarios
- 3) Dimensión temporal y dimensión espacial

En la primera parte abordaremos cuatro puntos que consideramos primordiales para la estructura de las novelas y los analizaremos según el orden enunciado: Paratexto, monólogo, soliloquio y diálogo

¿Por qué estudiar el paratexto de estas novelas? ¿Qué papel desempeña a lo largo de las novelas?

Esta parte está constituida de dos capítulos, que juegan un papel característico de la escritura del autor Luis Romero. Los títulos estudiados en sus diferentes formas, a partir de figuras y cuadros, trazan de modo concreto la evolución de los personajes en el

tiempo y en el espacio. A propósito de este capítulo, las lecturas de las obras teóricas de Genette, Kristeva, Mitterand y Maite serán las llaves de nuestro estudio comparativo.

El segundo capítulo de la narrativa interna titulado *El monólogo interior, el soliloquio y el diálogo* será estudiado a partir de las obras de autores tales como Edouard Dujardin, Silvia Burunat, Bobes Naves María del Carmen, Azuar Rafael, y Chatman, que nos permiten penetrar en la mente de los personajes y descodificar a través de frases ininteligibles en cuanto a *La Noria* y el diálogo para *La Corriente*, la Barcelona de las dos épocas, o sea, los años 50 y 60. ¿Qué importancia logran los monólogos interiores, el soliloquio y el diálogo en las novelas? ¿Y por qué dedicarles un capítulo en el análisis estructural?

Estamos pasando de una España de murmuro y de silencio a la España que paulatinamente sale de su concha para abrirse y ver lo que hay detrás de sus fronteras. La repetición de los títulos, el sinnúmero de monólogos interiores, el soliloquio, y el diálogo son las nuevas técnicas introducidas en España por autores de la generación del cincuenta que nos enseñan la nueva situación política, económica y social, así como la transición y entrada del país al nuevo mundo.

La segunda parte que proponemos trata de los personajes.

¿Por qué el estudio de los personajes? ¿Cómo construye el novelista sus personajes? ¿Cómo se presentan en la novela? ¿Cómo estudiar a estos seres de papeles? ¿Qué nos permite descubrir el análisis de los personajes relevantes y de los personajes secundarios de las obras?

Esta parte está constituida por dos capítulos realizada por una serie de tablas que ofrecen estadísticas que concretan el análisis de las dos obras. Después de una serie de enfoques teóricos, el primer capítulo sugiere un estudio comparativo en la clasificación de los personajes. La investigación fue posible gracias a la obra básica de Philippe Hamon *Pour un statut sémiotique du personnage*¹. Comparando las tablas hemos

¹HAMON, Philippe, (1977) : *Pour un statut sémiologique du personnage*. Littérature N°6, 1972, Rééd.

Dans Poétique du récit. Paris: Seuil « Points ». En traducción: *Para un estatus semiótico del personaje*.

llegado a localizar el cambio de estatus de ciertos personajes que nos informan también de la modernización y del progreso de Barcelona en todos los ámbitos.

La observación capital y que no es fortuita reveló que nueve personajes de la primera obra, *La Noria*, se repiten como protagonistas en dos y tres capítulos de *La Corriente*. El análisis se presentará bajo forma de comparación entre las dos obras.

Hemos dedicado una parte del análisis al estudio de los personajes secundarios de las novelas. A través de una presencia efectiva, cada uno por su importancia contribuyó a ser noticiero de aquellas épocas y a veces portavoz del escritor Luis Romero.

Al final, la tercera parte, ofrecerá como título la dimensión temporal y espacial de las obras. La primera parte del capítulo se abrirá con el tema fundamental ¿Qué es el tiempo? ¿Qué papel desempeña para los filósofos contemporáneos? ¿Qué relación fundamental tiene con este tipo de narración? Y para concluir este capítulo, ¿Qué sugiere el estudio del tiempo en estas novelas para el lector de hoy?

En este primer capítulo se tratará también de una serie de referencias implícitas y explícitas que permitirán situar la obra en las dos épocas de su escritura. El cuadro propuesto por Harald Weinrich será el motor de nuestra investigación. La representación de la rueda de la noria relacionada con los personajes y el espacio constituirá el cronotopo de Bajtín. El capítulo termina con el análisis de los indicios temporales a partir del cuadro de Dominique Maingueneau que pone de relieve los deícticos y su función en una obra

El segundo capítulo se referirá a la dimensión espacial en las dos novelas. ¿Dónde tienen lugar los acontecimientos de la novelas? ¿Por qué Luis Romero escogió la ciudad de Barcelona?

La riqueza del estilo y la poesía con la cual Luis Romero evoca su Barcelona natal en sus obras no deja insensible al lector. Los macro y micro espacios urbanos están descritos minuciosamente. Los libros teóricos de Darío Villanueva y Bobes María Carmen del Nave serán guías para el avance de este análisis. Los detalles descritos por

los o el personaje (aquí hablo del autor) que conoce muy bien esta ciudad, con sus perfumes, sus colores y su situaciones exactas muestran el amor que se desprende del texto de las dos obras. Para la descripción hemos escogido el esquema de Ricardou que permitió apreciar los detalles evocados en el párrafo precedente.

Con este trabajo de análisis pretendemos concretar lo que fueron dos decenios referenciales para España y para el mundo entero tras conocer el horror de las guerras.

PRIMERA PARTE

Paratexto

Monólogo Soliloquio Diálogo

CAPÍTULO N° I

Paratexto

CAPÍTULO II

Monólogo Soliloquio Diálogo

CAPÍTULO N° 1

Paratexto

I. Resumen de las obras: *La Noria, La Corriente.*

La Noria (1951), primera novela de un ex- combatiente de la División Azul, funciona como una serie de secuencias- los cangilones de la noria- unidas entre ellas por personajes que desaparecen a medida que la historia se desarrolla.

La estructura de *La Noria* se basa fundamentalmente en la fragmentación, en la suma de multitud de seres que configuran esa noria humana que es la gran ciudad de Barcelona. La gran cantidad de fragmentos de vidas de estos 37 personajes se articulan en 37 capítulos que tienen un protagonista esencialmente colectivo. La forma es caleidoscópica y abierta representada por un conjunto de micro historias. El fraccionamiento se ve completado con la reducción del tiempo narrativo, o sea, las 24 horas de un lunes y por supuesto del espacio reducido que es la ciudad de Barcelona de día y de noche considerada como protagonista colectivo, (Las casas, los cafés, las empresas, los clubes,...o las calles de la ciudad). En cada capítulo hay como protagonista un personaje que ya ha sido introducido por el precedente de la historia anterior y que a su vez presenta al siguiente. Así refleja un mosaico de gente con caracteres, edades, profesiones y clases que se relacionan entre sí como el movimiento de una noria, máquina circular. Su presencia es muy breve, están reducidos a meros esbozos, breves bosquejos, en cualquier caso insinúan mucho más de lo que dicen. En la obra no se cuenta un suceso, no hay una línea vertebradora. Es un conjunto de historias vulgares y cotidianas, fragmentos de la existencia de unos personajes. Todo surge fragmentado y con carácter repetitivo, envuelto en la mediocridad que rige el existir diario. El desfile de las madres de familia, padres, especuladores enriquecidos con el estraperlo, seres derrotados...no deja insensible al lector, que se pregunta con una mirada crítica sobre lo que fueron las condiciones de vida de los habitantes de esta gran ciudad. La selección de estos personajes intenta proyectar una imagen bastante completa del ser humano en una gran ciudad, Barcelona. La técnica cinematográfica y el tono del narrador que se limita a contar lo que ve sin juzgarlo, refuerza la impresión del testimonio que volverá a aparecer en las obras de Luis Romero.

Actualmente *La Noria*, podría leerse también como un relato histórico: la vida de una Barcelona de finales de la década de los años cuarenta. Sin embargo, *La Noria* era, como *La Colmena*, de Camilo José Cela, el resultado de una tragedia histórica: la Guerra Civil española.

La Corriente (1962) es la continuación de *La Noria* once años después. Luis Romero nos presenta de nuevo, con un estilo crítico y testimonial, a los personajes de *La Noria* sin cambiar la unidad de lugar: la ciudad de Barcelona, ni la unidad de tiempo reducida: las 24 horas de un día de otoño que estimamos a *una sola revolución astronómica del sol* por decirlo en los exactos términos aristotélicos, *una singladura*, si queremos emplear un término metafórico del lenguaje marítimo. Pero el orden de la estrategia narrativa se ha transformado. Es la nueva acción, junto a los papeles actanciales, los que configuran el esqueleto funcional de la historia narrativa de *La Corriente*. En la novela, el hilo conductor de *La Corriente* es el entierro de Rodrigo, personaje que no aparece en la primera obra y que es omnipresente en *La Corriente* ya que está presente en muchos capítulos. Algunos personajes asisten a la ceremonia porque lo conocían o formaban parte de su familia, otros habían oído hablar de él, y otros no lo conocían pero viendo la muchedumbre, las coronas de flores y los vehículos, se dieron cuenta de que era una persona importante que había muerto en esta ciudad. “*Los automóviles, los camiones, autobuses, carros, y triciclos, se ven obligados a detenerse. También los peatones y ciclistas han interrumpido su marcha interceptados por la riada.*”¹ Si *La Noria* de Luis Romero no deja de girar para recoger, uno a uno, en sus cangilones, a los habitantes de un día de la gran ciudad, *La Corriente* prefiere detenerse, reducir su mirada, encontrar dos o tres veces a sus personajes permitiendo al lector conocerlos más y apreciarlos. Los personajes de *La Noria* han envejecido, la ciudad ha cambiado, se ha transformado y modernizado, pero el tiempo se ha quedado idéntico: una revolución. El tema de la novela es la sociedad española, la dureza de la vida cotidiana a pesar de cierto aumento del nivel social y de un relajamiento de la censura y del régimen policial. La explotación de la clase proletaria continúa, pero los obreros empiezan a organizarse en sindicatos y a pedir con más fuerza sus derechos. El cambio que se define entre *La Noria* y *La Corriente* reside en la estructura narrativa de la obra. *La Corriente* se diferencia de ella en que los personajes

¹ *La Corriente*. p. 59.

de un capítulo reaparecen en los siguientes para constituir entre todos ellos una compleja e intrincada red. El estilo de la novela realista es sencillo tanto en el lenguaje como en la técnica narrativa; se pretende llegar a un amplio público. Los contenidos testimoniales o críticos son más importantes y fuertes. En este sentido, el narrador de la Barcelona de la emigración, del estraperlo, de la dictadura actúa como espectador que no puede permanecer al margen.

La Noria así como *La Corriente* son novelas de una ciudad, de una ciudad concreta y determinada, Barcelona. Pero si el espacio se limita o reposa, los personajes no están quietos. Son novelas sin héroes, en las que todos sus personajes, como el caracol, viven inmersos en su propia insignificancia. El tiempo reducido para ambas novelas es el mismo, o sea, las 24 horas de un día, pero lo que cambiará son las estaciones. Para *La Noria*, es la primavera, y para *La Corriente*, el otoño.

2. Estructura narrativa externa

2.1. Definición del paratexto según Genette, Mitterand, Maite.

En las dos obras, los elementos paratextuales son muy importantes y esenciales para la comprensión del texto. Se identifican a una ventana abierta que permiten avanzar al lector y descubrir poco a poco la escritura implícita del autor. El epígrafe, la dedicatoria, los títulos y el enunciado de los capítulos se constituyen como llaves de las novelas. El estudio profundizado de estos elementos es necesario y facilitará la descodificación del texto de las obras de Luis Romero.

Los paratextos¹ se usan también en la lengua escrita para acompañar y ampliar el significado de un texto. Son pues otro texto que tienen significado por sí mismo. Cuando se suma su significado al texto principal, se mejoran la interpretación y la comprensión del mensaje. Nos enfrentamos, por tanto, a un texto que no parte de cero, sino de una primera representación semántica, una hipótesis, que luego se irá reformulando durante la lectura.

¹ Paratexto: Palabra que proviene del griego con sentido de *junto al texto, al lado del texto*.

Antes de ser un texto, el libro es, para el lector, una cubierta, un título, una puesta en página, una división en párrafos y en capítulos, una sucesión de subtítulos eventualmente jerarquizados, una tabla de materias, un índice [...] y desde luego, un conjunto de letras separadas en blancos. En resumen, un libro es ante todo un proceso multiforme de espacialización del mensaje que se propone a la actividad de sus lectores.¹

Según Gérard Genette:

L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux pourvus de signification. Mais le texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de production, elle même verbale ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation, sous la forme aujourd'hui du moins d'un livre. Cet accompagnement d'ampleur et d'allure variable, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs le para texte de l'œuvre.²

¹ ALVARADO, Maite, (1994): *Paratexto*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Universidad de Buenos Aires, p. 70.

² GENETTE, Gérard, (1981): *Palimpsestes*. Paris: Edition du Seuil, p. 9.

Traducción personal: La obra literaria consiste, exhaustivamente o esencialmente en un texto, es decir, (definición mínima) en una cadena más o menos larga de enunciados verbales provistos de significación. Pero el texto se presenta raramente en un estado puro, sin el refuerzo del acompañamiento de cierto número de producciones, ya sean verbales o no, como el apellido del autor, el título, el prefacio, las ilustraciones, con lo que no podemos saber nunca si debemos considerar su pertenencia, pero que en todo caso la rodea y la prolonga precisamente para presentarla, en el sentido habitual de este verbo y también en su sentido más significativo: para que esté presente y para asegurar su presencia en el mundo, su

Henri Mitterand afirma con respecto al paratexto:

Il existe autour du texte, et non pas seulement autour du texte, d'autres lieux marqués qui sollicitent le lecteur, l'aident à se repérer, mais en même temps l'orientent, l'enseignent, le catéchisent. Ce sont tous les segments d'énoncé, page de couverture, qui portent le titre, le nom de l'auteur et de l'éditeur, la bande d'annonce ; la dernière page de couverture, ou le dos de la page du titre, qui énumère les œuvres du même auteur. Toutes ces suites de signes forment un énoncé sur le roman qu'ils dénomment, et un discours sur le monde. Elles programment un comportement de lecture, elles tendent au lecteur un filet sémantique où il viendra se prendre. ¹

El paratexto comprende un conjunto de signos que presentan, enmarcan, aíslan, introducen, interrumpen o cierran un texto dado: título, título(s) de los capítulos, ilustraciones, autógrafos, epígrafes, sobre cubierta, etc., que procuran al texto un comentario oficial u oficioso. En la revista literaria Gérard Genette escribía:

Je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre mode de transcendance, qui est la présence, fort active autour du texte, de cet ensemble, certes hétérogène, de seuils et de sas que j'appelle paratexte : titre, sous titres, préfaces, notes, prières d'insérer et bien d'autres entours moins visibles, mais non moins efficaces qui

recepción y su consumación bajo forma hoy día de libro. Este acompañamiento de gran tamaño y velocidad variable constituye lo que he bautizado como el *paratexto* de la obra.

¹ MITTERAND, Henri, (1980) : *Le discours du roman*. Paris: Edition Puf. Écriture, p. 58.

Traducción personal: Existe alrededor del texto, y no solo alrededor de él, otros lugares marcados que solicitan al lector, le ayudan a encontrarse y, al mismo tiempo, le enseñan el rigor. Son todos segmentos de enunciados, página de la portada, que llevan la obra literaria y que consiste exhaustivamente o esencialmente en un texto, es decir, el título, el nombre del autor y el editor, la publicidad; la última página de la portada y el revés de la página del título que enumera las obras del autor. Toda esta cadena de signos forma el enunciado de la novela que denomina y que consiste en un discurso sobre el mundo. Programan un comportamiento de lectura, y preparan al lector para una red semántica hacia la que tendrá que dirigirse.

sont pour le dire trop vite, le versant éditorial et pragmatique de l'œuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui au monde. ¹

Existen alrededor del texto otros lugares que solicitan al lector, le ayudan a orientarse y le enseñan; son todos los segmentos que anuncian, designan y comentan la obra. Para ir más allá de la definición tradicional, Maite Alvarado propone como definición: “*Es lo que hace que el texto se transforme en libro y se proponga como tal a sus lectores y al público en general.*”² Genette subraya que: “*Es básicamente un discurso auxiliar al servicio del texto, que es su razón de ser.*”³

El paratexto constituye el primer contacto del lector con el material impreso y desde este punto de vista funciona como una instrucción o guía de lectura, ya que permite anticipar cuestiones como el carácter de la información y la modalidad que ésta asumirá en el texto. El paratexto establece el marco en que se presenta el texto bajo forma de comunicación.

¹ GENETTE, Gérard, (Février 1983): (*Cent ans de critique littéraire*). Paris: *Magazine littéraire* n° 192, p. 41. Traducción personal: Hoy me dispongo a abordar otra manera de trascendencia que es la presencia altamente activa alrededor del texto, de este conjunto, algunos heterogéneos, de los vestíbulos y de las de lo que yo llamo paratexto: título, subtítulo, prefacio, notas, ruegos adjuntos, así como otras alrededor menos visibles, pero no menos eficaces que están para decirlo rápidamente, el revés editorial y pragmático de la obra literaria y el lugar privilegiado de su relación con el público y a través de él con el mundo.

² ALVARADO, Maite, (1994): *Paratexts*, Enciclopedia semiológica. Buenos Aires: UBA, Bs, As: p. 128.

³ GENETTE Gérard, (1977): *Paratexts, Thresholds of interpretation*, (trad, Jane E. Lewin). Cambridge: Cambridge University Press. , p. 7.

2.2. Portada de las obras

La Noria

Primera página N: Logotipo de la colección Áncora y Delfín.	Última página
Autor: Luis Romero Título: <i>La Noria</i>	Ediciones Destino.
Premio Eugenio Nadal 1951	Colección Áncora y Delfín. Año: 1965
Dibujos: Serie de rostros en los cuales se ven ojos, labios, narices y mentones entremezclados. Parece ser un dibujo de Dalí o Picasso. -1-	Continuación de los dibujos
Colores: Negro y verde.	

Cuadro n°1: Portada de *La Noria*

La información que se brinda en la tapa y contratapa del libro es una estrategia de venta para llamar la atención de los lectores y es una introducción a la historia. El dibujo de los perfiles de los rostros incita a la intriga y aguza la curiosidad.

Desde el punto de vista icónico, las ilustraciones que desfilan en la tapa del libro embellecen y ornamentan el texto con el fin de atraer al público procurándole más volumen.

El hecho de haberle otorgado el premio Nadal reveló al lector la importancia y el mérito de esta obra en los años 50.

La Corriente

Primera página	Logo tipo de la colección Áncora y Delfín	Última página
Autor : Luis Romero		Ediciones Destino
Título: <i>La Corriente</i>		
Dibujos: Serie de rostros entremezclados, redondos. Los detalles de la cara no parecen claramente, se adivinan. Son garabatos de rostros		Colección: Áncora y Delfín. 223
Colores: negro, blanco sucio, traspasados por flechas de color naranja.		Continuación de los dibujos

Cuadro n°2: Portada de *La Corriente*

Desde el punto de vista perceptivo, el paratexto icónico representado por ilustraciones y esquemas desempeña un papel importante para el lector porque favorece la elección del libro. Los dos paratextos icónicos, de *La Noria* y de *La Corriente*, parecen desfilar en las portadas de los libros. Ambos tienen un dibujo común que representa perfiles de personajes del texto de las novelas. Las imágenes se vinculan con el texto dando volumen a los títulos. Estas ilustraciones embellecen y ornamentan el texto-título atrayendo la atención del público.

El forro de los libros informa al lector de la continuidad de las dos novelas. En *La Noria* son perfiles de personajes anónimos y en *La Corriente*, rostros entremezclados que dejan el lector interrogativo. “*Estos signos forman un enunciado y un discurso; programan un comportamiento de lectura y tienden al lector una red semántica que tiene la función de adaptarlo.*”¹ La segunda página del forro anuncia las otras obras del autor y presenta el libro como producto de consumación y de conservación en las

¹ MITTERAND, Henri, (1980) : *Le discours du roman*. Op.cit, p. 15.

bibliotecas. “Estos elementos forman parte de un discurso sobre el texto y de un discurso sobre el mundo que nos rodea.”¹

2.3. Dedicatoria de las obras

La Noria

Es una práctica por medio de la cual el autor homenajea a una persona o a un grupo de personas haciendo figurar, al inicio de su obra, el nombre del destinatario de su homenaje. Suele aparecer inmediatamente después de la página que reproduce la portada con el título de la obra y el nombre del autor. Es el caso de la obra *La Noria* dedicada “A mis padres, que hace cuarenta años que viven en ‘esta ciudad’ y le han dado cuatro hombres.”² Esta dedicatoria pone de relieve el amor y la afección del autor para con sus padres y a la vez la admiración que le une a esta ciudad tan querida y encantadora que es Barcelona. La dedicatoria desempeña una doble función, por un lado es un reconocimiento de deuda y un homenaje a sus padres, y por otro lado de cara al lector funciona como condicionante de la lectura y descodificación del texto ya que establece una relación directa entre el destinatario de la dedicatoria por una parte: sus padres y su obra, y el contenido de la obra que el lector está invitado a interpretar por otra parte. En cuanto a los guiones de *esta ciudad*, que aparece sin ser nombrada da más énfasis al enunciado y evoca a la vez misterio.

Para el autor, el lector está frente a la ciudad, la ve y siente el latido de su corazón como él. A partir del paratexto Luis Romero produce en los ojos del lector el efecto de la cámara que va a contemplar *su ciudad*.

Los cuatro hombres, sus hermanos, pertenecen a *esta ciudad* y están íntimamente ligados a Barcelona. Indirectamente formarán parte de los personajes de la novela. Así, la dedicatoria nos anuncia el tiempo, los cuarenta años, el espacio, Barcelona y los personajes representados en la novela como *los viejos*, entre los cuales

¹ MITTERAND, Henri, (1979) : *Les titres des romans de Guy des Cars, in sociocritique*. Paris: Nathan Université, p. 65.

² La Noria. p. 7.

encontraremos rasgos de sus padres, así como entre los maduros hallaremos características de sus cuatro hermanos.

La Corriente

Esta segunda obra, *La Corriente*, no tiene dedicatoria ya que viendo que es la continuación de la primera. Se supone que es la misma dedicatoria o, por el contrario, en la primera obra se siente más comprometido y quería desde lo inicial de la obra implicar a sus padres y a sus cuatro hermanos. También el autor está presente desde el principio de la novela y lo sentimos aparecer y dar su punto de vista a través la voz de los diferentes personajes.

2.4. Epígrafe de las obras

Después del título, el elemento paratextual de mayor relieve que suele acompañar una obra e informar sobre su contenido, es el epígrafe. Constituye una manifestación extradiegetica que gobierna toda la lectura de la obra y forma parte de esos elementos que el texto contiene. A propósito de este modo de empleo Tzvetan Todorov señala que “*es una cita de autor que suele aparecer después de la dedicatoria, en las obras donde ésta figura, generalmente acompañada del nombre del autor.*”¹

Fabrice Parisot afirma que «*pré-posée ou proposée aux abords du texte, elle est un élément paratextuel fondamental chargé d'intentions dont la seule présence vise à une stratégie destinée à orienter sur le sens, sur le message narratif instillé, distillé tout au long du texte.*»² En *La Noria*, se encuentra el epígrafe en la página ocho, que son dos versos de Gonzalo de Berceo:

Quiero fer una prosa en román paladino

¹ TODOROV, Tzvetan, (1977): *Le structuralisme en linguistique*. Paris: Edition du Seuil, Collection « Points », p. 164.

² PARISOT, Fabrice, (1998): *Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégique fondamentale: « l'épigraphe comme vecteur de sens. »*. Paris: Edition Gérard Lavergne, p. 74.

En traducción personal por: Anteponer o proponer los alrededores del texto es un elemento paratextual fundamentalmente cargado de intenciones cuya única presencia tiene como objetivo una estrategia destinada a orientar el sentido, el mensaje narrativo instilado y destilado a lo largo del texto.

Con el cual suele el pueblo hablar a su vecino.

El epígrafe es una invitación al lector y anuncia la sencillez estilística de la prosa de la novela. Esta cita que encabeza la obra resulta ya de por sí muy reveladora sobre las intenciones estéticas globales, y la misión que han de desempeñar los fragmentos monologados.¹ Luis Romero evoca el poeta en el texto de *La Noria* en la boca del estudiante que ha fallado en el examen “*por desconocer el poeta cortesano.*”² Del mismo modo que para la dedicatoria y con motivo de continuidad del texto se nota una ausencia de epígrafe en *La Corriente*. El autor no siente la necesidad de repetirse, el texto es una progresión de la obra precedente. Nada cambió, ni los personajes ni la ciudad, ni la unidad de tiempo.

2.5. Título de las obras

El título es un mensaje codificado. El título y la novela están íntimamente en complementariedad. Anuncia la novela y a la vez la esconde. Promete saber y placer. Tiene la función de un embalaje. Es breve, fácil de memorizar, da información, orienta y programa el acto de lectura. Según Roland Barthes es “*un aperitivo, insistiendo de este modo en su papel de apertura al texto y en consecuencia un índice que dirige la atención sobre el objeto del texto dando mayor información o menor información acerca del objeto.*”³

Tiene como función marcar el comienzo de la semiosis⁴ y dar una primera idea del texto. Desde su lectura incita curiosidad a los que en adelante explotarán el texto. Constituye un signo-acción que desencadena la interpretación y el objeto del título se vuelve el signo del objeto de la novela con el que está en relación. El título debe guardar un poco de misterio, sin proporcionar demasiados indicios al lector. Pero, el título es en consecuencia la toma de posición del autor sin descifrar sus principales intenciones, ya que focaliza la atención sobre aquello que es el objeto esencial de su creación. El título

¹ Ver la parte del estudio del monólogo.

² *La Noria*, p. 43.

³ MARTHY, Robert, (2010): *Introducción a la semiótica*. España: Martikka, Casa del libro, p.10.

⁴ Es un proceso que se desarrolla en el espíritu del intérprete; empieza con la percepción del signo y acaba con la presencia en su espíritu del objeto del signo.

puede ser explícito, es decir, tener relación con el tema permitiendo una legibilidad inmediata o implícita de tal modo que necesita una descodificación a través de metáforas. Para las dos novelas, el título es el umbral de la obra. Puede ser definido como un micro texto, “*una unidad discursiva restringida*”¹, de forma y dimensiones variables. De todos los elementos constitutivos de la novela, el título es el más citado y más conocido, el que dota la novela de unas dimensiones sociales importantes. Es el nombre de pila de la obra literaria, puesto que es a través del título que “*se reconoce, se recuerda, se estudia, se registra, se almacena y se busca cada obra.*”²

Otra función del título es una referencia u orientación, ya que informa sobre el contenido de la obra y consiste en la capacidad de acercar a los lectores. La última de las funciones es comercial, llamada *aperitiva* o *publicitaria*. En efecto, el título debe interesar, llamar la atención, seducir e incluso convencer y sobre todo incitar a la lectura.

2.5.1. Estudio semántico de los títulos

Antes de dar los sentidos de estos sintagmas nominales, se observa que los dos abarcan un sentido técnico. Son además títulos formados de una sola palabra con sentido plural; uno es una máquina y el segundo es un flujo eléctrico y continuo que llevan el mismo denominador común: el agua. Ambos títulos empiezan por el determinante definido y femenino “*la*” que procura también dimensión espacial. En la primera obra se trata de *una noria de personajes* encadenados unos a otros. La misma explicación conviene con el flujo de personas en *esta ciudad*. Es un movimiento largo, puede ser sin fin. La relación de continuidad en *La Noria* y *La Corriente* se establece a través de un mecanismo de eterna repetición. Los dos títulos, pues, ofrecen al lector-receptor un indicio fundamental sobre el cual se edifica el armazón estructural de las novelas. De ahí el estudio del movimiento y su dinámica en la plasmación de las obras es de suma importancia, porque ello permite acceder a todas las llaves aparentes y

¹ VIGNER, Gérard, (1980): *Caractérisation et apprentissage en « le français dans le monde »*. Paris: Hachette/Larousse, n° 156, p. 59.

² KURT, Spang, (1986): *Aproximación semiótica al título literario, investigaciones semióticas. Actas del Simposio Internacional de la Asociación Española de semiótica Toledo, 7-9 de junio de 1984*. Madrid: Consejo superior de Investigaciones Científicas, p. 538.

secretas de las novelas de Luis Romero notando que el autor, para subrayar la relación íntima entre las dos obras, se permite utilizar el enunciado la noria en *La Corriente*, “[...] volviendo a incorporarse a esta cadena, a esta noria, donde la dejó entonces [...]”¹

Según la Real Academia,

La noria es una máquina compuesta generalmente de una rueda horizontal a la manera de una linterna que tira de una caballería, y otra vertical que engrana en la primera y eleva colgada a una maroma con arcaduces para sacar agua de un pozo. En Andalucía la noria es una rueda en la cual están colgados cangilones que tienen como función llevar agua de una parte del río hacia otra. La noria es una palabra árabe (*Nâ'oura*), es una máquina creada en Egipto en 1792 que tiene como función regar la tierra.²

La elección del título *La Noria* es muy importante porque sugiere al lector el ruido del agua que se concreta por una imagen tanto sonora como visual completada por una simbólica circular que representa su movimiento. Otro atributo de la noria es la falta de cambio que caracteriza su constante movimiento circular.

Una vez leída la obra, el lector encontrará el sentido real de la palabra *la noria* en el penúltimo párrafo de la obra, en la voz del narrador que dice: “*Las gentes tejerán otra vez sus vidas, sus trabajos, sus deseos, sus odios [...] esta historia se repite con escasas variantes desde hace siglos.*”³ La vida es un eterno recomenzar, son los hombres los que la cambian. La crítica literaria lo ha explicado como metáfora de la existencia humana y el propio autor ha abonado esta interpretación al afirmar “*toda nuestra vida es como una noria que gira en el sentido de la masa, formada ésta por*

¹ La Corriente. p. 108.

² Real Academia, (1970): *Diccionario de La Real Academia*. Madrid. p. 1589.

³ La Noria. p. 280.

restos de individualidades absorbidas [...] A pesar de los pesares es siempre una vuelta a empezar, una noria que no cesa de girar estúpida y esperanzadora.”¹

Por otro lado, según la Real Academia, el término *corriente* proviene del verbo correr,

[...] de correr, que corre. Adjetivo: dicese de la semana, del mes, del año o del siglo actual o que va transcurriendo [...] Fluido, movimiento de traslación continuado, ya sea permanente, ya accidental, de una masa de materia fluida, como el agua o el aire, en una dirección determinada.²

En esta segunda explicación se trata de la relación del agua con la máquina de la noria. Mientras que la corriente se relaciona con la electricidad y se da como explicación lo siguiente, “*La corriente eléctrica es el movimiento de la electricidad a lo largo de un conductor.*”³ Para el diccionario de La Lengua Española, Espasa:

Es un movimiento de traslación continuado, ya sea permanente, ya accidental, de una masa de materia. Tiene el sentido de que corre, que sucede con frecuencia. Se dice del mes, del año etc. actual o que va transcurriendo movimiento de una masa de agua, en una dirección. Paso de la electricidad por un conductor, como el agua o el aire, en una dirección determinada, masa de materia fluida que se mueve.⁴

La elección del enunciado *La Corriente*, se sobreentiende como un movimiento incesante de luz, electricidad, sol y según el sentido simbólico que el autor le atribuye; apertura del país.

¹ Como por otra parte, ha hecho vagamente ALBORG II: “El novelista ha construido su “noria” de relatos encadenado a una rueda novelesca cangilones humanos de la más variada estirpe, fama y medida.” p. 311.

² Real Academia, (1992): *Diccionario de la lengua española, Tomo 11*. Madrid, p. 409.

³Ibid.

⁴ Diccionario de la lengua española, (1999). Madrid: Edición Espasa, p. 358.

Los dos títulos que se van a estudiar son breves y elípticos. En estas novelas funcionan, como metatexto¹, hay una relación que se establece entre el título y el contenido de la novela puesto que aquel informa sobre partes de ésta. En ambos títulos: *La Noria* y *La Corriente* se trata de situar al lector en el ambiente de la ciudad de Barcelona con el va y viene de los personajes.

El título *La Noria* anuncia el texto y éste lo explica sugiriendo la curiosidad del lector. Es un préstamo que deja al lector perplejo. Es un signo que refleja la temática y el simbolismo de la obra combinando los personajes con el mecanismo de la rueda. Mientras que el título *La Corriente* anuncia la fluidez y la continuidad de un movimiento perpetuo y eterno de la vida. En los dos títulos sentimos movimiento, dirección, acciones físicas que preparan la lectura. En *La Noria*, el sentido giratorio de la máquina y en *La Corriente* el movimiento continuo que hace referencia a la noción de la vida como flujo sin fin, que es asimismo complementaria a la imagen de la noria.

En conclusión, estas dos palabras, *La Noria* y *La Corriente* se completan, “una anuncia y otra explica el desarrollo de un enunciado programado hasta reproducir en la conclusión su título, como palabra del final de la obra y clave de su texto.”² El texto de *La Noria* termina por la frase que resume la cita de la obra *Convergencias Críticas* de Christiane Achour y Rezzoug Simone a propósito de la eternidad:

Las gentes tejerán otra vez sus vidas, sus trabajos, sus deseos, sus amores, sus odios, sus problemas, sus vicios, sus esperanzas, sus anhelos, sus fatigas, sus mentiras, sus sueños, sus esfuerzos, sus generosidades, sus impulsos, sus ternuras; esta historia se repite con escasas variantes desde hace siglos.³

En *La Corriente* encontramos otra cita que resume esta idea de intemporalidad para el tiempo y de sin fronteras para el espacio con los términos siguientes: ayer y hoy, el mundo y el verbo permanecer.

¹ Metatexto significa un texto dentro de otro.

² ACHOUR, Christiane et REZZOUG, Simone, (2005): *Convergences critiques, introduction à la lecture du littéraire*. Alger: OPU, réimpression, p. 28.

³ *La Noria*. p. 280.

Tina y él [...] viven como si fuese ayer, pero ya es hoy. Las luces eléctricas permanecen encendidas y todo aparece tocado por un tinte de irrealidad. La mutua compañía les ha ayudado a vencer la espera. El hecho es inminente la felicidad les rebosará, no podrán contenerla, participará de ella toda la familia, los conocidos, la ciudad, el mundo.¹

Es a partir del paratexto-título cuando se establece la primera comunicación del autor con el lector y también su comunión. El mensaje codificado está lanzado, y es el papel del lector el descodificarlo y descifrarlo.

2.5.2. Títulos polisémicos, metafóricos y metonímicos

La Noria anuncia el mecanismo y el sentido giratorio, con sus *treinta y siete* personajes, su espacio *Barcelona* y sus *veinticuatro horas* de tiempo.

El título polisémico lleva dos valores: la denotación y la connotación.

El título denotativo representa aspectos relativamente objetivos del mensaje, constituidos por elementos de carácter descriptivo o representacionales de una imagen. En el texto de las dos obras se trata de la ciudad de Barcelona.

El título connotativo trata de la descripción subjetiva de lo representado en ambas novelas: el tiempo es el mensaje latente que esconde este movimiento. Es un prodigioso mecanismo de relojería novelesca o mejor dicho un organismo vivo en el que cada gesto, cada movimiento, cada palabra cooperan a la plenitud del conjunto.

¹La Corriente. p. 312.

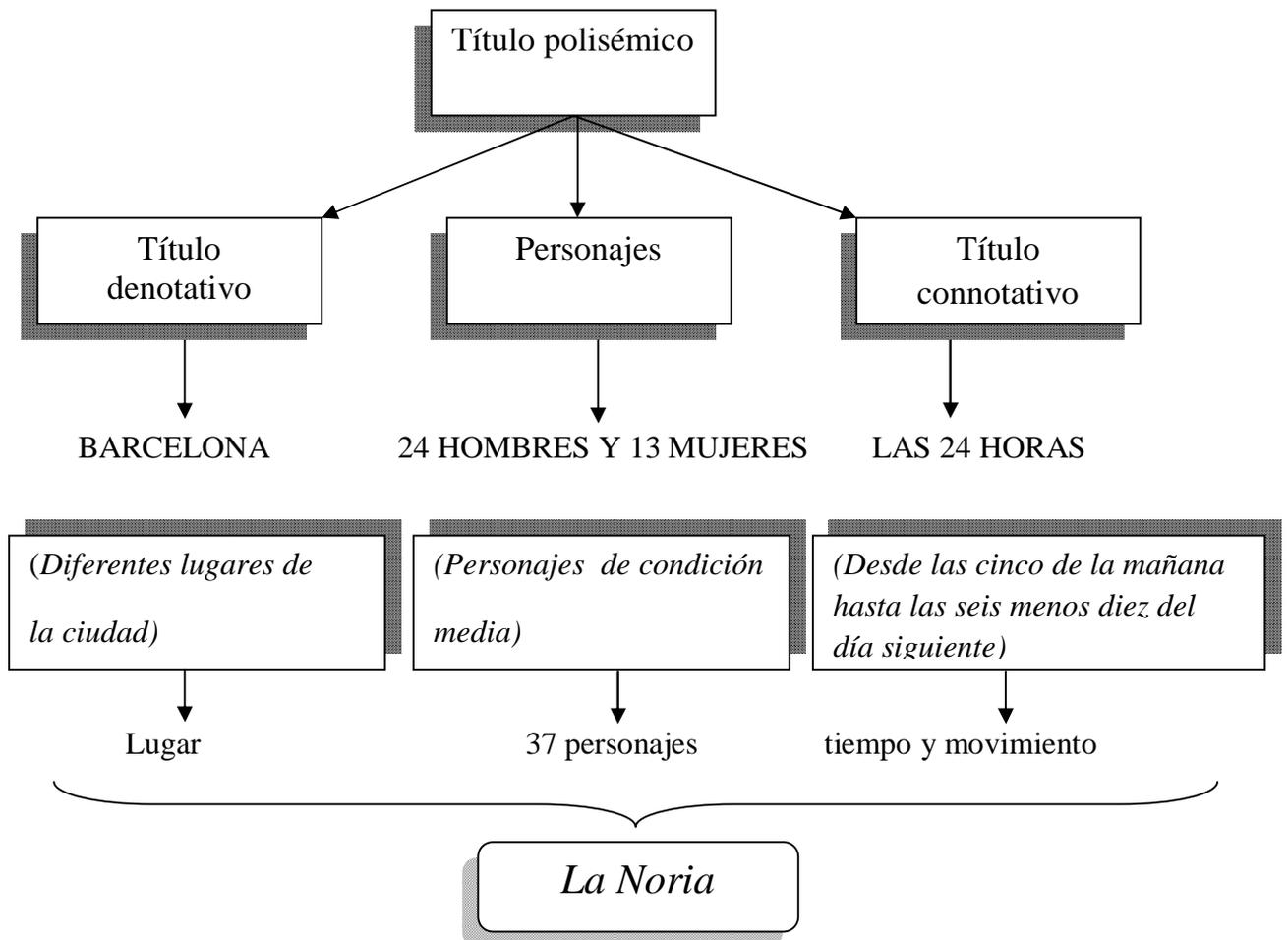


Figura nº 1: Título polisémico en *La Noria*

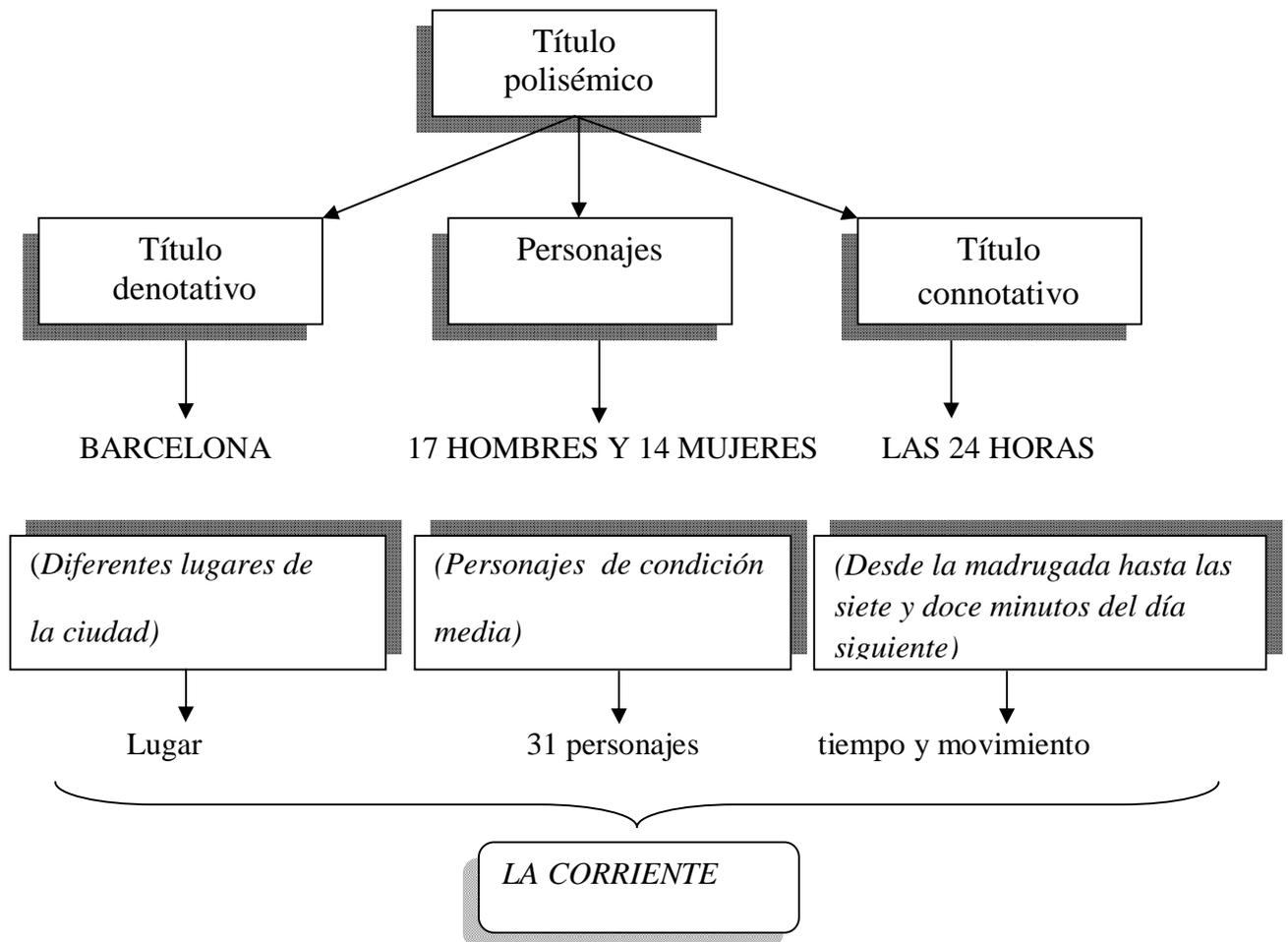


Figura n° 2: Título polisémico en *La Corriente*

Los dos cuadros permiten destacar en las novelas similitudes y contrapuntos. Se nota que la ciudad de Barcelona tan querida por el autor no cambió, se describen los mismos lugares, por las calles: La calle Moncada, La Diagonal, El Paralelo, La Rambla, El Mercado de Santa Catalina, La vía Layetana, El paseo de Gracia, Montjuich... citadas en las dos obras y el tiempo dedicado dentro de las obras tampoco cambió, se trata de 24 horas desde el amanecer hasta el alba del día siguiente.

Son 37 personajes en *La Noria*, cada uno desempeña un papel muy preciso en el relato como si fueran cangilones de la máquina de la noria. Cada uno con sus funciones y ocupaciones muy distintas, y que se permite clasificarlos según su rango social tal como el médico, el abogado, la enfermera, el taxista, el mendigo, el borracho, el cura... En contrapunto, en *La Corriente* se encuentran la mayoría de estos personajes pero envejecidos, o sea, con once años más, evolucionando en un clima económico y socio-político diferente al de *La Noria* ya que el régimen político de La España de los años 60 fue más abierto. Sin olvidar que unos personajes como el cura Mosén Bruguera, la vieja con el perro y Mercedes con su hijo han muerto y no están mencionados por el autor como personajes activos.

El título *La Noria* inspira al lector una magnífica metáfora de la existencia humana. En este sentido, los cangilones de la máquina hidráulica tienen su equivalente en los personajes, son entidades individuales en sí, se ven colocados en forma tal que no pueden escapar de sus fronteras.

Es también el símbolo de la rueda en la obra que corresponde a la vida de los personajes, *jóvenes, maduros, viejos*, del espacio de *Barcelona* y del tiempo que son *las veinticuatro horas de un día de primavera*.

Los personajes	El espacio	El tiempo
Joven: Dorita	Barcelona	Las cinco o seis de la mañana
Maduro: Felipe Asencio	Barcelona	Las ocho y pico
Viejo: Mosén Bruguera	Barcelona	Las seis menos diez

Cuadro nº3: Título metafórico en *La Noria*

En *La Corriente* es el símbolo del flujo y el va y viene de los personajes representados por *jóvenes, maduros, viejos*, un espacio común a las dos obras,

Barcelona y un tiempo idéntico en su cantidad pero con un cambio de estación, *las veinticuatro horas de un día otoñal*.

Los personajes	El espacio	El tiempo
Joven: Vicenteta hija de La Trini	Barcelona	Las nueve
Maduro : Berta	Barcelona	Las diez
Viejo: Rafaela	Barcelona	Las diez y cuarto

Cuadro n°4: Título metafórico en *La Corriente*

La observación que es imprescindible señalar es que en *La Corriente*, los personajes son por su mayoría maduros y viejos, su edad varía entre cuarenta y cincuenta años, mientras que en *La Noria* tienen entre veinte y treinta años.

Uno de los más esenciales usos de la metonimia¹ está relacionado a la descripción. Es de modo general los detalles que sirven a describir las viviendas de los habitantes de esta ciudad.

Es también la relación de los personajes y del espacio-tiempo dentro de la novela. El objetivo de este simbolismo es llamar la atención del lector sugiriendo la situación del país en aquella época, implicándole a través de sus críticas con estos trágicos años que había vivido España. Sin ser una obra histórica el título *La Noria* con el sentido de muchedumbre sugiere al lector el malestar de Barcelona y de toda España durante el franquismo.

En *La Corriente*, España empieza a abrirse hacia el extranjero. Se está preparando a partir de los años 60, La España turística de hoy, con influencias americanas, francesas, alemanas... La censura se relaja, el estilo del autor cambia, hay

¹Metonimia: figura por la cual el significado de un nombre se substituye por otro significado pero que tiene la misma relación.

un solo *monólogo*.¹ No quiere decir que no hay pobreza ni miseria, pero se nota un aumento en el nivel de vida del pueblo, la modernización de algunos barrios, la finalización de pantanos, y además las comunicaciones con el mundo exterior se está estableciendo.

3. Títulos de los capítulos y su significado

Es una especie de resumen, de adelantado al lector para prepararlo, motivarlo con respecto a lo que va a leer a lo largo de algunas páginas. Los títulos de cada uno de estos capítulos confirman lo que anunciaba el título global de la obra, o sea, el relato puntual con elementos de orientación. Mientras que el capítulo es el elemento organizador sustancial en la textura novelesca de la novela decimonónica. *La Noria* y *La Corriente* tienen un papel estructural muy relevante que facilita al lector la progresión temática. En este sentido la función estructuradora primordial corresponde a las secuencias, verdaderos átomos narrativos, fragmentos coherentes de la novela. Pero además, el empleo de la secuencia se relaciona con el protagonista colectivo de la novela. La vida de una sociedad no se representa ahora a través de la vida de un héroe individual, sino de la vida de numerosos pequeños seres cuyo conjunto representa la historia colectiva. Cada secuencia se dedica puntualmente a la historia breve de uno o algunos personajes.

En el caso de *La Noria*, son los personajes que tienen como función ser puente entre los capítulos porque están anunciados en el capítulo precedente creando el movimiento regular y a la vez mecánico de la novela.

A propósito de *La Corriente*, Luis Romero cambia el orden de los capítulos. Es una novela polifónica, de muchas voces, salta de parte en parte sin previo aviso, se configura como un mosaico y a veces como un rompecabezas que el lector debe ir descifrando. El escritor invita al lector a ser su cómplice en la estructuración formal de la novela, y a jugar un papel más activo.

Para que la comparación de las dos obras sea muy evidente y clara, proponemos en forma de cuadros el título de los capítulos, el número de páginas de cada capítulo y

¹ La Corriente: Capítulo veintitrés titulado: Soliloquio.

el número de los monólogos para *La Noria*. La primera obra se compone de treinta y siete capítulos sin números. Cada capítulo introduce a un personaje a una frecuencia más o menos equivalente.

Número de los capítulos	Título del capítulo	Número de páginas	Número de Monólogos en el capítulo
Capítulo N°1	Madrugada galante	7 páginas.	10 monólogos
Capítulo N°2	Peregrina en su ciudad	7 páginas.	8 monólogos
Capítulo N°3	« Je m'en fous pas mal »	8 páginas.	14 monólogos
Capítulo N°4	“Intellectum Tibi Dado”	8 páginas.	13 monólogos
Capítulo N°5	Mundo adolescente	7 páginas.	8 monólogos
Capítulo N°6	Historia proletaria	6 páginas.	6 monólogos
Capítulo N°7	Hora del sol	6 páginas.	5 monólogos
Capítulo N°8	El almuerzo	7 páginas.	9 monólogos
Capítulo N°9	Arte moderno	7 páginas.	7 monólogos
Capítulo N°10	Cansancio	6 páginas.	6 monólogos
Capítulo N°11	Con las alas cortada	6 páginas.	4 monólogos
Capítulo N°12	Pequeño problema	7 páginas.	5 monólogos
Capítulo N°13	Gente honorada	7 páginas.	4 monólogos
Capítulo N°14	Sentencia	7 páginas.	3 monólogos
Capítulo N°15	Conflicto	8 páginas.	4 monólogos
Capítulo N°16	Raquel	10 páginas.	3 monólogos
Capítulo N°17	Este hombre	8 páginas.	4 monólogos

Capítulo N°18	Mercedes	6 páginas.	3 monólogos
Capítulo N°19	Ser o no ser	6 páginas.	4 monólogos
Capítulo N°20	« Un autre pleure en moi »	7 páginas.	7 monólogos
Capítulo N°21	La mujer fuerte	8 páginas.	3 monólogos
Capítulo N°22	Raimundo el Bondadoso	6 páginas.	2 monólogos
Capítulo N°23	La Trini	9 páginas.	6 monólogos
Capítulo N°24	Restorán económico	8 páginas.	3 monólogos
Capítulo N°25	El padre	8 páginas.	5 monólogos
Capítulo N°26	Berta la buena	6 páginas.	2 monólogos
Capítulo N°27	Desfila la coqueta	7 páginas	4 monólogos
Capítulo N°28	Las ilusiones perdidas	6 páginas.	3 monólogos
Capítulo N°29	Mujer con perro	9 páginas.	3 monólogos
Capítulo N°30	El “Sardineta”	7 páginas.	5 monólogos
Capítulo N°31	Excursión alcohólica	8 páginas.	5 monólogos
Capítulo N°32	Cana al aire	9 páginas.	3 monólogos
Capítulo N°33	La encrucijada	7 páginas.	2 monólogos
Capítulo N°34	El jugador	8 páginas.	5 monólogos
Capítulo N°35	Naufrago	8 páginas.	2 monólogos
Capítulo N°36	Viejas glorias	9 páginas.	2 monólogos
Capítulo N°37	El alba	8 páginas.	2 monólogos

Cuadro n°5: Cuadro representativo de los títulos, las páginas y el número de los monólogos en *La Noria*

El mismo cuadro está propuesto para *La Corriente*. Las dos últimas columnas están dedicadas a los títulos comunes a las dos obras y a los que tienen una parte común.

Número de los capítulos	Títulos de los capítulos	Número de páginas	Títulos comunes a las dos novelas: situación en <i>La Noria</i>	Parte de títulos comunes a las dos novelas: Posición en <i>La Noria</i>
Capítulo nº1	Madrugada fúnebre	6 páginas		
Capítulo nº2	El “Sardineta”	6 páginas	nº 30	
Capítulo nº3	Viaje en tranvía	6 páginas		
Capítulo nº4	El diálogo	5 páginas		
Capítulo nº5	El negocio es el negocio	6 páginas		
Capítulo nº6	El anónimo	6 páginas		
Capítulo nº7	Cuatro cirios	6 páginas		
Capítulo nº8	Raquel	6 páginas	nº 16	
Capítulo nº9	Aniversario	5 páginas		
Capítulo nº10	Flores para la Rodrigona	7 páginas		
Capítulo nº11	La Trini	7 páginas	nº23	
Capítulo nº12	La cola de las imposiciones	5 páginas		
Capítulo nº13	Encuentro	7 páginas		
Capítulo nº14	Una copita... ¡de anís!	7 páginas		
Capítulo nº15	Cita a extramuros	6 páginas		
Capítulo nº16	La generación perdida	5 páginas		

Capítulo nº17	Hora punta	9 páginas		nº7
Capítulo nº18	Comida de negocios	6 páginas		
Capítulo nº19	Problemas familiares	6 páginas		
capítulo nº20	Letrero subversivo	9 páginas		
Capítulo nº21	Café y puro	6 páginas		
Capítulo nº22	La pareja	7 páginas		
Capítulo nº23	Soliloquio	5 páginas		
Capítulo nº24	Consulta legal	7 páginas		
Capítulo nº25	El teléfono	9 páginas		
Capítulo nº26	Aterrizaje	8 páginas		
Capítulo nº27	“H.A.E.S.A.”	5 páginas		
Capítulo nº28	Al estilo americano	7 páginas		
Capítulo nº28	La cana al aire frustrada	6 páginas		nº29
Capítulo nº30	El ojo clínico	5 páginas		
Capítulo nº31	“Amigos de la Barcelona ochocentistas”	5 páginas		
Capítulo nº32	El coctel de hoy	9 páginas		
Capítulo nº33	Laceraciones	5 páginas		
Capítulo nº34	Compás de esperanza	7 páginas		
Capítulo nº35	La familia	7 páginas		
Capítulo nº36	Cena improvisada	7 páginas		

Capítulo n°37	Berta la buena	6 páginas	n°26	
Capítulo n°38	El bar	9 páginas		
Capítulo n°39	Desfila la coqueta	5 páginas	n°27	
Capítulo n°40	Almas y cuerpos	5 páginas		
Capítulo n°41	Titirimundi	8 páginas		
Capítulo n°42	La Boîte	6 páginas		
Capítulo n°43	Louis Armstrong	7 páginas		
Capítulo n°44	Peregrino en su ciudad	6 páginas	n°2	
Capítulo n°45	Los últimos serán los primeros	5 páginas		
Capítulo n°46	A pesar de todo	5 páginas	n°4	
Capítulo n°47	“Intellectum Tibidabo”	6 páginas		
Capítulo n°48	Alborada	5 páginas		n°37

Cuadro n° 6: Cuadro representativo de los títulos y del número de las páginas de *La Corriente* con los títulos comunes a las dos obras.

A través de la estructura de los capítulos de *La Noria*, el lector sigue paso a paso las aventuras de los diferentes personajes advirtiendo que los capítulos carecen de cierre. Así, los acontecimientos narrados no presentan un desenlace y siempre, al cabo de cada capítulo, quedan aspectos por resolver.

En contrapunto, en *La Corriente*, Luis Romero cambia el estilo de su escritura, utilizando la digresión narrativa, permite al lector informarse sobre las historias de los personajes. En algunos capítulos sentimos que pide su ayuda y su participación dentro de la novela. Y el lector entra en la diégesis de la narración sin darse cuenta a partir de interrogaciones e inquietudes del autor.

La observación pertinente que podemos hacer es que las dos novelas carecen de introducción y de epílogo. Son los títulos que se consideran como tal con la evolución temporal.

4. Estructura de los capítulos de las novelas

En las dos novelas nos damos cuenta que el autor no modifica una parte de los títulos del primer y último capítulo.

<i>La Noria</i>	<i>La Corriente</i>
<p>Capítulo n°1</p> <p><u>Madrugada galante</u></p> <p>Siete páginas.</p> <p>Nueve monólogos.</p>	<p>Capítulo n°1</p> <p><u>Madrugada fúnebre</u></p> <p>Seis páginas.</p>
<p>Último capítulo</p> <p><u>El alba</u></p> <p>Ocho páginas.</p> <p>Dos monólogos.</p>	<p>Último capítulo</p> <p><u>Alborada</u></p> <p>Cinco páginas.</p>

Cuadro n°7: Comparación de los títulos del primer y último capítulo de las dos novelas

<i>La Noria</i>	<i>La Corriente</i>
La obra empieza con una joven, Dorita, y acaba con el viejo sacerdote	La obra empieza con la muerte de Don Rodrigo y acaba con el nacimiento de un bebé.
<p><i>La Noria</i> se articula en 37 cuadros o capítulos sin numerar.</p> <p>El alba: “<i>Da cinco o seis.</i>”¹</p>	<p><i>La Corriente</i> se articula en 48 capítulos numerados. Luis Romero cambia el orden del desfile de los personajes.</p> <p>Alborada: “<i>Cuando consulta el reloj de pulsera se da cuenta de que está parado.</i>”²</p>

Cuadro n° 8: Personajes del principio y final de las obras

El primer cuadro y arcaduz de *La Noria* empieza a la madrugada de un día de primavera, *junio*, con un personaje importante en aquella época de posguerra, la prostituta Dorita y termina con un religioso el cura Mosén Bruguera que cierra un ciclo y lo que llamaremos *una rueda* de tiempo. La prostitución y la religión encuadran la primera novela de Luis Romero. Entre estos dos personajes se tejen las historias de todos los actores de la novela.

Mientras que en la segunda novela el autor aborda desde el principio el tema de la muerte con el fallecimiento de Rodrigo, personaje atípico por su condición de homosexual y finaliza con el nacimiento de un bebé en la casa de Gallardo Francisco. En las dos novelas es el sexo que prima desde el principio. La religión y el nacimiento acaban las novelas. Son temas que permiten cierto escapamiento de la vida y a la vez un sentimiento de pureza.

¹La Noria. p. 9.

² La Corriente. p. 10.

La muerte y el nacimiento nos recuerdan el ciclo de la vida, el alfa y omega de la rueda hasta confundirse. Será el enlace que relaciona las dos novelas a pesar del tiempo.

En *La Noria*, Dorita, la prostituta, es el primer personaje en aparecer y Mosen Bruguera, el sacerdote, el último en desaparecer. En *La Corriente* es el entierro de Rodrigo el que abre la novela y se cierra con el nacimiento de un bebé en la casa de Paquito Gallardo hijo del sindicalista Gallardo.

Proponemos otro cuadro que evidencia el mismo texto en las dos novelas.

<i>La Noria</i>	<i>La Corriente</i>
Primera frase del texto. “Empieza a amanecer.” ¹	Primera frase del texto. “El ruido del primer autobús le ha despertado.” ²
Última frase. “Acaba de salir el sol.” ³	Última frase. “Está a punto de salir el sol que impartirá su luz por toda la ciudad, iluminando hasta sus más hondos rincones.” ⁴

Cuadro n° 9: Comparación de los enunciados del primer y último capítulo de las obras.

Se da cuenta a partir de la reiteración de las palabras *madrugada* y *alba*, empleadas a principio y a final de las novelas, del movimiento circular de la rueda. (Ver abajo figura n°1 y figura n°2).

Las dos frases de la rueda de *La Noria* y el flujo de *La Corriente* se confunden para simbolizar el eternal y perpetuo continuo de la vida.

¹ La Noria. p. 9.

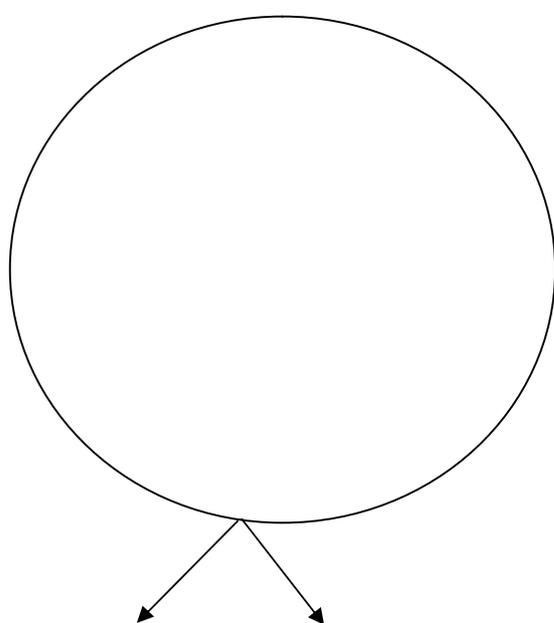
² La Corriente. p. 7.

³ La Noria. p. 280.

⁴ La Corriente. p. 313.

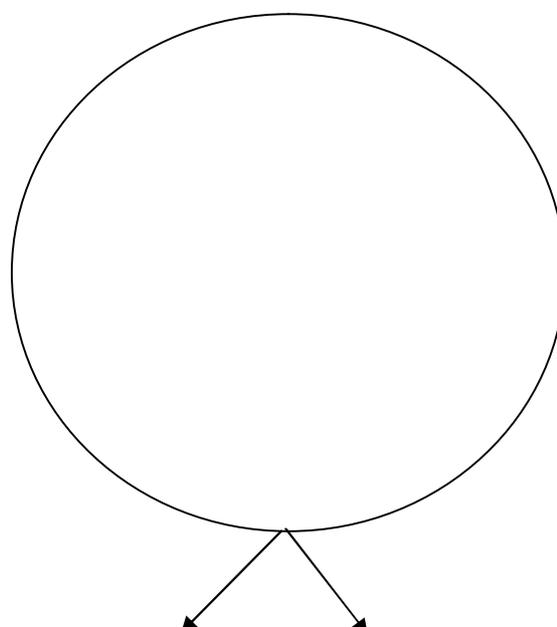
Las primeras frases de la novela suelen también fijarse en las expectativas sobre la técnica narrativa, el punto de vista, la voz del narrador que se establece en el *decorum* o normativa de la obra. El comienzo de la obra es el equivalente a nivel textual de la *topicalización* oracional reveladora que el autor Luis Romero pone de relieve en las dos obras a través del tiempo con el enunciado el amanecer y del ruido madrugador del primer autobús.

Las últimas frases revelan que otro día “*está a punto de salir.*” El comienzo y el final tienen una carga significativa añadida al actuar como marcos que separan el universo estético de la obra.



Título:	Título:
El Alba	Madrugada galante

Figura n° 3
La Noria: la rueda.



Título:	Título:
Alborada	Madrugada fúnebre

Figura n°4
La Corriente: el flujo.

4.1. Análisis estructural de dos capítulos de las obras, *La Noria, La Corriente*

La Noria: Capítulo nº1: *Madrugada galante*

	Situación inicial	Situación final
TIEMPO	Entre las cinco y las seis de la mañana.	Las siete de la mañana.
ESPACIO	En taxi.	En casa.
AGENTE	Dorita, la prostituta.	
HECHO	Dorita recibe de su cliente de algunas horas, quinientas pesetas y un ramillete de flores, está muy contenta, <i>“todo dinero es limpio”</i> ¹ <i>“Son los más hermosos y jóvenes claveles recién estrenados en este amanecer.”</i> ²	En este momento es como si fuera otra persona, se acuerda de su infancia y añora el pasado, <i>“se recuerda de su pueblo y de cuando vivía su padre de cuando era niña como las demás.”</i> ³
Finalidad del capítulo : Prostitución en La Barcelona de los años 50.		

Cuadro nº10: Análisis estructural del capítulo nº1 de *La Noria*, *Madrugada Galante*

¹ La Noria. p. 12.

²Ibid. p. 10.

³Ibid. p. 15.

La Noria: Capítulo nº37: El alba

	Situación inicial	Situación final
TIEMPO	Las seis menos diez.	Acaba de salir el sol.
ESPACIO	La iglesia.	La iglesia.
AGENTE	Mosén Bruguera, el sacerdote.	
HECHO	Presentación y papel de de la iglesia. “ <i>Ésta es una iglesia de pobre.</i> ” ¹	La religión está encima de todo y protege la ciudad. “ <i>Las manos luminosas de Dios se han abierto sobre la ciudad.</i> ” ² Todo conspira contra el Hombre, y solo la misericordia de Dios le salva.
Finalidad del capítulo : Papel muy fuerte de la religión.		

Cuadro nº11: Análisis estructural del capítulo nº37 de *La Noria*, El Alba

¹ Ibid. p. 275.

² Ibid. p. 278.

La Corriente: Capítulo nº1: Madrugada Fúnebre.

	Situación inicial	Situación final
TIEMPO	El amanecer. <i>“Comienzan a nacer los colores.”</i> ¹	<i>“La luz penetra a través de los vidrios de colores [...]”</i> ²
ESPACIO	En casa: el dormitorio.	En casa: en el gabinete.
AGENTE	La muerte de Rodrigo	
HECHO	Preparación del entierro. <i>“El entierro está anunciado para las once; a las once en punto se cerrará el féretro.”</i> ³	Descripción del cadáver. <i>“El cadáver se ha adelgazado [...] el rostro se ha afinado, aniñado [...] las manos finas y redondeas [...]”</i> <i>Hay una persona de rostro pálido y tranquilo, sin edad [...]”</i> ⁴
<p>Finalidad del capítulo :</p> <p>La muerte es imprevista, los ricos mueren como los pobres</p>		

Cuadro nº12: Análisis estructural del capítulo nº1 de *La Corriente*, Madrugada Fúnebre

¹La Corriente. p. 7.

² Ibid. p. 12.

³ Ibid. p. 8.

⁴ Ibid. p. 12.

La Corriente: Capítulo nº47: Alborada.

	Situación inicial	Situación final
TIEMPO	Las siete de la mañana.	Es de día, enteramente de día.
ESPACIO	En casa.	Al portal de la casa esperando un taxi.
AGENTE	Preparación del nacimiento.	
HECHO	Las emociones. “ <i>Dentro de unas horas, cuando nazca este niño, este hombre que ya está ahí, se habrá cumplido el más alto milagro [...]</i> ” ¹	Proyección de los deseos del padre: “ <i>Él le ofrecerá con veinte años de retraso, un Francisco Gallardo abogado.</i> ” ² <i>abogado.</i> ” ²
Finalidad del capítulo : Los deseos de Francisco Gallardo hijo.		

Cuadro nº13: Análisis estructural del capítulo nº47 de *La Corriente*, Alborada

Estructuralmente, las obras comienzan y terminan de modo semejante, con un pensamiento sobre la derrota expuesto con palabras casi iguales.

El análisis detallado en forma de cuadro que concierne los títulos de las dos novelas nos permite destacar las observaciones siguientes:

El ritmo y la cadencia en las dos novelas son más o menos las mismas. Un capítulo varía entre cinco y ocho páginas. En *La Noria* los monólogos son numerosos a principio de la novela (catorce, trece, nueve monólogos) hasta volverse más escasos a

¹ Ibid. p. 307.

² Ibid. p. 311.

final de la obra (dos monólogos). En el último capítulo el monólogo es tan importante como el contenido del texto. La reflexión religiosa del personaje se mezcla con la del autor. Ambos alaban a Dios por lo que da de felicidad al hombre: el día, la luz, la alegría etc. El yo del autor enfrenta el tú de Dios.

Por “*tu Misericordia pude resistir el pecado. Yo no hubiera podido. ¡Señor soy tu ciervo! He procurado [...] he luchado [...] ¡Señor! Gracias por tu ayuda. A veces el cuerpo [...] es tan débil [...] sin tu divina Gracia [...]*¹ *Pasé malos años; te ofendía. [...] Tú lo ves todo.*”²

4.2. Particularidades de algunos títulos

Se destacan en las obras capítulos cuyos títulos se repiten y otros que tienen la mitad del título.

El apodo-título El “Sardineta” para hablar del mendigo aparece en las dos novelas. A pesar de que el personaje cambie de estatus, el autor guarda el mismo título para mostrar que la transformación del “Sardineta” no es tan radical. Continúa formando parte de la pequeña gente de esta ciudad al servicio de los *nuevos ricos*.

El título repetido “*Intellectum Tibi Dabo*”³ está escrito de dos maneras, una vez en dos palabras, ver *La Noria*, y en una sola palabra en *La Corriente Tibidabo*. El cambio de escritura de la misma palabra nos sugiere el de la ciudad de Barcelona.

Para el título *Berta la buena*, el autor lo escribe sin separarlo en *La Noria* pero en *La Corriente* pone una coma para separar el apellido del adjetivo *Berta, la buena*. La razón de este cambio está ligada con la transformación del personaje que no es tan buena en la segunda obra, por eso el autor separa Berta de su calificación.

¹ La Noria. p. 274.

² Ibid. p. 279.

³Tibidabo: Parque de atracción conocido sobre todo por su situación privilegiada, símbolo y mirador de la ciudad, por algunas atracciones emblemáticas y bautizado como “Parque de sensaciones”.

El autor, Luis Romero quería mostrar con estos cambios de escritura la evolución de la ciudad de Barcelona y la transformación de los personajes como es el caso de Berta.

Se analizará los títulos escritos entre guiones y en francés en *La Noria*, “*Je m’en fou pas mal*” y “*Un autre pleure en moi*”, mientras que la palabra francesa *La Boîte* en *La Corriente* está apuntada por el autor sin guiones como si no fuera un extranjerismo.

4.3. Títulos reiterados y partes de títulos que se repiten

<i>La Noria</i>		<i>La Corriente</i>	
Capítulo nº2	Peregrino en su ciudad	Capítulo nº44	Peregrino en su ciudad
Capítulo nº4	“Intellectum Tibi Dabo”	Capítulo nº47	“Intellectum Tibidabo”
Capítulo nº16	Raquel	Capítulo nº8	Raquel
Capítulo nº23	La Trini	Capítulo nº11	La Trini
Capítulo nº26	Berta la buena	Capítulo nº37	Berta, la buena
Capítulo nº27	Desfila la coqueta	Capítulo nº39	Desfila la coqueta
Capítulo nº 30	El “Sardineta”	Capítulo nº 2	El “Sardineta”

Cuadro nº 14: Títulos reiterados

Hay siete títulos que se repiten. Luis Romero visita de nuevo a estos personajes que considera en su mayoría como protagonistas de capítulos en las dos obras.

<i>La Noria</i>		<i>La Corriente</i>	
Capítulo n°1	Madrugada Galante	Capítulo n°1	Madrugada Fúnebre
Capítulo n°7	Hora del sol	Capítulo n°17	Hora punta
Capítulo n°28	Las ilusiones perdidas	Capítulo n°16	La generación perdida
Capítulo n°32	Cana al aire	Capítulo n°29	Cana al aire frustrada
Capítulo n°37	El alba	Capítulo n° 38	Alborada

Cuadro n°15: Parte de títulos reiterada

Hay cinco títulos que se repiten parcialmente. En la mayoría, son títulos en relación con el tiempo que representa uno de los temas esenciales en las dos obras. El autor los ha puesto de relieve con los enunciados: *madrugada, hora, sol, alba*.

Siempre en el análisis, el espacio, el tiempo y los personajes, que es la finalidad de nuestra investigación, parecen de modo claro en la elección de los enunciados de los títulos.

4.4. Connotación de los títulos con el tiempo, el espacio y los personajes

Algunos títulos tienen relación directa con el tiempo, otros con el espacio y los demás con los personajes.

En *La Noria*

Tiempo	Espacio	Personajes
N°1 Madrugada Galante	N°2 Peregrino en su ciudad	N°4 Intellectum Tibi Dabo
N°7 Hora de sol	N° 15 Cita a extramuros	N° 5 Mundo adolescente
N°8 El almuerzo	N°24 Restorán económico	N° 6 Historia proletaria
N°37 El alba		N° 13 Gente honrada
		N° 16 Raquel
		N° 17 Este hombre
		N° 18 Mercedes
		N° 21 La mujer fuerte
		N°22 Raimundo el bondadoso
		N° 23 La Trini
		N° 25 El padre
		N° 26 Berta la buena
		N° 27 Desfila la coqueta
		N° 29 Mujer con perro
		N° 30 El "Sardineta"
		N° 34 El jugador
4 títulos	3 títulos	16 títulos

Cuadro n°16: Connotación de los títulos en *La Noria*

En *La Corriente*

Tiempo	Espacio	Personajes
Nº 1 Madrugada fúnebre	Nº3 Viaje en tranvía	Nº 2 El “Sardineta”
Nº 17 Hora punta	Nº38 El bar	Nº8 Raquel
Nº34 Compás de esperanza	Nº 41 Titirimundi	Nº 11 La Trini
Nº36 Cena improvisada	Nº 42 La Boîte	Nº16 La generación perdida
Nº 48 Alborada	Nº44 Peregrino en su ciudad	Nº 22 La pareja
		Nº 31 Amigos de la Barcelona ochocentistas
		Nº 35 La familia
		Nº 37 Berta, la buena
		Nº39 Desfila la coqueta
		Nº 43 Louis Armstrong
		Nº 47 “Intellectum Tibidabo”
5 títulos	5 títulos	11 títulos

Cuadro nº17: Connotación de los títulos en *La Corriente*

En cuanto a la duración del tiempo, para las dos novelas es la misma, o sea, las 24 horas de un día pero lo que se modificará es la estación. En *La Noria* es la primavera que corresponde a la juventud de los personajes, el sol brilla en muchas páginas del texto, todos son bellos, esperan mucho de la vida, son “*los chicos del swing y del tupé*”¹, pero en *La Corriente* es el otoño de su vida.

El espacio es también el mismo, se trata de Barcelona pero con más actividad. Los lugares atractivos como los bares, *La Boîte*, los hoteles, las pensiones, los cafés, los cines, los teatros como el *Titirimundi* etc., se han desarrollado y eso denota la apertura de España al mundo exterior. España se está abriendo al turismo francés y sobre todo norteamericano, “*¡que aprendan el español!*”², al comercio “*Industrias Textiles Reunidas S.A. instalada en Barcelona, los comercios de zapatos se multiplican; su prosperidad aparente le ha despertado la atención.*”³, a la construcción de nuevos proyectos, “*Hace dos años que llegaron a Barcelona. Las obras del pantano se habían terminado*”⁴, y a la política *El Diario de Barcelona* informa sobre los acontecimientos del extranjero “*el Congo, cohetes, muertos en Argel, plástico [...]*”⁵

Por su mayoría, los personajes protagonistas no han cambiado sino envejecido con el tiempo. La introducción de los personajes secundarios a lo largo de *La Corriente* son muchísimos y eso favorece la progresión de la obra.

¹ La Corriente. p. 106.

² Ibid. p. 266.

³ Ibid. p. 236.

⁴ Ibid. p. 293.

⁵ Ibid. p. 117.

4.5. Títulos con nombres de protagonistas

En *La Noria* hay cuatro capítulos que llevan nombres de mujeres y uno de hombre.

Número de los capítulos	Títulos de los capítulos
Capítulo n° 16	Raquel
Capítulo n°18	Mercedes
Capítulo n° 23	La Trini
Capítulo n° 26	Berta la buena
Capítulo n° 22	Raimundo el bondadoso

Cuadro n° 18: Títulos con nombre de protagonistas en *La Noria*

El autor pone de relieve el papel de la mujer en los años 50 con las cuatro mujeres de estatus diferente. Berta y Mercedes son trabajadoras de clase media. La Trini es una antigua prostituta, y Raquel, mujer insatisfecha en el plano sexual, está en busca de calor en los brazos de sus amantes. Las cuatro mujeres viven independientes y libres en aquella sociedad.

En cuanto a Raimundo, es un personaje que transcurre en la novela, es un fervor amoroso de Clara Seré desde hace treinta años, su pasatiempo favorecido es frecuentar los bares de la ciudad y conocer todo lo que se dice en estos lugares de ocio y de placer.

En *La Corriente* hay tres títulos que llevan nombres de mujeres y constatamos que son los mismos que los de *La Noria*.

Número de los capítulos	Títulos de los capítulos
Capítulo nº 8	Raquel
Capítulo nº 11	La Trini
Capítulo nº37	Berta la buena

Cuadro nº19: Títulos con nombres de protagonistas en *La Corriente*

La reiteración de los nombres de mujeres muestra la importancia y la consideración que Luis Romero dispensa a la mujer.

Después de la Guerra Civil, el papel de la mujer se resume a la casa. Citamos algunos ejemplos de las cualidades que debía poseer una mujer en la época del franquismo. En primer lugar ha de ser complaciente. Es un imperdonable error la negación al esposo del deber conyugal. La mujer no debe bajo ningún pretexto negar a su marido lo que le pertenece. En segundo lugar tiene que ser maternal. El organismo de las mujeres está puesto al servicio de una matriz, el organismo del hombre se dispone al servicio de un cerebro, quiere decir sencillamente que la mujer no puede reflexionar. Y al final, es imprescindible que sea divertida. Los primeros juguetes de las niñas han de ser las muñecas para prepararla en su futuro a procrear y cuidar bebés.

Pero en los años 60, época de la escritura de *La Corriente* todo cambió. El personaje de Raquel lo demuestra, “*Ha decidido abandonarle hoy mismo. La decisión se estaba incubando desde un año. Ayer por la tarde se propuso que ésta sería la última noche que pasarían juntos [...] mañana se marchará a Suiza*”¹

La Trini encarna la prostituta vencedora que a pesar de las miserias, de la crueldad que vivió en esta ciudad superó las dificultades y está viviendo con su hija,

¹ Ibid. p. 48.

que trabaja en una casa de muebles, en “*un hermoso piso de la izquierda del Ensanche.*”¹, la vida no le va del todo mal.

La diferencia entre Berta la buena y Berta, la buena de *La Corriente* es que no es tan buena como la presenta el título. En *La Corriente*, no puede perdonar a su madre que la abandonó en su infancia. “*A su madre desearía quererla con mayor energía. Se esfuerza, pero en estos meses ha sido muy poco lo que ha conseguido avanzar.*”² La enfermera, de los pobres de la barriada y benévola en la Acción Católica de su Parroquia, no aceptó el comportamiento de su madre que se huyó con un hombre. Las tres mujeres son vencedoras de hombres, Raquel de su marido, La Trini de los hombres, y Berta de su madre y del ateísmo de su padre.

4.6. Títulos adjetivales

En *La Noria* se nota que quince capítulos llevan adjetivos

Número de capítulos	Títulos de los capítulos
Capítulo n°1	Madrugada galante
Capítulo n° 5	Mundo adolescente
Capítulo n°6	Historia proletaria
Capítulo n°9	Arte moderno
Capítulo n°11	Con las alas cortadas
Capítulo n°12	Pequeño problema
Capítulo n° 13	Gente honrada
Capítulo n° 21	La mujer fuerte
Capítulo n° 22	Raimundo el bondadoso

¹ Ibid. p.66.

² Ibid. p. 246.

Capítulo n° 24	Restorán económico
Capítulo n° 26	Berta la buena
Capítulo n° 27	Desfila la coqueta
Capítulo n° 28	Las ilusiones perdidas
Capítulo n° 31	Excursión alcohólica
Capítulo n°36	Viejas glorias

Cuadro n° 20: Títulos adjetivales en *La Noria*

Esos adjetivos se dividen en tres grupos: “*adjetivos evaluativos emocionales, adjetivos axiológicos y en evaluativos no- axiológicos.*”¹

Los adjetivos evaluativos emocionales o afectivos expresan una propiedad positiva o negativa del elemento al que califican, así como la actitud emocional del emisor con respecto a éste. El sentido afectivo puede ser consustancial al adjetivo o deberse a determinadas características prosódicas o sintácticas.

Los adjetivos evaluativos no-axiológicos conllevan una evaluación cualitativa o cuantitativa del objeto al que refieren, a la diferencia de los anteriores, no anuncian la actitud emocional o el compromiso afectivo del emisor (*grande, lejano, caliente, abundante...*) Tampoco enuncian un juicio de valor.

Los adjetivos evaluativos axiológicos coinciden con los no axiológicos en que el hablante, para adjudicarle una propiedad al objeto, aplica unos parámetros de evaluación culturalmente aceptados. Pero a diferencia de ellos, califican al objeto mediante un juicio de valor positivo o negativo con lo que adquieren un doble carácter subjetivo (*bueno, malo, lindo, correcto...*)

¹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, (1987): *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Paris: Edicial, p. 131.

Adjetivos evaluativos emocionales	Adjetivos evaluativos axiológicos	Adjetivos evaluativos no-axiológicos cualitativo, cuantitativo
No hay	Madrugada galante	Mundo adolescente
	Mundo honrada	Historia proletaria
	Berta la buena	Arte moderno
	Desfila la coqueta	Pequeño problema
		La mujer fuerte
		Raimundo el bondadoso
		Restorán económico
		Las ilusiones perdidas
		Excursión alcohólicas
		Viejas glorias

Cuadro n° 21: Características de los adjetivos

Constatamos que no hay adjetivos evaluativos emocionales en la escritura de los títulos. El autor se desvela en el interior de los capítulos, se descubre y se aprecia su sensibilidad en la descripción de los personajes y de su ciudad.

Los adjetivos evaluativos axiológicos predominan porque en su mayoría están cargados de un rasgo de valorización.

Posición del adjetivo: pospuesto y antepuesto

Enunciados con adjetivos	Posición del adjetivo	Función del adjetivo
Madrugada galante	Pospuestos	En estos casos el adjetivo tiene un valor de exclamación, sin perder su función de calificación.
Mundo adolescente		
Pequeño problema	Antepuestos	Su posición da un valor muy profundo al título con un matiz enigmático.
Viejas glorias		

Cuadro n°22: Posición de los adjetivos

La anteposición presenta el valor subjetivo del enunciado mientras que la posposición pone de relieve el valor objetivo que sólo se refiere al referente.

En *La Corriente* se nota que doce capítulos llevan adjetivos.

Número de los capítulos	Títulos de los capítulos
Capítulo n°1	Madrugada fúnebre
Capítulo n°16	La generación perdida
Capítulo n° 19	Problemas familiares
Capítulo n° 20	Letrero subversivo
Capítulo n° 24	Consulta legal

Capítulo n° 28	Al estilo americano
Capítulo n° 29	La cana al aire frustrada
Capítulo n° 30	El ojo clínico
Capítulo n° 31	“Amigos de la Barcelona ochocentistas”
Capítulo n° 36	Cena imprevista
Capítulo n° 37	Berta, la buena
Capítulo n° 39	Desfila la coqueta

Cuadro n°23: Títulos adjetivales en *La Corriente*

Características de los adjetivos

Adjetivos afectivos y emocionales	Adjetivos evaluativos no-axiológicos	Adjetivos evaluativos axiológicos
Madrugada fúnebre	La generación perdida	Letrero subversivo
Problemas familiares	Consulta legal	Al estilo americano
La cana al aire frustrada	El ojo clínico	Berta, la buena
	“amigos de la Barcelona ochocentista”	Desfila la coqueta
	Cena imprevista	

Cuadro n°24: Características de los adjetivos en *La Corriente*

En los cuarenta y ocho (48) capítulos de *La Corriente* doce (12) son adjetivales y están en relación directa con la España de los años 60. Encontramos los tres tipos de

calificaciones: los emocionales, los no-axiológicos y los axiológicos que definen a la mujer.

4.7. Intertextualidad en los títulos

En *La Noria* se nota que hay dos títulos en francés.

Número de capítulos	Título del capítulo
Capítulo n° 3	« <i>Je m'en fou pas mal</i> » ¹
Capítulo n° 20	« <i>Un autre pleure en moi</i> » ²

Cuadro n° 25: Títulos en francés en *La Noria*

Los títulos en francés se incorporan en la categoría de la paratextualidad, en sentido amplio, “*el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de varia procedencia*”³, del mismo autor o más comúnmente de otros, de la misma época o de épocas anteriores con una referencia explícita (literal o alusiva) a la apelación a un género, a un arquetipo textual o a una fórmula imprecisa o anónima.

Fue Julia Kristeva quien, a partir de las intuiciones bajtinianas sobre el dialogismo literario, acuñó en 1967 los términos intertextualidad, paratextualidad... Para la autora “*Todo texto es la absorción o transformación de otro texto [...] es un entrecruzamiento de textos, de citas, de reminiscencias de enunciados de diferentes textos [...] para llegar a entender un ‘espacio textual múltiple’.*”⁴

Mientras que Roland Barthes advierte que:

El texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura y que el único poder que tiene el autor es de mezclar las

¹ En traducción personal por: *Todo, me da igual.*

² Ibid: Otro llora en mí.

³ BONN, Charles, Universidad de Orán el (12- 01- 2002). Seminario cuyo tema es: *La Intertextualidad.*

⁴ KRISTEVA, Julia, (1981): *Semiótica 2.* Madrid: Fundamentos, pp. 66-67.

escrituras [...] la intención de “traducir” no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente.¹

El concepto que nos interesa en este nivel del trabajo es la paratextualidad que define el narrador Genette² como la relación de un texto con otros textos de su periferia textual: títulos, subtítulos, capítulos, prólogos, epilógos, presentaciones...

Los paratextos brindan información en relación con el texto principal y sirven para reforzar o dar información complementaria al mensaje central.

La intertextualidad en los títulos “*je m’en fou pas mal*” y “*Un autre pleure en moi*” incumbe a la presencia efectiva de un texto en otro y es también la relación que un texto literario puede mantener con otros. Para el autor de la novela es un juego translingüístico que enriquece su texto y un recurso para llamar la atención del lector y al mismo tiempo solicitando su complicidad. Así, “*la palabra literaria se vuelve un cruce de textos, un diálogo de escritura en el que entran a jugar no sólo el escritor sino también el personaje, el lector y los contextos culturales anteriores y actuales vinculados con ellos.*”³

Esta articulación interdisciplinaria propuesta por Kristeva, dará lugar a pensar en esas metáforas teóricas de “*la muerte del autor y el nacimiento de la escritura.*”⁴

La elección del título de la canción de la célebre cantante francesa Edith Piaf “*je m’en fou pas mal*” no es fortuita porque en primer lugar es una de las canciones de fama internacional por su texto y su música y en segundo lugar porque está interpretada por una mujer que pasó una parte de su juventud callejeando en París como prostituta,

¹ BARTHES, Roland, (1979): *la muerte del autor*, p.6. Citado por PIÑA, Cristina, (2008): *Literatura y (pos) modernidad Teoría y lecturas críticas*. Buenos Aires: Editorial Biblios, p. 31.

² GENETTE, Gérard, (1982): *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*. Op. Cit. p. 10.

³ KRISTEVA, Julia, (1981): *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos. p. 188.

⁴ KRISTEVA, Julia, (1974): *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil. p. 12.

que es uno de los temas que presentó Luis Romero en la obra de *La Noria* a través de tres personajes Dorita, La Trini y la mujer vieja.

La vida de Edith Piaf retrasa el ambiente de la ciudad de Barcelona de los años 50. El arte de Piaf es que supo conjugar las palabras de la canción, la entonación de su voz y la música de su interpretación. “*Je m’en fou pas mal*” evoca el dolor, la tristeza, el sufrimiento de la vida y en su manera de expresarse latía un pulso permanente con la supervivencia. Esta canción es un himno al amor y en este caso al cariño que representa la ciudad de Barcelona para el autor Luis Romero. En los bares de la rambla de Barcelona se oyeron mucho sus discos y los barceloneses fueron muy aficionados a la gran voz de Francia. Era una gran artista y cantante, a pesar de haber transcurrido una vida triste que se confunde con los personajes de *La Noria*. Solía vestirse de negro porque su vida fue un continuo drama desde su nacimiento hasta su muerte en 1963, o sea, a los 48 años. Hasta su modo de vestirse se parece mucho al de las mujeres españolas de los años 50 que se vestían de luto en la posguerra.

En cuanto al título “*un autre pleure en moi*” corresponde a la última frase del capítulo veinte. La tristeza y la pena que están viviendo algunos personajes de la novela están evocados en la traducción del título “Otro llora en mí”¹

Y en *La Corriente* hay también dos títulos que no son españoles y que muestran que España en aquella época quiere olvidar su pasado triste y penoso para la música y el baile.

Número de los capítulos	Título de los capítulos
Capítulo n°42	“La Boîte”
Capítulo n°43	Louis Armstrong

Cuadro n°26: Diferentes títulos

¹ La Noria, p. 149.

En *La Corriente*, se nota que hay dos títulos que no son españoles, uno en francés y otro que presenta a un artista americano muy famoso en los años 50. La interferencia de las lenguas permite al autor dar más énfasis a sus propósitos. *La Boîte* y *Louis Armstrong* son dos capítulos seguidos, uno trata de un lugar de divertimento por la noche en Barcelona y el segundo de la figura más reverenciada del jazz de los años 60. A través de estos dos capítulos Luis Romero informa al lector de la influencia francesa y americana sobre España y también de la apertura hacia el extranjero. En aquella época, la afluencia de los turistas obligó España a abrirse al nuevo mundo desarrollado. A escala internacional, Louis Armstrong fue uno de los primeros solistas importantes de jazz. Su estilo en la trompeta fue un punto de partida para una evolución posterior. Para marcar estas influencias, Luis Romero repite en cursiva 3 veces la palabra *Boîte* y 4 veces el apellido del icono americano y del show business *Louis Armstrong* en los capítulos.

Que sea Edith Piaf con su voz de oro que pasó una parte de su infancia en las calles pobres de París o Louis Armstrong, hombre de color, nacido en una familia extremadamente pobre, abandonado por su padre, cada uno por su valor artístico traspasó su frontera y se volvieron ídolos internacionales que marcaron España en aquella época teniendo resonantes éxitos en los cafés, bares, *Boîte*, tiendas de discos, calles, cine, radio, televisión...

Conclusión

La elección de los títulos de los capítulos es muy pertinente y deja la reflexión del lector evadirse y buscar más allá de las palabras para encontrar otro sentido que pueda ser diferente de la concepción de elección de los enunciados elegidos por el autor. Para el lector es el esfuerzo de ir más allá de las palabras o profundizar las ideas del autor. Los títulos de las dos novelas nos proporcionan un vistazo general de la situación de La España de posguerra y nos sugieren el desasosiego del pueblo en aquella época. En *La Noria*, muchos de entre sí como: Historia proletaria, Cansancio, Conflicto, “*Un autre pleure en moi*”, Restorán económico, Las ilusiones perdida, Naufrago son indicios de la política económica de estos momentos de miseria, escasez, estraperlo y corrupción. En *La Corriente*, el campo de visión del autor está abriéndose del mismo modo que España se abre al mundo exterior.

El estudio de los títulos de las obras fue una fuente valiosa para la comprensión del texto de las dos obras. La línea de estudio de la estructura del trabajo de investigación se encuentra de modo implícito en esta parte. Tanto la elección del título de las dos obras como la de los diferentes capítulos fueron unos indicios de información que vamos a completar en los siguientes capítulos de este trabajo.

CAPÍTULO II

Monólogo Soliloquio

Diálogo

Monólogo

1. Enfoques teóricos

En *La Noria*, la voz de los distintos protagonistas que llega hasta el lector proviene objetivamente gracias a dos procedimientos diferentes: *el monólogo interior* o *corriente de consciencia* y el *estilo indirecto libre*. El monólogo interior se usa en las novelas para representar el contenido psíquico y los procesos mentales del personaje que parecen no estar controlados por el autor. Este es un recurso literario que estimamos como el más adecuado para la representación novelística del alma humana y de sus problemas, intenta plasmar en el papel el flujo de presión del mundo real y el mundo interior, imaginado por alguno de los protagonistas. Se trata de las representaciones de sensaciones y emociones *en bruto* del discurso interior de un personaje. En efecto, esta voluntad de dar con el tono, el registro, incluso de recoger la voz de la gente *tal como es* en su *verdad llana* en sus registros menos formales, tiene su colofón, hasta cierto punto lógico, en el intento de reproducir la intimidad de los pensamientos verbalizados en la propia mente de los personajes. Esta práctica es una técnica literaria que trata reproducir los mecanismos del pensamiento en el texto, tales como la asociación de ideas de reflexiones, de sueños de ideas... A nuestro modo de ver, pues, y a pesar del espacio dedicado a la interioridad del personaje hablándose a sí mismo, que es muy importante, la obra está lejos de presentarnos el monólogo interior con todas sus consecuencias. No pretende constituirse en el ámbito de la corriente de discurso interior o del lenguaje interior, un arquetipo de los diversos discursos que, en un momento dado, constituyen un determinado conglomerado social. Se caracteriza principalmente por la fusión del mundo real y el mundo interior, imaginado por alguno de los protagonistas. En el monólogo interior, los escritores tratan de expresar sentimientos ocultos o deseos reprimidos que no pueden expresar con palabras o acciones. Son mundos diferentes del interior de las personas, que en la mayoría de las veces, ocultan fantasías y pensamientos que nunca pueden ser realizados. El monólogo interior es un diálogo interiorizado entre un yo locutor y un yo receptor. Si bien que el yo locutor es el único que habla, el yo receptor permanece presente, ya que su presencia es necesaria y suficiente para volverse significativa.

Para el lector es un modo de profundizar en la realidad y de ir más allá de las palabras. Este procedimiento permite cierta comunión entre el autor-personaje hasta confundirse en momentos de la obra. El lector participa indirectamente a esta relación con numerosas interrogaciones, se siente testigo presencial, no mero receptor de sus pensamientos. El fluir de la conciencia llamado *stream of consciousness*¹ dentro de la novelística contemporánea nos permite desvelar realidades de aquella época. Los autores más importantes de este tipo de escritura son James Joyce con el *Ulises* y William Faulkner en algunas de sus novelas fundamentales. Ambos y sobre todo el norteamericano, son los modelos más seguidos por los autores contemporáneos españoles. Otros pilares de los nuevos métodos de novelar en la técnica del *stream of consciousness* son Henri Bergson, Sigmund Freud seguidos por William James y Karl Jung. El término monólogo interior aparece por primera vez en francés en la novela de Dumas padre, *Vingt ans après*² del año 1845. Se cree que el primero que empleó esta técnica en 1888 fue Edouard Dujardin en su novela *Les lauriers sont coupés*³ definiendo el monólogo interior como un discurso sin auditor y no pronunciado, mediante el cual el personaje expresa sus pensamientos más íntimos, más cercanos al inconsciente, anteriores a cualquier organización lógica, es decir, sin embrión, y para ello se vale de frases directas reducidas sintácticamente a lo indispensable, para dar así la impresión de lo *magmático*.

El monólogo interior es [...] la técnica utilizada en el arte narrativo para representar el contenido mental y los procesos psíquicos del personaje en forma parcial o totalmente inarticulada, tal y como los dichos procesos existen a los varios niveles del control consciente antes de ser deliberadamente formulados por medio de la palabra.⁴

¹ En traducción integral por el fluir de la conciencia.

² En traducción personal por: Veinte años después.

³ DUJARDIN, Edouard, (1931) *Le monologue intérieur*. Paris: Editions de Minuit, pp. 67-73. En traducción personal por: Los laureles están cortados.

⁴ DUJARDIN, Edouard, 1931 *Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'œuvre de James Joyce*. Paris: Ed. Albert Messein, p. 59.

Según Friedman el término fue inventado por Valery Larbaud, quien dio el sentido que se le da hoy día. Victor Egger publicó en 1881 un tratado: *La parole intérieure*¹ en el cual analizó en detalle y por primera vez los varios aspectos del monólogo interior y su origen tanto en la práctica como en la teoría. Durante el siglo XX la novela ha experimentado cambios notables. El novelista contemporáneo innovador ha comprendido que su papel de controlador las vidas y los destinos de sus personajes debe relegarse a un segundo plano o *desaparecer*. El personaje empieza a expresarse directamente al lector sustituyendo muchas veces los análisis, intervenciones y explicaciones del escritor omnisciente. Este se ha callado para dejar los seres novelescos hablar sin censura, libremente y es eso lo que va a dar el tono a la novela. Esta forma de escritura, en la que el héroe novelesco no dirige a nadie la palabra sino a sí mismo, no es nueva en la literatura universal. En las estancias del Cid encontramos ya este procedimiento literario.²

En su libro *Estudio crítico biográfico*, Galdós, Alas Leopoldo Clarín³ destacó recursos que podemos señalar en España como antecedentes de James Joyce quien dedicó con la publicación de su *Ulises* en el año 1922 todo un estudio sobre el monólogo interior. Alas Leopoldo Clarín se refiere a como Galdós interpretó las reflexiones del personaje utilizando un estilo que se parece al monólogo, como si el novelista estuviera situado dentro de su cerebro.

Los autores españoles como Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Miguel Delibes, Goytisolo, Camilo José Cela, Martín Luis-Santos... utilizaron en sus novelas el monólogo interior en sus diversas formas y grados de perceptibilidad y el fluir de la conciencia humana. Goytisolo ve en el empleo del monólogo interior en la novela, una especie de desquite en contra de la influencia del cine. El lenguaje en oposición a la imagen, como una reacción contra la irrupción del cine, del relativismo de la técnica objetiva cuando presenta la realidad *informe* y como filtrada. De este modo, el lector se ve obligado a prestar su colaboración para restablecerla.

¹ En traducción personal por: La palabra interior.

² PIDAL, Ramón Menéndez, (1960): *El Cid, en el colmo de su gloria, medita dominar a Marruecos, versos 2493-2504*. Madrid: Espasa-Calpe, Edición Poema del Mío Cid, p. 239.

³ ALAS Leopoldo Clarín, Galdós, (1989): *Estudio crítico biográfico*. Madrid: Editorial Popular, p. 108.

Con la introducción del monólogo interior, la novela ha dejado de ser lo que había hecho de ella el siglo XIX, se ha abierto para recoger en sí partes de la poesía, de la confesión, de la memoria del sermón, del tratado místico, del poema simbólico y del surrealismo. En Francia es Jean Paul Sartre el autor más admirado de los españoles que inició a los jóvenes autores de aquella época el monólogo interior. En 1938, con *La Nausea*, Sartre había presentado la voz interior de una conciencia inquieta con notaciones íntimas, casi viscerales. El monólogo interior que comenzó como un fenómeno esporádico en Joyce, Woolf, Kafka... se constituye en técnicas y en escuelas en Francia, Italia y España, sobre todo a partir de los años cincuenta. Este procedimiento se usa en las novelas para representar el contenido psíquico y los procesos mentales del personaje. La exposición verbal de estos procesos aparece suprimida total o parcialmente; esto es debido a que dichos procesos existen en niveles distintos de control consciente que el autor debe captar antes de que sean expresados en el habla deliberada. Los monólogos interiores tienen tres propósitos: llevar la acción adelante, revelar la intimidad secreta de los personajes y comentar sobre las acciones de los personajes. Se divide en directo e indirecto. El directo se representa con la mínima interferencia por parte del autor y sin asumirse un oyente. Lo encontramos en Joyce. El indirecto le da al lector un sentido de la presencia continua del autor. Es el tipo de monólogo interior en que el autor omnisciente va guiando al lector a través de él. Por lo tanto hay intervenciones del autor implícitas o explícitas entre la mente del personaje y del lector. En el monólogo interior, los pensamientos se expresan por medio de frases directas reducidas a un mínimo sintáctico. Los ejemplos no carecen en *La Noria* “(- *La Trini. Vaya, todo sea por dios. Quinientas. ¡Pobre! Una real hembra. De rompe y rasga... Yo casado, ¡qué risa!*)”¹

“(- *Jóvenes, ricos. Así me gusta; cien. “Lo que queda para usted, abuela...” Simpáticos, unos caballeros.... ¡Se acabó el carbón!*)”².

Luis Romero mostró su oído agudizado para captar el verdadero sonido de las voces humanas y una sensibilidad extrema para percibir sus pensamientos, inquietudes y sentimientos. En *La Noria* muchos ejemplos permiten constatar esta fusión entre las

¹ La Noria. p. 163.

² Ibid. p. 269.

quejas y las sensaciones vividas por los actores de la novela. El pobre Rubinat es un ejemplo vivo de estas constataciones, “(- *La Rosaaa... Estooy borrachoo pooorquee me daaa la ganaana; la rrealiiiísima ganaaá. ¿Entieendees? ¡Fuuuera de miii casaaa! ¡Ladrron! ¡Perrro! [...])*”

Albérès¹ reconoce en las nuevas novelas dos tipos de monólogo interior: el auditivo y el visual. El primero expresa la corriente del pensamiento, el fluir de la consciencia del personaje, que vuelca sus sentimientos más íntimos con respecto a otros seres y a hechos de su vida, pasada o presente. El segundo, de tipo visual, está relacionado con la *novela de la mirada*; los ojos del personaje van recorriendo una habitación o una parte de ésta, por ejemplo, y en su mente se van registrando las impresiones que los objetos dejan y los describe minuciosamente, como él los ve, con técnica objetiva que a la vez cae dentro del subjetivismo del propio ente de ficción. Este monólogo visual a veces aparece mezclado con el auditivo y entonces escuchamos trozos de conversaciones, ruidos de coches que pasan, vuelos de moscas, todo flotando alrededor de la voz interior de la conciencia que habla y en la que tratamos de penetrar.

¹ ALBERES, R.M. (1963): *Histoire du roman moderne*. Paris: Col. Albin Michel, p. 460.

2. Análisis detallado de los monólogos en *La Noria*

Para entender y poder explicar los diferentes tipos de monólogos, les proponemos un cuadro detallado que diferencia el auditivo del visual y del que tiene las dos funciones.

Capítulos	Monólogo auditivo	Monólogo visual	Mezcla de los dos monólogos: auditivo y visual.
Nº1 Madrugada Galante 9 monólogos.	Nº4, 5, 6, 7, 8, 9,10. Reflexiones personales de Dorita	Nº1, 2,3. Descripción del mozo de Bilbao.	
Nº2 Peregrino en la Ciudad 8 monólogos.	Nº1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,8. Reflexiones personales y quejas del taxista.		
Nº3 “Je m’en fous pas mal” 14 monólogos.	Nº 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14. Reflexiones y sueños de Lola.	Nº10. Descripción física de un hombre.	
Nº 4 Intellectum Tibi Dabo 13 monólogos.	Nº 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13. Reflexiones personales De don Álvaro.	Nº3. Descripción de libros. Nº 6. Descripción de la dependiente.	Nº 9. Descripción de la biblioteca y reflexiones personales de Don Álvaro.
Nº 5 Mundo Adolescente 8 monólogos.	Nº1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,8. Reflexiones personales de Paquito Gallardo.		

N° 6 Historia Proletaria 6 monólogos.	N° 5, 6. Reflexiones personales de Gallardo padre.	N° 2. Descripción de la máquina. N° 3; Descripción del Paquito Gallardo.	N° 1. Descripción de Paquito Gallardo y reflexiones del padre. N° 4. Descripciones de la fábrica y reflexiones personales.
N° 7 Hora del Sol 7 monólogos.	N° 1, 2, 3, 4, 6. Reflexiones personales de Ignacio.		N° 5, 7. Descripción de la playa y reflexiones personales.
N° 8 El Almuerzo 9 monólogos.	N° 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9. Reflexiones personales de Alicia. En el monólogo <u>número</u> <u>3</u> se evoca los <u>37</u> años de Ignacio/ relación con los <u>37</u> personajes de La Noria	N° 1. Descripción de Ignacio por Alicia. N° 6. Descripción de Alicia.	
N°9 Arte Moderno 7 monólogos.	N°1, 2, 4. Reflexiones personales de Quique.	N°3,4. Descripciones de cuadros de pintura.	N° 6. Mezcla de exclamaciones y descripciones del salón de exposición.
N° 10 Cansancio 6 monólogos.	N° 2, 4, 5, 6. Reflexiones personales.	N° 1. Descripción de Quique por Arístides.	N° 3. Mezcla de descripciones de mujeres y ruido del taxi.
N° 11 Con las Alas Cortadas 4 monólogos.	N° 1, 2, 4. Reflexiones de Roberto.	N° 3. Descripciones de libros.(Pierre Louys) ¹	

LOÜYS, Pierre, escritor francés, 1870-1925.

Nº 12 Pequeño Problema 5 monólogos.	Nº1, 2, 3, 4. Reflexiones de González.	Nº 5. Descripción del cuarto de González y proyectos de casamientos con Elvira.	
Nº 13 Gente Honrada 4 monólogos.	Nº1, 2, 3. Reflexiones de Elvira		Nº4. Recomendaciones de Carlos Pi mezclados con los ruidos de los coches de fuera
Nº 14 La Sentencia 3 monólogos.	Nº2, 3. Reflexiones personales de Carlos Pi		Nº1. Mezcla de las reflexiones y del ruido de los frenos.
Nº 15 Conflicto 4 monólogos.	Nº1, 2, 4. Reflexiones del doctor Camps	Nº 3 Descripción de Raquel.	
Nº16 Raquel 3 monólogos.	Nº1. Reflexiones de Raquel.	Nº 2. Descripción de Raquel en esta bella ciudad de Barcelona. Nº 3. Recuerdo amoroso de Raquel.	
Nº 17 Este Hombre 3 monólogos.	Nº1,2. Reflexiones de Jorge Mas.	Nº3. Descripción de dos chavalas.	
Nº 18 Mercedes 3 monólogos.	Nº1, 2, 3. Reflexiones de Mercedes que conciene su vida miserable.		

N°19 Ser o no Ser 4 monólogos.	N°1, 2, 3, 4. Reflexiones del hijo de Mercedes: el ataque.		
N°20 “Un autre Pleure en Moi” 8 monólogos.	N° 1. Reflexiones de Asencio antes del ataque. N°2, 3, 4, 6, 7, 8. Después del ataque.	N°5. Descripción del robador.	
N° 21 La Mujer Fuerte 4 monólogos.	N°1,3. Reflexiones de Clara Seré. N°4 dudas de Raimundo.	N° 2. Descripción de Raimundo.	
N°22 Raimundo el Bondadoso 2 monólogos.		N°1. Descripción de Clara Seré por Raimundo. N°2 Descripción de La Trini y resoluciones de Raimundo	
N°23 La Trini 6 monólogos.	N°1, 2, 3, 4, 5, 6. Reflexiones de La Trini sobre su vida.		
N° 24 Restorán Económico 3 monólogos.	N° 1, 2, 3. Reflexiones de Pepe Rovira en cuanto a sus estudios de medicina.		
N°25 El Padre 5 monólogos.	N°2, 4, 5. Reflexiones del padre de Berta	N° 1. Descripción del chico que come enfrente al padre. N°3. Cita del padre con su hija	
N° 26	N°2. Reflexiones de	N°1. El padre visto por	

Berta la Buena 2 monólogos.	Berta.	la hija	
Nº27 Desfila la Coqueta 4 monólogos.	Nº1, 2, 3, 4. Reflexiones y ensueños de Hortensia.		
Nº28 Las Ilusiones Perdidas 3 monólogos.	Nº1, 2, 3. Reflexiones del marido de Hortensia.		
Nº29 Mujer con Perro 3 monólogos.	Nº1. Reflexiones de la mujer con perro. Nº3. Recitación del Padrenuestro.		Nº 2. Reflexiones y oído del auto que pasa, cuatro veces el “chichi”.
Nº30 El “Sardineta” 5 monólogos.	Nº1, 2, 3, 4, 5. Reflexiones de El “Sardineta” en cuanto a los ricos.		
Nº31 Excursión Alcohólica 5 monólogos.	Nº1, 2, 3, 4, 5. Frasas repetidas y palabras muy largas del borracho Rubinat.		
Nº32 Cana al Aire 3 monólogos.	Nº1. Reflexiones de Turull. Nº2. Turull reconoce al borracho es su empleado.	Nº1. Descripción de Suzy, la prostituta.	

Nº33 La Encrucijada 3 monólogos.	Nº1, 2. Reflexiones de Montse.	Nº3. Descripción de Pablo.	.
Nº34 El jugador 5 monólogos.	Nº1, 2, 3, 4, 5. Reflexiones de un jugador de naipes.		
Nº35 Naufragio 2 monólogos.	Nº1, 2. Reflexiones de Llorach.		
Nº 36 Viejas Glorias 2 monólogos.	Nº1, 2. Reflexiones de una vieja mujer.		
Nº37 El Alba 2 monólogos	Nº1, 2. Reflexiones del cura Mosen Bruguera. (Es el más largo monólogo de la novela. ¹)		

Cuadro nº 27: Análisis de los monólogos

En las doscientas ochenta (280) páginas de la obra de *La Noria* se nota la abundancia de los monólogos que son de ciento ochenta y siete (187). El ritmo y la cadencia del estilo indirecto dentro de la obra juegan un papel tan importante como el texto y los diálogos. A través de esta escritura, Luis Romero, autor de los cincuenta, expresa y avisa a su público, el lector de aquella época y de hoy día, la miseria, la tristeza, la escasez de los productos de primera necesidad, las enfermedades, el estraperlo, las ilusiones perdidas... Los personajes son los portavoces de estos años muy duros que vivieron los españoles. Este nuevo procedimiento literario permitió a la novela escaparse de la censura tan presente e intransigente.

¹ La Noria. p. 274.

El monólogo auditivo que es el más representativo expresa la voz de los personajes con reflexiones muy íntimas. Su repetición a lo largo de la novela es el eco de los cangilones de la noria como máquina y expresa cierta monotonía. Esta estructura novelística trata de reproducir la estructura natural de la vida y de las relaciones humanas como lo quiere demostrar el autor. Así el esquema ha venido a sustituir a la trama, puesto que el novelista está convencido de que la vida es eso, un esquema. Esto le sirve al escritor para dar unidad y cohesión al caos de la existencia.

El monólogo interior en *La Noria* se divide en dos partes. Uno está representado por palabras sueltas, sin relación unas con otras como:

Las reflexiones íntimas de Raquel:

(-¡El vejestorio! Le veía venir. Se quedó helado. No hay más remedio que endurecer la mirada. Como moscas. Aparentar orgullo. Muralla. Luis, estaba preocupado. Su carrera. Malas lenguas. Dar el golpe. Lejos. Madrid, tampoco Italia. Más lejos, América. Nadie sabría. Irse, hacer algo. Pronto. Verbena. Tamariu. [...])¹

Mientras que el jugador de póker, Pablo, hablando con sí mismo pensaba:

“(- No creía que tanto... ¡Qué Montse! Loco, loco. Creí que me ahogaba. ¡Aaaah! Palpitaba. Toda el alma. Se avergonzó. Mañana, sí, por teléfono. Novio. ¡Me importa un bledo! ¡Ooooh!...)”²

El lector deberá adivinar los propósitos de los personajes e ir más allá de las palabras y de su sentido primero.

A propósito de este tipo de monólogo interior María Del Carmen Bobes Naves escribía que:

¹ Ibid. p. 113.

² Ibid. p. 250.

Se presenta convencionalmente como un proceso de expresión, como forma de una actividad interior que es una corriente de conciencia que fluye en forma espontánea, sin pretender dirigirse a nadie y sin esperar que nadie la interprete [...] convencionalmente no se exterioriza. Desde la convención de interioridad y la consiguiente falta de interlocutor, queda justificado en el monólogo interior narrativo cualquier modo de asociación ilógica, absurda, cualquier expresión incorrecta gramaticalmente, que tendría su justificación en una clave exclusivamente personal, afectiva, intuitiva, nunca discursiva [...] ¹

El otro tipo de monólogo es más bien confesiones que los personajes pronuncian en voz alta y se trata de frases con sentido claro, es como si el personaje está hablando y dialogando con otra persona. El primer ejemplo que damos es el de Mercedes cuando habla de su hijo diciendo:

(- Siempre serio. ¿Qué pensará? A los veinte años yo cantaba, reía siempre. No vive tan mal; su ropa limpia, su comida en la mesa, su buena cama; va al cine, tiene cinco duros en el bolsillo. Parece enfadado. Nunca dice nada: “Mamá, voy aquí; mamá voy allá...Mamá, trabajo en esto...Un compañero ha dicho... Hay una niña que me gusta...”Nunca dice nada; calla, calla. Es bueno pero calla [...]) ²

Las figuras repetitivas, en este caso del enunciado *mamá* y el verbo *calla* no cambian el sentido de las palabras ni de los sintagmas. Dan al lenguaje una fuerza material, sonora y visual. La repetición de la misma palabra engendra un mensaje de persuasión, de convicción y de firmeza.

¹ BOBES NAVES, María Del Carmen, (1992): *El diálogo, estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Editorial Gredos, p. 70.

² La Noria. p. 135.

El segundo ejemplo, que viene enseguida trata de las confesiones del sacerdote. De esta declaración del cura deducimos que su propósito no consiste en la búsqueda del perdón sino que es una explicación del porqué de los hechos, de sus circunstancias. La presentación de los hechos se interrumpe a veces para dar al lector las reflexiones del protagonista y está dirigida a quien representa la clase social responsable de los hechos. Este capítulo nos da una visión de la angustia existencial del ser humano.

(- Ha debido sufrir mucho... Cualquier Día, dios Nuestro señor...Yo querría decirle que se confes...Todo vendrá a su tiempo. ¡Pobre mujer! ¿Quién sabe por qué sería así? Hijos de Dios; todos. Hipocresía. Esta vieja es un alma de Dios también; Me gustaría que viniera un día... [...] “No se aflija Dios es de todos...lo ve todo...lo perdona todo. En el cielo hay más pecadores arrepentidos, que justos. Todavía se está a tiempo...Dios perdona, todo, todo, hasta lo más horrible” [...])¹

Los monólogos interiores nos informan de la evolución de la novela que está íntimamente ligada a la hora de representar el motor del libro y la rueda de la noria como movimiento circular. El tiempo cronológico se le muestra al lector a través de los acontecimientos vividos por los personajes.

Son las siete y media página veintitrés (23), ¿qué hora? La una y diez página cincuenta y seis (56), las cuatro y cuarto página setenta y nueve (79), las cuatro y media página ochenta y dos (82), las seis menos cuarto página noventa y ocho (98), las seis y diez página ciento siete (107), deben ser las ocho y pico página ciento cuarenta y tres (143), la una menos veinte página doscientos uno (201), deben ser las cinco o más página doscientos sesenta y seis (266). La hora es tan importante que está presente en la mente de todos los personajes.

Otro aspecto a destacar en esta obra es el hecho de que las figuras emblemáticas de la España del siglo XVI y XVII aparezcan a medida que avanzamos en la lectura tal como el *Lazarillo de Tormes* mencionado tres veces en el capítulo “*Intellectum Tibi*

¹ Ibid. p. 274.

Dabo” páginas treinta y siete (37), treinta y ocho (38), treinta y nueve (39), y *El Quijote* página treinta y siete (37).

En este monólogo interior podemos entrever las ideas políticas y sociales de Luis Romero cuando evoca a *Máximo Gorki* página cincuenta y uno (51) y a *Federico García Lorca* páginas cuarenta y cuatro (44) y cincuenta y uno (51). Autores muy comprometidos y defensores de las injusticias del mundo en aquella época. Tratando de *Valbuena, Juan Alfonso Baena, Pierre Louys, Vargas Vila...*él sabe que la juventud no está leyendo a estos autores clásicos y a este propósito dice: “*Tonta; casi del todo...no tiene idea de lo que le pregunto. Seguro que cree que es un libro de cocina o cualquier bobada.*”¹

El dolor, la angustia y la dureza de la vida se desprenden del monólogo interior. El taxista sigue trabajando hasta muy tarde y está quejándose “*Si la vida fuera como antes...un duro fuera un duro...pero todo sube*”.² Son todo *restricciones*. En las casas se huele a “*Carbón mojado. Humo. Una col...Hay dos barras de estraperlo [...]*”³ “*Dicen que van a dejar libre el pan*”⁴ Es todavía el periodo del racionalismo. La gente trabaja mucho y come muy poco.

La Guerra Civil forma parte todavía del cotidiano de los barceloneses y no pueden olvidar su crueldad, en la mente de Roberto es como si fuera hoy cuando su “*madre murió en un bombardeo.*”⁵

La Guerra Civil tiene un valor temporal para fijar recuerdos y acontecimientos como en el caso de “*no le había visto desde la Guerra Civil.*”⁶

La sexualidad es igualmente un punto clave en la novela. Amor, sexo y pobreza parecen ligados. La miseria y la privación son obstáculos para el verdadero amor. Todas

¹ Ibid. p. 31.

² Ibid. p. 18.

³ Ibid.p. 133.

⁴ Ibid. p.136.

⁵ Ibid. p. 82.

⁶ Ibid. p. 120.

estas pasiones están en lo más escondido o profundo de la mente y casi nunca aparecen a la superficie.

Los primeros monólogos tratan de la prostitución. “(- *Buen mozo y guapo. Limpio. Deportista. Me gustan los chicos de Bilbao. Pagan bien y, ¡caray!, son fuertes. Ingenuo. Cansada. Veremos qué tal se porta. ¿Rico? Sí, seguramente; corbata de seda, zapatos caros.*)”¹ La Trini capítulo veintitrés (23) y la vieja mujer del capítulo treinta y seis (36) son antiguas prostitutas que viven de sus recuerdos. “(- *La Trini. Vaya, todo sea por Dios;... ¡Pobre!...Trini desnúdate y baila para que te vean estos señores ingleses...Tenía los pechos más bonitos de España [...]*)”²La intensa vida sexual que Romero nos muestra en esta obra es un recurso que tienen los personajes para ocultar sus temores.

La intervención del autor en los monólogos interiores es esencial. El *yo* está presente en los monólogos refiriéndose al autor de la novela, Luis Romero. Es el *yo* narrador protagonista, habla de sus pensamientos a través de los actores de la novela. El autor adopta el papel de transmisor al ofrecernos su relato como su propia confesión. De esta confianza directa transmite al lector explicaciones de hechos, de circunstancias, de acontecimientos a veces como moralista y otras veces para dejar abierta su reflexión.

En el capítulo titulado *Raimundo el bondadoso* se lee en el último monólogo “*Yo, Proust, bueno [...].Yo casado, ¡Qué risa!*”³

Se trata de la alusión a *Marcel Proust*, en su libro *A la Recherche du temps perdu*,⁴ es como si Luis Romero reflejara su imagen en un espejo que no puede ser otra otra persona que *Proust*. Ambos escritores plantean el secreto del tiempo sin encontrar una solución definitiva y concreta a esta inquietud filosófica. El tiempo para *Proust* no es cronométrico de relojes y almanaques, tiene una elasticidad y una relatividad extraordinarias ante las cuales fallan las demás medidas. Es un espacio-tiempo sin

¹ Ibid. p. 9.

² Ibid. p. 163.

³ Ibid. p. 163.

⁴ PROUST, Marcel, (1954) : *A La recherche du Temps Perdu*. Paris: Gallimard. En traducción: *A la busca del tiempo perdido*.

solución de continuidad, en una frase, está influido por el pensamiento de Bergson es ésta la razón del pensamiento de Luis Romero cuando habla de *Proust* y es eso lo que le diferencia.

El *yo/ tú* del último capítulo corresponden a confidencias y confesiones del protagonista cuando decía que *“Pasé malos años; te ofendía”*¹. El cura pide perdón a Dios. En esta secuencia el autor proyecta su vida en la del hombre de la religión, no tiene miedo de morir, está listo en cuerpo y alma. *“¡Señor!, aquí estoy, ya sólo espero... ¡Señor, soy tu ciervo! He procurado...he luchado... ¡Señor! Gracias por tu ayuda. A veces el cuerpo...es tan débil...sin tu divina Gracia [...]*”²

*“¡Dios mío! Estoy preparado ya. Estoy tan viejo que apenas puedo servirte. Se me cae la carne de los huesos. Por tu misericordia pude resistir al pecado. Yo no hubiera podido. Pasé malos años; te ofendía....Tú lo ves todo.”*³En el último monólogo las frases aparecen ordenadas lógicamente, puntuadas en forma convencional cuyo tema principal es el amor a Dios, la Misericordia y termina confesando sus pecados y alabando a Dios. *“¡Qué hermosura de luz sobre las piedras! ¡Nada es feo, Señor todo es hermoso, hasta estas viejas casas las embellece tu luz piadosa! [...]*”⁴

En la segunda parte del cuadro se trata de monólogos visuales. Es el ojo como cámara que describe minuciosamente a personajes y cosas que le rodean. A cada descripción el autor se atardece en una parte del físico que le atrae más, la belleza deportista de Juanchu, las piernas de la dependiente Lola, la elegancia de Clara Seré, la seductora Raquel, los maravillosos pechos de La Trini...En cuanto a la descripción de las cosas son más bien los libros que forman parte de su vida o cuadros de pintura aludiendo a Picasso y Dalí.

La tercera parte que se refiere a la mezcla de lo auditivo y visual es muy poca. Mezclados a las reflexiones de los personajes, se oye ruidos de los frenos de coches o

¹ Ibid. p. 279.

² La Noria. p. 274.

³ Ibid. p. 279.

⁴ Ibid. p. 279.

taxis; el autor para demostrar eso usa onomatopeya tal como: “Chichi”¹. Este procedimiento acerca al lector del personaje y le transmite un fenómeno audio-visual del mismo modo que el cine.

El ritmo de la narración cambia de acuerdo con los temas que se presentan en la novela y se muestra sostenido, ajustado con rigor a las situaciones sociales que despliega, en tono menor, con presencia colectiva que refleja el vivir espontáneo que contrasta con la enorme variedad del conglomerado humano. La estructura narrativa hace de la novela un verdadero coro de voces que se alzan, sin intermitencias, en un contrapunto de monólogos interiores. Se trata de monólogos en voz alta, a veces gesticulando que van desde lo más ordinario hasta lo más culto. No solamente las palabras nos transmiten las emociones de los personajes; también la sintaxis juega un papel importante por medio de la estructuración y disposición de las frases. Dentro de los monólogos se evoca el pasado y las preocupaciones del presente y del porvenir. Hay críticos que consideran el empleo del monólogo interior como técnica subjetiva en cuanto al autor porque expresa por escrito lo que la conciencia pre-verbal del personaje está elaborando.

3. Estructura del monólogo y tipografía

Son párrafos que varían de una línea a una página, depende de los dichos de los personajes. En *La Noria* van sangrados a un centímetro del texto. Empiezan por un paréntesis seguido de un guión y terminan por un punto y se cierra el paréntesis. La estructura del monólogo depende del grado de conciencia o inconsciencia del protagonista.

La puntuación varía de un monólogo a otro. Muchas comas, signos de interrogaciones, signos de admiraciones, puntos, puntos suspensivos. La puntuación, la transcripción de la pronunciación fonética, la presencia de refranes, de frases hechas se constituye en estrategia que llega al plano de la escritura de la novela reproduciendo las marcas de la oralidad. El ejemplo siguiente viene a confirmar las explicaciones enunciadas:

¹“Chichi”, el perro de la vieja mujer del capítulo *Mujer con perro*. p. 208.

(-No iría mal. Aigua Xellida., Viaje, tres horas. Si nos ven me es igual. ¿Qué hacer con Alicia? Es violento. ¿Un amigo? ¿Pero quién? ¡A la porra! Su brazo en el mío; bíceps. Dulce...Raquel ¡aaah! Hay que resolver esta situación, parece un juego, camino recto; cadenas. Tamariu, la noche. Coro de pescadores- El niño L'Hermós, el marqués- Solos. Cal Patxeis. Arroz, vinillo. Remar. Sol. Dos días...)¹

Las frases son de modo general muy cortas. La palabra dentro de la enunciación puede ser un nombre o un adjetivo o un adverbio. Son muchísimas las frases nominales constituidas a veces de una sola palabra que deja el lector perplejo e interrogativo. ¿Qué sentido e importancia tienen en la oración? No es fortuita sino nos transmiten las emociones de los personajes en discontinuidad, es una prosa adelgazada en ocasiones, expresiva siempre de la inutilidad del lenguaje como medio de comunicación al nivel emocional. También la sintaxis juega un papel fundamental por medio de la estructuración y disposición de las frases.

A menudo encontramos palabras incompletas, que tienen sentido o no, es el lector el que debe completarlas o darle un sentido. Este modo de escribir y expresarse da un ritmo a la frase, una musicalidad muy apreciada por el lector. Como lo formula Joyce en Ulises, la palabra no se agota en sus articulaciones significantes sino que incluye un elemento musical que al hacer oír el ritmo, la cadencia y la melodía, permite alcanzar lo que de inaudito tiene la palabra.

Los monólogos están introducidos por dos marcas tipográficas, la raya y las comillas.

Estas últimas están utilizadas para el monólogo silencioso, es decir interno. En el texto, en todos los monólogos hay paréntesis y raya, la raya se utiliza para el monólogo dicho en voz alta.

¹ La Noria. p. 111.

“(-Buen mozo y guapo. Limpio. Deportista. Me gustan los chicos de Bilbao. Pagan bien y, ¡caray!, son fuertes. Ingenuo. Cansado. Veremos qué tal se porta. ¿Rico? Sí, seguramente; corbata de seda, zapatos caros.)”¹

Esta variación viene para diferenciar entre lo pronunciado y lo callado y esto hace que el lector se siente en contacto directo con el trozo de vida representado en la novela.

3.1. Onomatopeyas y apóstrofes

Del latín *onomatopeya*, que es un préstamo del griego *onomatopoiia* significando *creación de palabras* y especialmente por *imitación de sonidos* de la vida concreta. En lingüística, el sentido de la palabra *onomatopeya* designa únicamente las palabras que imitan un ruido o pretenden imitar un ruido natural o artificial que se trata de sonidos físicos como *gluglú*, *tictac*, *bum* o sonidos fisiológicos como los ruidos y los gritos humanos precedidos de puntos de admiraciones: *¡Ay!*, *¡Hum!*, *¡Uf!*, *¡Zas!*, *¡Je je!* *¡Chut!* *¡Pfe!* *¡Caray!*

¡Chut! Página cuarenta y dos (42).

¡Zas! Página cincuenta y seis (56).

¡Uf! Páginas sesenta y seis (61) y setenta y cuatro (74).

¡Pfe! Página cien (100).

¡Je je! Páginas sesenta y uno (61) y doscientos veintidós (222).

¡Hum! Página ciento treinta y tres (133), ¡Hummm! Páginas sesenta y uno (61) y sesenta y nueve (69).

Con esta serie de onomatopeyas, Luis Romero pudo con un oído agudo captar el verdadero sonido de las voces humanas y una sensibilidad extrema para percibir sus pensamientos, inquietudes y sentimientos, al mismo tiempo, la presencia del narrador es

¹ La Noria. p. 9.

efectiva y parece ser el reflejo de la consciencia del personaje puesta de relieve por las onomatopeyas citadas. Es un lenguaje que recoge los tics del habla callejera barcelonesa y que sirve para reflejar la conciencia de quienes lo utilizan. “*La exclamación al terminar la onomatopeya está estrechamente ligada al diálogo de los sonidos, a veces lo crea, lo sirve dócilmente prestándole una intensificación dramática.*”¹

Se utilizó a lo largo de los monólogos un sinnúmero de interjecciones, exclamaciones, onomatopeyas, o palabras cuyas sílabas o vocales están repetidas como *pereeeza* que forman parte del estado de ánimo del personaje en el momento de su enunciación.

Las interjecciones de alegría o pena están escritas transcritas de este modo:

¡Ooh! Página sesenta y cuatro (64), *¡Oooh!* Página veintidós, veintitrés, ciento ochenta, (22, 23, 180), *¡Ooooh!* Página doscientos cincuenta y dos (252). Expresa el asombro, comprensión de lo oído, sorpresa, placer, admiración.

¡Aaah! Página ciento once (111), *¡Aaaaah!* Página veintidós (22). Expresa la sorpresa, el placer.

¡Eh! Página sesenta y ocho (68), *¡Eeeh!* Página ciento cuarenta y ocho, doscientos cincuenta y cuatro (148, 254). Se usa para preguntar, llamar, despreciar, reprender o advertir. Expresa también rechazo, desaprobación de lo excesivo y sorpresa.

¡Ay! Página ciento siete, ciento veinte, ciento cincuenta y cinco, doscientos cuarenta y cinco (107, 120, 155, 245). *¡Aaaay!* Página ciento cuarenta y ocho (148). Se emplea para expresar un sentimiento muy fuerte. “(- *Papá. Solo; envejecido, la barba gris. Triste; solo. ¡Ay, dios mío, qué mundo éste! [...] Papá está preocupado. [...] Ha sufrido en esta tierra...*)”² Berta está muy triste de ver a su pobre padre así. Siente

¹ ZUBIZARRETA, De Alma, (1969): *Pedro Salinas: El diálogo Creador*, prólogo de Jorge Guillén. Madrid: Editorial Gredos, p. 62.

² La Noria. p. 189.

mucha pena, dolor y sufrimiento de darse cuenta de la aflicción y el tormento que se destacan de sus ojos.

¡Ay! es una interjección que puede ser seguida de una expresión confirmatoria, por lo que cabe integrarla en una oración; pero como las interjecciones forman una unidad en su entonación oral, se separa con una coma. En *La Noria*, hay a continuación de *¡Ay, Dios!*¹

¡Bah! Página cincuenta y seis (56). Sirve para expresar desprecio y desinterés.

¡Huy! Página sesenta y cuatro (64). Sirve para expresar asombro y sorpresa por algo insólito. Los apóstrofes propios que se componen de una única sílaba o enunciación son una clase de palabras que expresan alguna impresión súbita, exclamativa o un sentimiento profundo, como el asombro, la sorpresa, el dolor, la molestia, amor etc. Por lo tanto, son equivalentes en la oración que comunica y describe elementalmente una acción sin ser léxica y gramaticalmente organizada, por lo que no constituyen una parte de la oración aunque algunos gramáticos las incluyen en el inventario de clases de palabras, sino que son signos lingüísticos *pregramaticales*. Luis Romero utiliza este tipo de figura retórica que consiste en interrumpir momentáneamente un discurso para traducir una emoción, un sentimiento, un pensamiento del locutor y tiene como efecto de llamar la atención del lector-auditor a fin de suscitar su reflexión.

Todos esos recursos sirven para evidenciar que en el uso de la lengua hay un lenguaje popular que forma parte de lo cotidiano y que permite al lector acercarse más de los personajes y entenderlos.

3.2. Formas del habla interior

¹ Ibid. p. 120.

En algunas partes de los enunciados del texto de las novelas constatamos una reiteración de vocales como es el caso en *La Noria* y eso según los personajes. Las repeticiones se producen en la voz del borracho que tartamudea inconscientemente, o en los gritos que oímos de las ventanas de las habitaciones.

“*Meee quedaaaríaáaan a miiií, unaaas veintidooós, maaaás ooo meen [...]*”Página (veintidós) 22.

“*Pereeeza*” Página (veintitrés) 23.

“*Arquitectooo*” Página (treinta y siete) 37.

“*¡Heladoooo!*” Página (sesenta y cuatro) 64.

“*Me matáaas*” Página (ciento veintisiete) 127.

“*Paaaaaasa*” Página (doscientos cincuenta y tres) 253.

La repetición de vocales da cierta musicalidad, ritmo y cadencia a las frases. Es una melodía de palabras que enriquecen la construcción de la novela. La duración musical no es más que un fragmento del tiempo humano y terrestre.

Reiteración de sílabas en algunos enunciados

“*Tururú, tú tú [...]*”Página cuarenta y dos (42)

Esta repetición de sílabas precedidas de las palabras sueltas *mar, ¡viva! ¡Olé!* confirman el estado de alegría del protagonista Paquito Gallardo. Sentimos una ligereza en la frase mezclada de cierta musicalidad encadenada de cacofonía que configuran ser como una perfecta muestra del español coloquial de Barcelona.

En los cinco monólogos del capítulo treinta y uno (31) titulado *Excursión alcohólica* páginas doscientos veinte cuatro (224), doscientos veinte ocho - doscientos treinta y uno (228- 231), el autor intenta compartir con el lector el estado de ánimo del borracho Esteban con la repetición de vocablos y eso da un efecto real al texto. Leyendo

los párrafos vivimos la escena con él, penetrando en su fluir de conciencia. Con mucha ironía y burla el autor se apoya sobre todo en las vocales abiertas *o* y *a* para dar una sensación de prolongación a las frases imitado al borracho. En este texto burlesco, este juego de vocales repetidas es utilizado por el autor con intenciones estilísticas y poner de relieve la condición humana de este pobre borracho engañado por su mujer

(- Laa Rosaaa...Estooyo borrachooo porquee me daaa la ganaana; laa rrealiiiísima ganaaá.

¿Entendieendeeees? ¡Fuuuera de miii casaaa!

¡Ladrrrona! ¡Perrro! Y a éseee lee voooooy apartir loos hocicooooos.

¡fueeera! “¿Qué paaaasa...? La parejaa... loos Guuardiaaas, noo hagooo naaaada maaaalo, sooy un pooobre obreroooo... y eestoyy un poco enfermooo...Nooo molestooo a naadie...yaaa me vooy...)”¹

Este tipo de repetición es un procedimiento que tiene como función la insistencia y dar cierto color a la enunciación. El efecto eco de los enunciados de las frases pone el lector en la situación del personaje y al mismo tiempo ofrece una musicalidad, un ritmo y un color a los propósitos del protagonista. Estas agrupaciones de vocales “*se llaman aliteración, está empleada como procedimiento de estilo y también sirve en la poesía a la versificación.*”²

¹ Ibid. p. 228.

² MAROUZEAU, J, (1968): *Lexique de la terminologie Linguistique*. Paris: Paul Geuthner, p. 14.

3.3. Enunciados en catalán y en latín

Como autor catalán, deja parecer en su novela huellas del habla de su origen.

Está escrita en la página veintiséis (26) “*¡La Fullaa! ¡La fulla Oficial del Dilluns!*”¹

Pero en realidad es Diari² *Full Oficial Del Dilluns* de Barcelona. Es un diario barcelonés que anunció el 21 de Noviembre de 1932 un acontecimiento importante para Cataluña; se trata de las elecciones parlamentarias.

Luis Romero querría informar el lector de los diferentes títulos de la prensa barcelonesa y escogiendo este periódico, *Full Oficial del Filluns*, revelar su tendencia política.

La canción catalana muestra las raíces del autor de las novelas. “[...] *i canta que cantarás- canta l’ocell, el riu, la planta- canta la lluna i el sol- tot treballant la dona canta- i canta al peu d’un bressol*” [...]”³

A través de este canto popular, el autor interviene indirectamente, se oye su ciudad, la alegre Barcelona de su juventud con el sol, la luna, las plantas y la doncella que canta. Es un eco a los recuerdos del padre de Berta que añora los dulces momentos que pasó con Rafaela, su mujer.

El enunciado utilizado en el texto *Vade Retro*, es una expresión latina que significa *Apártate Satanás*. Es una oración medieval católica usada en el exorcismo. Esta frase aparece en el reverso de la medalla de San Benito.

¹ Traducción del catalán al español por: *¡La hoja! ¡La Hoja Oficial del Lunes!*

² Traducción del catalán al español por: *Diario*.

³ La Noria. p.188. Traducción del catalán al español por: *y cantará-canta el pájaro, el río, la planta-canta la luna y el sol-trabajando la mujer canta-y canta al pie de una cuna.*

El empleo del latín en el texto confirma el conocimiento de esta lengua por el autor y también su conocimiento de las diferentes religiones como es el caso de la católica.

3.4. Los deícticos¹

Observamos la presencia de adverbios de lugar *aquí, ahí, allí...*, de demostrativos *eso, esta, este esos...* pronombres personales que corresponden al estado de ánimo de los personajes *yo, tú, usted...* Sacamos una serie de ejemplos de la novela tal como: “*La ciudad va creciendo por aquí [...]*”² “*Ahí están friendo sardinas.*”³ *Aquí, ahí* se llaman deixis de lugar, son expresiones deícticas que sitúan un participante en el espacio e indica en el espacio cercanía o lejanía.

“*Esta hermana es tonta.*”⁴ Los deícticos demostrativos señalan en el espacio o el tiempo (aquí se trata del tiempo) la cercanía o la lejanía.

“*Yo [...] conozco a ese borracho.*”⁵. “*Yo, como si estuviera viuda.*”⁶ La deixis personal *yo* es aquella expresión deíctica que se refiere al papel que desempeña un participante. En este ejemplo es de primera persona.

El monólogo en la primera persona introduce la perspectiva narrativa de un personaje volviendo al juego de contraste con la escritura a partir de la exposición lúcida y explícita de una hiperconsciencia metalingüística del personaje.

En pragmática, las expresiones deícticas dependen para su correcta interpretación del contexto del hablante, sobre todo del contexto físico de los elementos extralingüísticos. *El aquí, ahí, estos...* citados en los ejemplos de arriba, dependen del contexto de los personajes de la novela.

¹ Deícticos: términos o expresiones: yo, tú, aquello... que en la frase se refieren al contexto de la enunciación.

² La Noria. p. 12.

³ Ibid. p. 134.

⁴ Ibid. p. 65.

⁵ Ibid. p. 235.

⁶ Ibid. p. 136.

4. El monólogo y los personajes

A lo largo de la novela nos damos cuenta que todos los personajes hablan por sí solos. Para una minoría la vida está bien pero para la mayoría todo va mal. Hemos sacado de la novela algunos ejemplos de personajes que denuncian esta situación.

El hijo de Mercedes se rebela contra todo y está capaz de cometer cualquier delito para salir de este marasmo. *“Hay que salir de este agujero asqueroso. Como en Chicago. Dólares. ¡Hands up¹! Al que se mueva lo frío. Sudo un poco, es el calor.”*²

El “Sardineta” se queja de la gente que lo mira con desprecio porque está pidiendo limosna. *El cerdo. Un puro. “No mantengo vagos.” Sí, pero él ha cenado, él va a dormir, él se acuesta con una mujer. ¡Como si yo fuera hijo de una perra y no de una mujer como ellos!*”³

Carlos Pi no quiere que el grupo de amigos del Paralelo sepan que había contactado la sífilis. El Doctor Camps le informó del tratamiento pesado y necesario en tal circunstancia.

*“Este Carlitos [...] ¡Una sífilis como una casa! Encajó bien, es bravo. Las cruces del amor, peligrosa condecoración. Jesuitas: no fornicar, no pensar en [...] no ir al Paralelo, no [...]”*⁴

Y, por fin la Guerra Civil está todavía en la mente de la población, no se puede olvidar su atrocidad y los crímenes de aquella época, *“Mi madre murió en un bombardeo.”*⁵

Conclusión

¹ En traducción: Alta las manos.

² Ibid. p. 138.

³ Ibid. p.220.

⁴ Ibid. p. 106.

⁵ Ibid. p. 82.

Luis Romero, agudo observador, utiliza un lenguaje cargado de intencionalidad, fuente de la ironía y el sarcasmo que aplica constantemente. En el monólogo introduce perspectivas de la historia de un personaje, las series de frases cortas y desordenadas expresan un sentimiento muy íntimo muy cercano del subconsciente pero ricas de acontecimientos que no aparecen en su vida cotidiana. Los monólogos tienen tres propósitos esenciales: llevar la acción adelante, relevar la intimidad secreta de los personajes y comentar las acciones de los personajes. En definitiva, el monólogo desnuda el personaje de la novela creando una relación muy íntima con el lector que aprecia esta complicidad.

Soliloquio

1. Definición del soliloquio

Según la *Real Academia* es una reflexión en voz alta y a solas. Parlamento que hace de este modo un personaje de obra dramática o de obra semejante.

*Verbo soliloquiar: hablar a solas.*¹ Soliloquio es un monólogo de una persona consigo misma sin interlocutores presentes. O es un monólogo dramático de un personaje solo en escena. Es habla o discurso de una persona que no dirige a otra la palabra, bien sea de viva voz, bien mentalmente. Es este caso que nos interesa.

El monólogo se distingue del soliloquio en cuanto a que ocurre antes de cualquier verbalización, a un nivel pre-discursivo; intenta representar la naturaleza fragmentaria del pensamiento antes de ser organizado, con intenciones comunicativas, por quien lo piensa.

En el soliloquio, el personaje aparece hablando como en un ensueño, como si no hubiera un público escuchándolo, siendo sólo él único oyente. Se separa del monólogo interior principalmente en que, aunque se habla en soledad, se asume una audiencia formal e inmediata. Su propósito es comunicar identidad psíquica. Así, el soliloquio puede definirse como una técnica que consiste en representar el contenido interior, psicológico y descubrir los procesos mentales de un personaje directamente de éste al lector, y con una audiencia tácitamente asumida. Es utilizado para explicar el interior del personaje. El punto de vista que se presenta es siempre el del personaje, sin la presencia del autor. Su propósito es de comunicar emociones e ideas que están relacionadas con el argumento y también de exponer la identidad psíquica del protagonista.

¹ Real Academia Española, (2001): *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición, Tomo nº 1: Madrid, p. 816.

2. El soliloquio en *La Corriente*

Entre las formas de reproducción del pensamiento destaca el soliloquio o monólogo citado que R. Humphrey¹ señala como rasgos fundamentales su capacidad para representar de forma directa, es decir en la boca del propio personaje el mundo interior de éste. Este discurso se dirige implícitamente a una audiencia formal e inmediata.

Chatman² sostiene que el soliloquio constituye más un fenómeno de habla que un proceso psíquico de palabras y pensamientos del personaje.

En *La Corriente* no hay monólogos sino un capítulo titulado *Soliloquio* que consiste en un discurso o meditación íntima del personaje. Este capítulo tan importante por sus reflexiones se sitúa a mitad de la obra, en la página ciento cuarenta y seis (146), capítulo veintitrés (23) de la novela que consta trescientas nueve (309) páginas.

El protagonista del capítulo *Soliloquio*, Raimundo, habla a solas porque ha perdido la facultad de la palabra, denuncia y está en cólera contra la actitud de su joven sobrino que espera su muerte y viene a visitarle únicamente para saber si acerca de la muerte o al contrario si va bien. Es un soliloquio forzado manifestado por la enfermedad de Raimundo, querría más bien echar a la cara de su sobrino toda su amargura y desesperación de impotente. Pensando en el interior de sí mismo dice:

¿Crees que estamos hechos de la misma pasta? Eres sobrino mío por casualidad y gracias a Dios no nos parecemos ni en el blanco de los ojos; sólo miligramos de sangre debes de llevar de la mía, un pequeño espermatozoide de nada, que se quedó agazapado por descuido [...]³

¹ HUMPHREY, R. (1959): *La corriente de consciencia en la novela moderna*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, pp. 35-38.

² CHATMAN, Seymour, (1978): *Historia y discurso, La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, pp., 191-194.

³ *La Corriente*. p. 147.

“Amén he dicho y lárgate, que si pudiera te arreaba un puntapié en el culo, grandísimo bribón, adulator de tíos moribundos [...]”¹

En el soliloquio, el personaje Raimundo está frente a su sobrino que desquiere. Es el protagonista del capítulo que emplea la primera persona *yo* en oposición al *tú* pero sin comunicación. A la vista de algunos pasajes muy crueles se nota el desdén y la arrogancia de Raimundo para este pequeño ‘gusano’.

2.1. Oposición entre Raimundo y su sobrino, yo / tú

Las frases de oposición del sobrino y de Raimundo se encuentran en las páginas 146, 147, 148, 149, 150, 151. (De la página ciento cuarenta y seis hasta la ciento cincuenta y uno.)

El “ tú ” del sobrino	Soliloquio El “ yo ” de Raimundo.
-Buenas tardes, tío. ¿Cómo se encuentra hoy?	Respuesta: gruñido. <u>Ni</u> ha vuelto la cabeza.
No le molestará que fume un cigarrillo. ¿Verdad, tío?	<u>No</u> espera la respuesta <u>Nadie</u> espera [...] <u>No</u> puede defenderse [...] <u>Ninguno</u> de sus músculos le obedece. A Raimundo le molesta el aspecto reposado y serio de su sobrino.
-Tío, ¿Le molesta el humo? ¿Quiere que deje de fumar?	Podéis iros al diablo el humo y tú .

¹ Ibid. p. 150.

<p>-Tío, ¿Desea algo?</p>	<p>[...] allá te digo, majadera, [...]</p> <p>Y tú pequeña marmota, te vanaglorias de tu segundo apellido y ser sobrino mío...</p> <p>Tú no me oyes, cabroncete, tú porque te da miedo, pero si un día me oyeras te daría un soponcio [...]</p> <p>Tú debes creer que yo tengo miedo a morirme, pero tú te equivocas; en realidad estoy muerto [...]</p>
<p>-Tío, se me hace tarde; ya sabe cuánto me complace hacerle un rato compañía. Con su autorización me retiro.</p>	<p>Amén, he dicho y lárgate [...]</p>
<p>-Que se mejore, tío. Ya les diré a mis padres que está de buen humor, aunque me ha parecido intranquilo. Adiós, tío Raimundo.</p>	

Cuadro nº 28: Oposición del tú (el sobrino) con el yo (de Raimundo)

Esta tabla que opone el *tú* al *yo* contrapone dos personajes de un capítulo de la obra, el tío al sobrino, un viejo que pasó una vida muy llena por tantas botellas que bebió o por tantas faldas que levantó y el joven sobrino que está esperando su muerte. Las frases negativas que emplea Raimundo muestran su malhumor y su descontento al recibir su sobrino en comparación a la repetición de la apelación *tío* por parte del sobrino que nos enseña su comportamiento hipócrita, quiere adular al tío pero no puede. La vida y la muerte se enfrentan, es el eternal movimiento de la noria que no cesa de repetirse en todos los capítulos.

La única nota agradable que da felicidad a este moribundo es el panorama que le permite descubrir desde el amplísimo ventanal su ciudad magnífica y emocionante que es Barcelona. Sus ojos penetrantes “*escudriñan hora tras hora los pisos altos, las*

azoteas y los edificios que emergen de la ciudad [...] los días de fiesta, cuando se iluminan los edificios públicos, no consciente que le retiren hasta que se apagan las iluminaciones.”¹ Sólo le quedan los recuerdos y la maravillosa ciudad de Barcelona.

Conclusión

Según lo estudiado arriba, se da cuenta que la novela de Luis Romero, *La Noria* de los años 50, es llena de monólogos interiores. Los personajes plantean a sí mismos sus inquietudes, sus ansiedades, sus preocupaciones, sus reflexiones etc. Y esto corresponde a los años del régimen policiaco, de la censura, del miedo, del terror etc.

En contrapunto a este periodo, en los años 60, España se abre al extranjero, los turistas afluyen en el país y con ellos un viento de libertad sopla en la nación. La característica de la segunda obra, *La Corriente*, en comparación a la primera es el número de diálogos que interpretamos como un comienzo de libertad de expresión. En fin, en *La Corriente*, los personajes son más expresivos, y están en busca de comunicación.

¹ Ibid. p. 146.

Diálogo

1. Enfoques teóricos

Junto a la narración, el diálogo desempeña un papel capital en la novela, no se limita a transcribir una conversación sino que es un vehículo de ideas. El diálogo permite crear un personaje que copia la realidad dándole ánimo, vitalidad y fuerza con gritos ademanes sentimientos y vuelve “*un individuo con una posibilidad de ser*”.¹

El diálogo, como posible expresión primera del lenguaje, es el uso verbal que se presta mejor al estudio de la interacción lingüística y al análisis de la lengua en situación, cara a cara, con todas las circunstancias pragmáticas del uso. No se reduce a un intercambio verbal, sino es la creación de un sentido en un discurso realizado por más de un hablante, es un intercambio de signos verbales y no verbales concurrentes.

Según la Real Academia Española,

Del latino *dialōgus* que significa plática entre dos o más personas que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos. El segundo sentido es obra literaria en prosa o versos en que se finge una plática o controversia entre dos o más personajes. Y por fin la tercera explicación es una discusión o trato en busca de avenencia. Diálogo de besugos: en lengua coloquial es una conversación sin coherencia lógica. Diálogo de sordos es una conversación en la que los interlocutores no se prestan atención.²

¹ AZUAR, Rafael, (1970): *El Diálogo y los personajes en la Novela*. Primera edición de 500 ejemplares. Alicante: Propiedad del autor, p. 52.

² Real Academia Española, (2001): *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésimo segunda edición, Tomo 1: Madrid, p. 816.

María Moliner lo define como “acción de hablar una con otras dos o más personas, contestando cada una a lo que otra ha dicho antes.”¹

El diálogo es el recurso que sirve para presentar directamente a los personajes sin necesidad de que el autor se compromete en su desarrollo. Da a conocer el presente de los personajes, los motivos que les impulsan, las inquietudes, frustraciones, esperanzas; informa de talante de las relaciones humanas, de sus coincidencias y discrepancias, de la actividad cotidiana y el mundo que defienden, de todo aquello que, en fin, constituye objetivamente su identidad. Como lo justifica Alma de Zubizarreta en su obra presentando a Pedro Salinas en su obra *El Diálogo Creador*:

Tiene una función social tanto como “participación de nuestro yo con nuestros semejantes”, cuanta expresión de la relación social creada; [...] El diálogo es un modo de autoafirmación de la propia persona en el espejo de quien comparte la situación [...] Esta relación autor-lector es activa, dinámica; de ahí que lo escrito esté destinado a ser re-vivido por el lector.²

El diálogo es el soporte de la novela, su sistema nervioso, una zona muy sensible, más próxima a nuestra condición humana. Nos permite conocer no tan sólo el talante y la peculiaridad de los personajes sino también el sabor de la época en que el relato tiene lugar y también nos permite conocer la definitiva capacidad creadora y empática del autor. El diálogo ha de hacerse “desde dentro” de cada personajes, con términos adecuados a su nivel psicológico y social. El autor ha de colocarse “en la piel” de cada uno de sus personajes anulando su propia vida y sus propias ideas.

El diálogo constituye verdaderamente lo que pudiera llamarse “*sustancia prima literaria*”. La actividad del escritor se basa en un conocimiento intuitivo del hombre, en una experiencia personal de la vida. El novelista coloca a su criatura o a sus criaturas ante una situación nueva y hace todo lo posible para que actúe libremente.

¹ MOLINER, María, (1975): *Diccionario de Uso del Español*. Madrid: Gredos, p. 989.

² ZUBIZARRETA, De Alma, (1969): *Pedro Salinas: El diálogo Creador*. Op. cit pp. 28-29.

El mundo de la ficción literaria se propone utilizar la palabra en forma semejante a como la usa el mundo de la realidad. El sujeto transmisor del diálogo es un elemento del texto literario, está en él, expreso o latente, con su tiempo, su espacio, su mundo y su ideología.

Según María Del Carmen Bobes Naves, *“El diálogo, como uso de la lengua, como cualquier actividad hablada, es un proceso realizado en el tiempo, que se desarrolla en unas condiciones pragmáticas determinadas en sus formas generales, aunque presente variantes en cada caso particular.”*¹ La situación en que se constituye el diálogo es fundamental para el análisis pragmático y exige que cada interlocutor cuente con la intervención del otro para preparar la propia intervención y es preciso tener en cuenta las palabras, el tono y la forma en que son dichas, los gestos, la distancia, los movimientos del interlocutor para seguir. El diálogo es comunicación, y es también intercambio y sobre todo es unidad de construcción.

¹ BOBES NAVES, María Del Carmen, (1992): Op. cit. p. 33.

2. El diálogo en *La Corriente*

En *La Corriente*, junto a la narración, el diálogo desempeña un papel capital que no se limita a transcribir una conversación sino que es también un vehículo de ideas. Proponemos un cuadro exhaustivo de la presencia del diálogo en *La Corriente*.

Capítulos	Personajes	Número de diálogos	Largo/Corto
Nº4 El diálogo	Enrique/Cecilio	1	Largo
Nº5 El negocio es el negocio	Domingo Armengol/ José Rovira	1	Largo
Nº6 El anónimo	Doña Eulalia Tous/ Señor Hermógenes	1	Largo
Nº9 Aniversario	Dorita/Cliente	1	Corto
Nº10 Flores para La Rodrigona	Peatones/ ciclistas	Varios	Cortos
Nº11 La Trini	La Trini/ Inquilinas	Varios	Cortos
Nº12 La cola de las imposiciones	Enriqueta/ las clientes	Varios	Cortos
Nº 13 Encuentro	Arístides/Roberto	1	Largo
Nº 14 Una copita... ¡De anís!	Vendedores	Varios	Cortos
Nº 15 Cita a extramuros	María Teresa/ Pepe Rovira	Varios	Largo
Nº 17 Hora punta	Señor Rafecas/un taxista	1	Corto

Nº18 Comida de Negocios	El matrimonio Dalmau/ hermano de Alicia	1	Largo
Nº19 Problemas familiares	Elvira/ su marido	Varios	Largos
Nº 20 Letrero subversivo	Jefes de la empresa	Varios	Cortos
Nº22 La pareja	Peatonos	Varios	Cortos
Nº24 Consulta Legal	Esteban/Sr Pi	Varios	Cortos
Nº25 El teléfono	Lola/ Maribel	Varios	Cortos
Nº 26 Aterrizaje	Juanchu/ Taxista	1	Corto
Nº 27 “H.A.E.S.A”	Llorach/médico	1	Corto
Nº 28 Al estilo americano	Marido de Hortensia/camarero	1	Corto
Nº 29 La Cana al aire frustrado	Turull/ Dorita	1	Largo
Nº 30 El ojo clínico	Jorge Mas /Médico	1	Largo
Nº 31 “Amigos de la Barcelona ochocentista”	Don Enrique/ intelectual	1	Largo
Nº32 El coctel de hoy	Raquel/ sus amigas Carlito	Varios	Largos
Nº 33 Laceraciones	La Trini/ su hija	1	Largo
Nº 34 Compás de esperanza	Alicia/ Quique	1	Largo
Nº 35 La familia	Rafaela/ su marido	1	Largo

Nº 36 Cena improvisada	Dorita/ Juanchu	1	Corto
Nº 37 Berta, la buena	Berta/ Hortensia	Varios	Cortos
Nº38 El bar	Felipe/Jacinto	Varios	Cortos
Nº 39 Desfila la coqueta	Hortensia/ Jacinto	Varios	Corto
Nº 40 Almas y cuerpos	Rafaela/ su marido	1	Corto
Nº 41 Tirimundi	Felipe Asencio, Cosme/ Pantaleón	1	Largo
Nº 42 La Boîte	Roberto/Lola	1	Largo
Nº 43 Louis Armstrong	Llorach/Rovira	1	Largo
Nº44 Peregrino en su ciudad	Manuel Fontdevila/ clientes	1	Corto
Nº 46 A pesar de todo	Raquel/ Jorge Mas	1	Corto
Nº 48 Alborada	Paco Gallardo/ su mujer	1	Corto
Balance	39 personajes en diálogos	25 diálogos 9 varios diálogos (con otros personajes dentro del capítulo)	21 largos 17 cortos

Cuadro nº 29: Diálogos en *La Corriente*

Los capítulos que no están mencionados no llevan diálogos.

Este cuadro indica de modo exhaustivo el número de diálogos en *La Corriente* y su posición en la novela.

El estudio estadístico nos lleva a la conclusión siguiente que en los cuarenta y ocho capítulos de la novela, treinta y ocho capítulos llevan largos y cortos diálogos informativos, cada uno sobre diferentes temas: personal, social, político y económico. Esta aparición, casi inevitable del diálogo hace que el lenguaje coja gran importancia. Este análisis presentado, muestra cómo y de qué manera el diálogo se vuelve fenómeno dominante en esta segunda obra, y nos permite trazar las líneas características de la evolución dialógica.

a. Tipo de Discurso

En esta parte del estudio, vamos a tratar a partir de ejemplos sacados de la novela, de dos tipos de discurso: El discurso directo y el indirecto.

El discurso directo aparece en toda la novela con indicios tipográficos, verbales e indicios enunciados y temporales. Se refiere al lenguaje que utiliza la gente para comunicarse con los demás a través de palabras textuales exactas y precisas. Las tipologías surgidas durante las últimas décadas son relativamente numerosas, se toma en consideración tanto la forma como la función de cada procedimiento concreto. Los criterios varían según los autores. Se marca gráficamente con líneas de diálogo o con comillas.

Mientras que el indirecto es la introducción de la voz del otro pero con algunos cambios. Está relacionado con el estilo indirecto. Es siempre un discurso *oblicuo* (según la terminología de G. Stauch)¹. Lo característico de esta modalidad discursiva es la reacomodación de los constituyentes del discurso de los personajes dentro del discurso del narrador a través de déicticos espacio- temporales y de persona. Para aclarar estos discursos hemos sacado dos ejemplos dentro de las obras.

¹ Citado por GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, (2007): *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis, p. 268.

Tipo de discurso	Indicios tipográficos	Indicios verbales	Indicios enunciativos y temporales.	Ejemplos
Discurso relatado				
Capítulo XII Página 86: Pequeño problema				
Directo	Guiones	Sin verbo introductor	Pronombres “Usted”-“yo”	“ <i>Escuche Elvira hace mucho que nos conocemos usted se habrá fijado en que yo me he fijado.</i> ” ¹
Capítulo XXI página 151: La mujer fuerte				
Indirecto	Sin Guiones	Un verbo declarativo que manda una subordinada	Cortado del momento de la enunciación.	“ <i>Dicen que es bonito si me animara [...]</i> ” ²

Cuadro nº 30: Tipos de discursos

3. Temas del diálogo

En estos diálogos destacamos una coherencia en los temas evocados por los personajes. Se trata del tratamiento del tiempo, de los espacios, de la sociedad representada, de los personajes principales y secundarios y de la posición del autor mientras que el estilo varía según el hablante.

¹ Ibid. p. 86.

² Ibid. p. 151.

3.1. Temporal, espacial y social

El tiempo está presente en la boca de muchos personajes, este ejemplo es uno entre tantos. El flujo de la corriente adelanta con los actores de la novela.

“-¿Qué hora es?

-Las siete y doce.”¹

El espacio está evocado por muchos personajes a lo largo de la novela. Su papel es de informar, como el ejemplo de abajo, en cuanto a los cambios de la ciudad, su extensión y la destrucción de lo viejo y la construcción de nuevos barrios, calles, edificios...

“-Pero Barcelona no ha cambiado mucho ¿Verdad?

-Se ha extendido; hacia la parte del Carmelo y Horta, en San Gervasio todo son casa de muchos pisos; y por la parte del Besós avanza. Y por Las Corts [...]”²

Se constata que el tiempo y el espacio están presentes en la mayoría de los diálogos.

El nivel de vida en aquellos años es muy duro y no se puede aguantar con un sueldo único.

“-Desde que los chicos trabajan, andamos mejor. Esa es la cosa, luchas y luchas por sacarlos adelante [...]”³

La modernización es imprescindible en las grandes ciudades como Barcelona, el progreso avanza a gran paso y en las familias de los ricos es una necesidad poseer en su casa las nuevas tecnologías.

¹ La Corriente p. 311.

²Ibid. p. 231.

³Ibid.p. 142.

“[...] La que tiene nevera de hielo la desea eléctrica, la que barría con escoba pretende un aspirador, la que cocina a gas quiere butano, las criadas no aceptan servir en una casa sin lavadora.”¹

La mano de obra española emigra hacia Alemania para mejorar su nivel social y ganar más dinero.

“-Le han contratado en Alemania, en una ciudad grande que se llama Düsseldorf. Le pagarán bien; allá se gana mucho y tiene firmado un contrato.”²

3.2. Proyectos y política internacional

España recién salida de una guerra atroz quiere independizarse en cuanto a la producción de medicamentos y tener sus propias fábricas. *“Vamos a fabricar un medicamento que da resultados notables en el tratamiento de algunas enfermedades. Hasta ahora sólo se fabrica en Alemania y en países escandinavos; en seguida se extenderá por toda Europa.”³*

Se evocan las grandes potencias con mucho cuidado y sin dar claramente su punto de vista. *“-Yo le aseguro que Tshombé se trae algo entre las manos. Lo que nos cuentan es una cortina de humo [...]”*

-¿A quién se refiere usted?, porque no le entiendo...

- A la O.N.U [...]

-Se lo digo yo; los de Katanga se han puesto en el secreto de acuerdo con Moscú. Buena se le espera a Kennedy.”⁴

Conclusión

¹ Ibid.p. 187.

² Ibid.p. 215.

³ Ibid. p. 224.

⁴ Ibid. pp. 269-271

Gracias a estos elementos de cohesión se realiza una estructura por capítulo. El lenguaje que aparece en estos numerosos diálogos va totalmente en concordancia con la clase social protagonista. Es un instrumento que caracteriza a los personajes. Se van mostrando según obran pero sobre todo según hablan como decía Unamuno. “*El diálogo crea y recrea un ambiente de época en el que se funda la historicidad del relato, su dependencia con unas coordenadas temporales. Y sirve para conocer, por la lengua que los hombres utilizan, el índice cultural de los hablantes.*”¹

La diferencia esencial entre la primera novela y la segunda, es decir entre la cantidad de monólogos y los diálogos, reside en la escritura del autor. En *La Noria*, el autor implícito, juega un papel preponderante en el habla de los personajes, se traslada a otros seres, hasta vivir en otros, identificándose a protagonista de capítulos. “*Es posible que, de este modo, descubra sus problemas, hable con su misma voz, llegue a sentir y a pensar lo mismo que él siente.*”² Pero en *La Corriente* se libera, se aleja de los personajes, no se siente encerrado en sí, las barreras se abren del mismo modo que se relaja la censura. Este tipo de diálogo llamado por algunos críticos *poliloquio*³ aspira a dar una impresión de naturalidad, de realismo despreocupado al texto.

¹ASUN, Raquel, (1982): *Camilo José Cela, La Colmena*. Madrid: Edición Clásicos Castalia, p. 47.

² AZUAR, Rafael, (1970): *El diálogo y los personajes en la novela*. Op. cit. p. 32.

³ En el poliloquio el autor desaparece y los personajes actúan con entera libertad. Se consigue de este modo una fuerte impresión de veracidad y de realismo.

AZUAR, Rafael, (1970): *El diálogo y los personajes en la novela*. Op. cit. p. 24.

SEGUNDA PARTE

Los Personajes

CAPÍTULO I

Clasificación de los personajes relevantes de las obras

CAPÍTULO II

Personajes secundarios

CAPÍTULO I

Clasificación de los personajes relevantes de las obras

1. Enfoques teóricos

Personaje es el ser o ente literario que, como dotado de vida propia, se manifiesta por su presencia. Cuando actúa revela una línea de conducta y descubre su carácter. Es la máscara de madera usada por los actores griegos en los amplios escenarios al aire libre, les agrandaba la figura, les magnificaba la voz. Por traslación semántica luego la palabra ha designado la configuración externa del ser, el contorno, lo físico, lo material. En cambio, el carácter denotó el dintorno, lo interior, lo moral, lo espiritual.

Un personaje es una construcción verbal que no tiene existencia fuera del libro. No es una persona sino un efecto de sentido producido a base de enunciado, de predicado funcional y calificativo. Se ofrece comida al lector. “*Tiens, mange! Mange mon image, croque la promesse littéraire que je suis, déguste les mots exquis dont je suis imprégné, savoure le sens dont je suis chargé [...]* »¹

Para Manuel de Aguiar e Silvia, “*Los personajes constituyen uno de los elementos estructurales básicos de la novela. El novelista crea seres humanos, situados en un espacio determinado, que se mueven en una determinada acción.*”²

Según nos dice María del Carmen Bobes Naves, “*Los personajes son elementos sintácticos del relato. Se identifican con unidades de descripción y de función y establecen relaciones que se transforman en el transcurso del tiempo.*”³ Constituyen uno de los elementos estructurales básicos de la novela. El novelista crea seres humanos situados en un espacio determinado, que se mueven en una concretada acción. A estos personajes los consideramos, primero, como unidades de un paradigma que tienen unos rasgos específicos, y segundo como unidades sintagmáticas que tienen unas posibilidades de relaciones entre ellas.

Según el análisis de Lukács,

¹ GERMAIN, Sylvie, (2004): *Les personnages*. France: Ed. Gallimard, p. 226.

Traducción personal de la cita” ¡Toma, come! Come mi imagen, come la promesa literaria que soy, degusta las palabras exquisitas que me impregnan, saborea el sentido que me está encargado...

² AGUIAR, e Silvia, Manuel de, (1972): *La novela y su teoría de la literatura, Cap. VI*. Madrid: Editorial Gredos, p. 209.

³ BOBES NAVES, María del Carmen, (1985): *Teoría general de la novela*. Madrid: Editorial Gredos, p. 135.

La novela es la forma de la virilidad madura, la historia de la aventura de un agonista problemático que busca, en un mundo degradado, valores auténticos. Su contenido es la historia de un alma que va por el mundo aprendiendo a conocerse, que busca aventuras para experimentarse en ellas y que a través de esta prueba, da su medida y descubre su propia esencia.¹

Mientras que originariamente carácter significa en griego tallado, signo grabado, impreso en madera o metal. Y en sentido figurado, dentro de los tecnicismos literarios, ha señalado el conjunto de rasgos morales que imprime o talla la conducta del personaje. Todo personaje, debe tener un carácter bien definido, que la acción manifiesta y que se mantiene en su transcurso. El carácter es el núcleo íntimo, intransferible, que constituye la individualidad, es una resultante en la cual intervienen, entre muchos otros factores, la herencia, el temperamento, la sensibilidad, las creencias, la educación, el medio, la clase social, el lugar, la época y la familia.

Para ambas novelas se habla de estructura porque hay una matriz organizadora en el interior de sendas obras. No se puede hablar de personajes individuales o destinos personales, sólo de grupos como vamos a analizarlos en el capítulo siguiente. Los personajes carecen de importancia porque el auténtico protagonista es la existencia cotidiana, materializada en breves peripecias personales. Esto se plasma en el título plural de las obras: *La Noria, La Corriente*.

En el siglo XIX, la historia se interpretaba atendiendo a los grandes hechos y a sus protagonistas individuales, que están elevados a un nivel muy alto en cuanto a la comunidad a la que pertenecían. Ello influía en la concepción del relato novelesco y el héroe individual se destacaba de los demás personajes y estaba considerado como el eje central de la novela. De hecho, muchas novelas del siglo XIX recibieron por título el nombre de su protagonista: *Ana Karenina, Madame Bovary, Tartarin de Tarascon, Doña Perfecta*.

A comienzos del siglo XX la Historia da más importancia al producto de la labor de una colectividad anónima que al personaje aislado y modelo único. Esta nueva concepción está ya anunciada por autores como Miguel de Unamuno, y Ortega y Gasset

¹ LUKACS, Georges, (1963): *La théorie du roman*. Paris: Editions Gauthier, p. 85.

La rebelión de las masas – 1930 en sus trabajos sobre la intrahistoria *la historia de los millones de hombres sin historia* y el papel de las masas. Es a partir de estos autores que se dio más importancia a los grupos sociales que al protagonista individual.

Para el escritor realizar su obra es corporificarla en el lenguaje particularmente para el narrador, realizar su obra es encarnarla en los personajes, darles figuras humanas. Crear seres vivos, está claro; pero *sin vísceras*¹, como decía irónicamente Paul Valery evocando a los héroes de las novelas.

Este problema de *vida-ficción* o vida ficticia de los personajes literarios será una de nuestras preocupaciones. Con todo su parecido con los *seres reales*, los caracteres de ficción no son reales, no tienen función en la vida, sino en la novela que es una forma de arte. Un carácter de ficción es rara vez fotografía de un ser vivo, en cambio es un modelo o boceto sugerido por un ser vivo. No es sorprendente que el carácter sea a menudo inventado sobre una ínfima base de observación y no resultado de un prolongado estudio hecho por el escritor sobre el individuo. El escritor no copia su original, toma lo que desea de él, unos pocos rasgos que han llamado su atención, un giro que ha inflamado su inspiración y con ello construye un carácter. No le interesa que sea exactamente parecido, le interesa sólo crear una plausible armonía y la mejor parte del genio se compone de recuerdos.

En las dos novelas se siente una afinidad muy concreta entre el creador literario *ser humano vivo* y sus criaturas de ficción.

El novelista inventa una cantidad de palabras describiéndose someramente a sí mismo, les da nombre y sexo, les asigna posibles gestos, les induce a hablar y a comportarse consistentemente. Este conjunto de palabras perfila su carácter. André Gide afirma que “*los personajes amorosamente trabajados en alguna medida se identifican con el creador.*”² Del mismo modo, cabe reconocer también y por ello que son entes de ficción, trasposiciones que difieren de él. Pero en cada caso, idénticos o distintos, esencialmente, no son sino el despliegue de virtualidades latentes que cobran

¹ VALERY, Paul, cita sacada de la obra de CASTAGNINO Raúl. H. (1969): *El análisis literario*. Buenos Aires: Editorial Nova, p. 120.

² LUPPE, Robert, (1946) *Délivrance par la littérature*, cita sacada de la obra de CASTAGNINO, H Raúl, (1969): Op. cit. p. 122.

consistencia y realidades. Robert Luppé en el estudio *Délivrance par la littérature*¹ considera que la obra literaria es ante todo una creación de personajes y dice que:

Sólo en la obra hay construcción, sueños también poblados de personajes, pero éstos son fantasmas, imágenes fugitivas, el soñador se abandona a su sueño, es pasivo, acepta todos los absurdos e incoherencias. Por el contrario el personaje en la obra exige que el escritor sea activo porque ha de tomar cuerpo, el artista debe construirlo, fijar su figura. Cuando el personaje nace de las pasiones del escritor, éstas se objetivan y se proyectan en su plano.²

Para el creador existe la posibilidad de tomar fuera de sí, de entre quienes lo rodean, la materia humana para sus criaturas literarias. Aunque por más que se utiliza la capacidad de observación puesta en juego para captar los rasgos externos de los personajes así creados, en el carácter de los mismos siempre se filtra algo del espíritu del autor. En cierto modo el escritor afirma la determinante observación que hiciera François Mauriac en su conferencia “el novelista y sus personajes”: “*El admirable privilegio del novelista es precisamente ese poder que tiene de crear los seres capaces de pasar de un destino a otro y que superiores a las criaturas vivientes, pueden recomenzar sus vidas en condiciones nuevas.*”³

A esta reflexión se añade la de Sylvie Germain hablando del papel del novelista cuando dice:

Donner une carnation aux mots. Les pourvoir d'un volume, d'une couleur, d'une saveur, d'une texture et d'une tessiture. Les doter d'une capacité de réverbération, au sens sonore et au sens lumineux ; tel est le travail qui incombe au romancier répondant à l'appel des personnages.⁴

¹ Ibid En traducción personal por: Liberación por la literatura.

² Ibid

³ MAURIAC, François, (1955): *El novelista y sus personajes*, Cita sacada de la obra de CASTAGNINO, H Raúl, (1969): Op. cit. p. 125.

⁴ GERMAIN, Sylvie, (2004): *Les personnages*. Op. cit. p. 30.

Traducción personal de la cita: “Dar una encarnación a las palabras. Los poderes de un volumen, de un color, de un sabor, de una textura, de una tesitura. Dotarlos de una capacidad de reverberación, en el

En el análisis de los seres literarios se descubre que hay personajes identificables con el creador, nacidos de la introspección y auto-observación.

También los hay nacidos de la observación exterior, de la penetración psicológica del creador que sabe mirar a su alrededor y describir a quienes conviven con él; hay personajes totalmente *creados* y ajenos del autor, surgidos de una operación imaginativa hay otros que están muy cerca de él, a veces de su propia familia.

Los personajes observados de la circunstancia exterior llevan sin embargo algo de lo íntimo del hombre creador de la novela. El novelista tiene como papel de descifrar y transcribir *negro sobre blanco* sus acciones que se entremezclan, se influyen y se desarrollan simultáneamente.

2. Presentación de los personajes en las novelas

La asociación de los personajes retratados, en la progresión personajes-capítulos-novelas se convierte en el elemento primero a la hora de analizar la estructura literaria del texto y esa macro- agrupación, al modo de un armazón, da coherencia narrativa a los sucesos de la novela. Siguiendo esta concepción, *La Noria* y *la Corriente* presentan una suma de vidas que se mueven según el movimiento circular de la noria o a través de la corriente eléctrica para representar en su finalidad el vivir de seres de la ciudad de Barcelona. En estas obras no existe un héroe, tal vez porque el contexto social de la España de posguerra, lo hiciera imposible. El heroísmo consiste en sobrevivir, en conseguir superar las dificultades del momento histórico, los personajes no tienen fe en nada, el momento presente es crucial, y se dan cuenta de la necesidad de unirse para formar una fuerza contra el enemigo.

La vecindad y la amistad juegan un papel de solidaridad y es lo que los autores querían transmitir en sus obras, la colectividad se presenta como estructura maestra.

Con los treinta y siete (37) personajes de *La Noria* y los treinta y tres (33) de *La Corriente*, sin contar los personajes secundarios, Luis Romero retrató la sociedad barcelonesa de los años 50 y 60 con sus contrastes, sus intrigas, su qué dirán y sus momentos de felicidad.

sentido sonoro y en el sentido luminoso; tal es el deber del novelista en cuanto a la llamada de los personajes.”

La novela de grupos sustituye la biografía como eje de la narración por un lugar y tiempo limitados, las vidas no están articuladas, sus destinos corren paralelos pero indiferentes. Como consecuencia del tiempo escogido, los personajes se ven unidos por su mayoría en la miseria que se refleja en *La Barcelona de posguerra*.

Para Luis Romero, *La Noria* es una novela reloj, hecha de múltiples ruedas y piezas y *La Corriente* es el flujo que permite la circulación de la electricidad.

A lo largo de *La Noria* el desfile de las parejas se hace de modo constante y regular. Los personajes se mueven por dos y no por grupos o individualmente. Ningún personaje se encuentra aislado, todos forman parejas, el primer actor introduce el segundo. Basten algunos ejemplos que se sitúan al principio de la novela:

Dorita-Manuel Fontdevila, Manuel Fontdevila-Lola, Lola-Don Álvaro, Don Álvaro-Paquito Gallardo, Paquito Gallardo-Ignacio, Ignacio- Alicia...

Se puede resumir la relación con este esquema:

AB – BC - CD- DE –EF – FG –GH – HI - etc.

Para *La Noria* el personaje está introducido o citado en el capítulo precedente y desaparece para dejar entrar otro protagonista.

Pero en *La Corriente* es diferente, pueden aparecer en dos o tres capítulos como es el caso de Dorita, capítulo nueve (9), capítulo veintiséis (26), capítulo treinta y seis (36). O el caso de Raquel capítulo ocho (8), capítulo treinta y dos (32), capítulo cuarenta y seis (46). Y por fin Roberto capítulo trece (13), capítulo diecisiete (17)...

Las parejas pueden encadenarse entre sí hasta formar un círculo que es el de la noria como máquina. Hay casos en el cual los personajes se conocen, otras veces no. Es por oportunidad que Dorita sube en el taxi de Manuel Fontdevila, este día, a esta hora. El encuentro de estos personajes es pura casualidad y formarán parte de los primeros cangilones de la rueda.

A lo largo de la novela se refleja un mosaico variadísimo de tipos, caracteres, edades, profesiones y clases, y el paso vertiginoso de unos a otros, con sus diferentes modos de vida y fortuna produce un marcado efecto de contrastes, al mismo tiempo

estético y social. Ninguno de los treinta y siete (37) personajes, al no reaparecer en otro capítulo después del suyo, goza de un rango superior a los demás y la novela se caracteriza por su protagonismo colectivo, él de una gran ciudad que es Barcelona.

Pero en *La Corriente*, la presentación de los personajes funciona de otro modo, según las circunstancias y los acontecimientos del día. El hilo conductor de las peripecias de este día es el entierro de Rodrigo que representa un elemento de cohesión estructural.

Se habla de la muerte de Rodrigo en las páginas siguientes y está evocada por los personajes siguientes:

Capítulo N°1 Es el entierro de Rodrigo en su casa.

Capítulo N° 7 La Ramona (antigua criada de la familia) prepara la casa de sus dueños que va a recibir el luto.

Capítulo N° 9 Dorita está obligada detenerse para dejar pasar el entierro.

Capítulo N°10 titulado *Flores para la Rodrigona*. El coche fúnebre se ha puesto en marcha.

Capítulo N° 13 Arístides informa Roberto de la muerte de Rodrigo.

Capítulo N°27 Llorach trata de la muerte de Rodrigo.

Capítulo N°32 Es una persona de la asistencia que interroga:

“¿Habéis estado en el entierro?”

-Acabo de enterarme ahora; creo que había muchísima gente.

Rodrigo murió ayer.”¹

Capítulo N°43 Aprendemos que el difunto vino a visitar a Raimundo.

Capítulo N° 46 Alusión a la muerte de Rodrigo. *“No hay nadie más, todos han huido: Carlos Yuste...hasta el pobre Rodrigo”¹*

¹ La Corriente. p. 210.

A lo largo de la novela el autor comunica y comenta la muerte de Rodrigo, personaje famoso en la ciudad de Barcelona. La muerte es presente y sorprende a todos sin jerarquía, rico o pobre, débil o fuerte, famoso o desconocido. Está siempre muy cerca de nosotros y viene cuando uno no la espera.

3. Origen, función y situación de los personajes

Los personajes de *La Noria* son por su mayoría jóvenes como lo fue Luis Romero en el momento de la escritura de su obra, tienen por su mayoría 30 años como él y los de *La Corriente*, son maduros tienen más o menos entre 45 años y 50 años.

Luis Romero vive cuerpo y alma sus personajes de papeles, imaginados y creados hasta confundirlos con la realidad. Cuando escribe bajo la presión interior de un personaje se aventura en el doble movimiento de *escritura- lectura* que a la vez se oponen y se complementan. Es a la vez tanto pasivo como inventor de las palabras al sentido profundo que lo enuncia Sartre en su libro filosófico *Les Mots*². Son palabras-sonidos, palabras-música, palabras imagen volviendo palabras guerreras en ciertas circunstancias. El gesto de escribir es un alivio y la palabra es un arma.

Los personajes de *La Noria*, prostitutas, taxista, profesor, jefe de empresa, abogado, médico...no recomienzan su vida en *La Corriente* sino van prolongándola cambiando de estatus para algunos.

La prostituta Dorita vuelve propietaria de una perfumería, el taxista Manuel Fontdevila cambia de coche, el profesor Don Álvaro ahora viejo es jubilado, El "Sardineta" que no tenía apellido ni nombre, tiene algunos años después un carnet de identidad y se llama Cecilio García.

La evolución del tiempo favoreció el cambio de la situación profesional y familiar de los actores de las novelas.

La configuración de los personajes en *La Noria* y *La Corriente* (doce años después) sintetiza un estilo inscrito en el Universo de la crítica social. La mayoría de ellos representa la clase media sometida a las injusticias sociales y los maltratados. Estos personajes aparecen revelados con pocas descripciones físicas y se construyen

¹ Ibid. p. 302.

² En traducción: *Las Palabras* de SARTRE, Jean Paul, (1938). Paris: Edition Gallimard.

mediante perfiles psicológicos. Su estado de ánimo evoluciona ante las circunstancias del momento. Sufren, gozan y reaccionan con más o menos energía ante los problemas de su cotidiano. Simone Weil enuncia a propósito de los personajes en *La Pesanteur¹ et la Grâce²* que “cada uno grita en silencio para ser leído de modo diferente.”³

La obsesión de los treinta y siete (37) personajes de *La Noria* y los treinta y tres (33) personajes protagonistas de *La Corriente* tienen como denominador común la búsqueda de dinero. Es el factor unitario en las dos novelas que carece de núcleo central y de protagonista humano. La lucha para mejorar su condición de vida es permanente.

Se presentan en las obras de Luis Romero un análisis atomizado de la sociedad, una galería de personajes, cada uno por separado, con lo que es imposible ahondar en ninguno, o sea que sólo se conocen parcialmente y en su superficie. Se llega a mantener un cierto sentido de realidad colectiva, que sin embargo no va más allá de la superficie de cada caso. Las dos novelas enseñan una visión de la realidad urbana de la ciudad de Barcelona. *La Noria*, nos enseña un momento en la vida de un personaje diferente, mientras que en *La Corriente* se trata de los mismos personajes que se entrecruzan en momentos diferentes. El tiempo se queda circular, pero los personajes no están en el sentido de la rueda sino que hay un va y viene que analizaremos en este trabajo de investigación. Se fusionan en los relatos hombres y mujeres, jóvenes y viejos, profesionales y desempleados, ricos y pobres, responsables e irresponsables en lo que aparenta ser un panorama bastante completo de una sociedad. La gente en las diversas capas sociales en que vive, está unida, ya que su problemática individual refleja las vicisitudes eternas de la condición humana. La selección de estos personajes intenta proyectar una imagen bastante completa del ser humano en una ciudad, Barcelona.

Los elementos testimoniales están involucrados en la ficción, la novela viene a ser como espejo donde nos vemos pero se trata de un espejo deformante, su objetivo no consiste únicamente en reproducir la realidad sino en moldearla, en recrearla. La ficción imaginada por el autor sirve para estructurar la obra, mantener el interés, añadir dinamismo y llevar al lector a través de una serie de situaciones verdaderas una unidad en esencias. El testimonio da fe, la ficción intriga e inspira curiosidad.

¹ La Pesanteur en traducción: La gravedad.

² La Grâce en traducción: La Gracia.

³ GERMAIN, Sylvie, (2004) : *Les personnages*. Op. cit. p. 36-67.

El estatus de los personajes se apoya en un juego de oposiciones dentro de la novela. Cada personaje disociado de los demás es una silueta, una caricatura representativa de una categoría de gente. El conjunto de los personajes construye el relato que vuelve discurso, entonces vehículo de saber y de construcción didáctica y poética. Para analizar a los personajes de las obras vamos a organizarlos según lo siguiente:

3.1. Clasificación de los personajes según criterios

Dentro del estudio de los contenidos de las dos obras literarias, se estudiarán los seres de ficción que evolucionan en las novelas preguntándose: ¿Quiénes son?, ¿Hombres o mujeres?, ¿Jóvenes o viejos?, ¿Casados o solteros? Y de qué condiciones humanas son, ¿Trabajadores o parados? ¿Ricos o pobres?, ¿Optimistas o pesimistas?, ¿Generosos o egoístas? ¿Vencedores o vencidos?,...

Los personajes (criaturas de ficción) que viven en un tiempo delimitado que es las 24 horas de un día de primavera, y en el espacio de Barcelona, ciudad escogida por el autor, son los protagonistas de los capítulos de *La Noria* a quienes les dedicamos el apartado siguiente.

Para el análisis de las obras, nos hemos basado en el cuadro que nos propone Henri Mitterand¹ y hemos sacado siete criterios definiendo a los personajes.

¹ HAMON, Philippe, (1972) : *Pour un statut sémiotique du personnage*. Op. cit. p.75.

Clase	Oficio	Nivel de vida	Sexo y situación	Político	carácter	Vencido Vencedor
1	2	3	4	5	6	7
12 Proletarios 12 Burgueses 01 Noble 07 Clase media 05 Miserables	03 Prostitutas 01 Comerciante 01 Funcionario 13 Empleados 02 Estudiantes 01 Obrero de fábrica 01 Ingeniero 01 Pintor 01 Crítico Pinto 01 Camarero 02 Estraperlistas 01 Abogado 01 Médico 01 Vendedora 01 Jefe de empresa 01 Parado	22 Pobres 08 Ricos 07 Acomodados	13 Mujeres 24 Hombres 07 Casados 03 Viudos 27 Solteros 18 Jóvenes 09 Maduros 10 Viejos	02 Sindicalistas 02 Emigrados	22 Generosos 04 Egoístas 08 Marginales 26 Optimistas 05 Pesimistas	15 Vencidos 22 Vencedores
37 Personajes es	32 Personajes	37 Personajes	37 Personajes			37 personajes

Cuadro nº 31: Resultado de la clasificación (*La Noria*)

RELACIÓN PERSONAJES CON EL TIEMPO INTERNO DE LA NOVELA:

LA NORIA

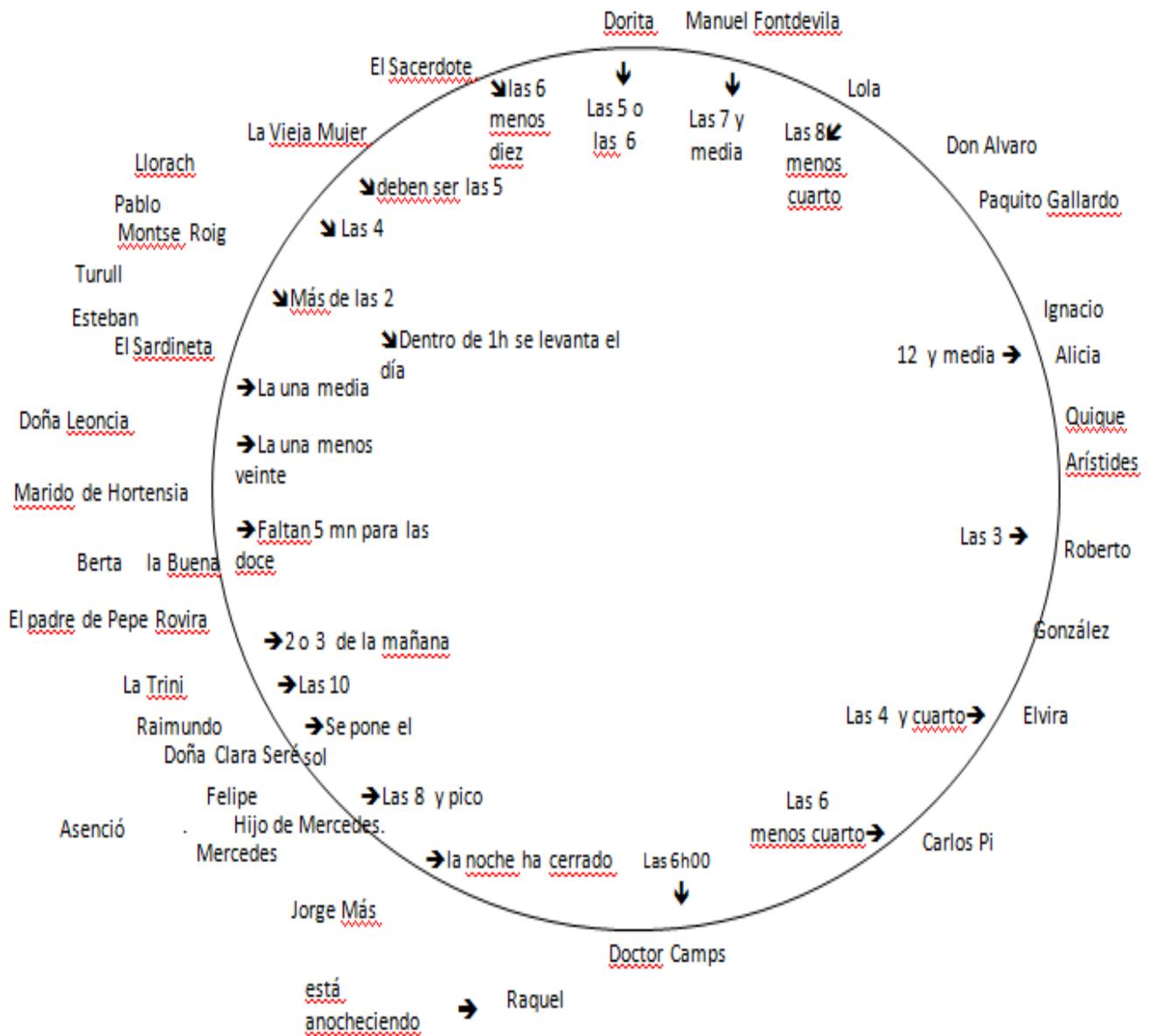


Figura n° 5 Rueda de *La Noria*.

Personajes, hora, ciudad

El orden de los personajes en la segunda novela es diferente. Son hombres y mujeres maduros, sus intereses han cambiado y están viviendo para unos momentos cruciales: cambios de estatus, de modo de vida, de amante, de trabajo o regresan a su país de origen después de muchos años.

Clase	Oficio	Nivel de vida	Sexo	Político	Vencido Vencedor
1	2	3	4	5	6
Burgués: 9 Proletario: 16 Medio: 6 Miserable: 1	Jefe: 9 Empleado: 8 Enfermera: 2 Antigua prostituta: 1 Abogado: 1 Taxista: Carnicera: 1 Barbero: 1 Trabaja como socio: 1 No trabaja: 1 Otros no tienen oficio	Acomodado: 18 Pobre: 8 Rico: 7	14 mujeres 19 hombres Maduro: 30 Viejos: 2 Joven: 1 Casados: 13 Solteros: 4 Viuda: 2	Optimista: 25 Pesimista: 8 Generoso: 12	Vencedor 24 Vencido: 9

Cuadro n° 32: Resultado de la clasificación (*La Corriente*)

RELACIÓN PERSONAJES CON EL TIEMPO INTERNO DE LA NOVELA: *LA CORRIENTE*

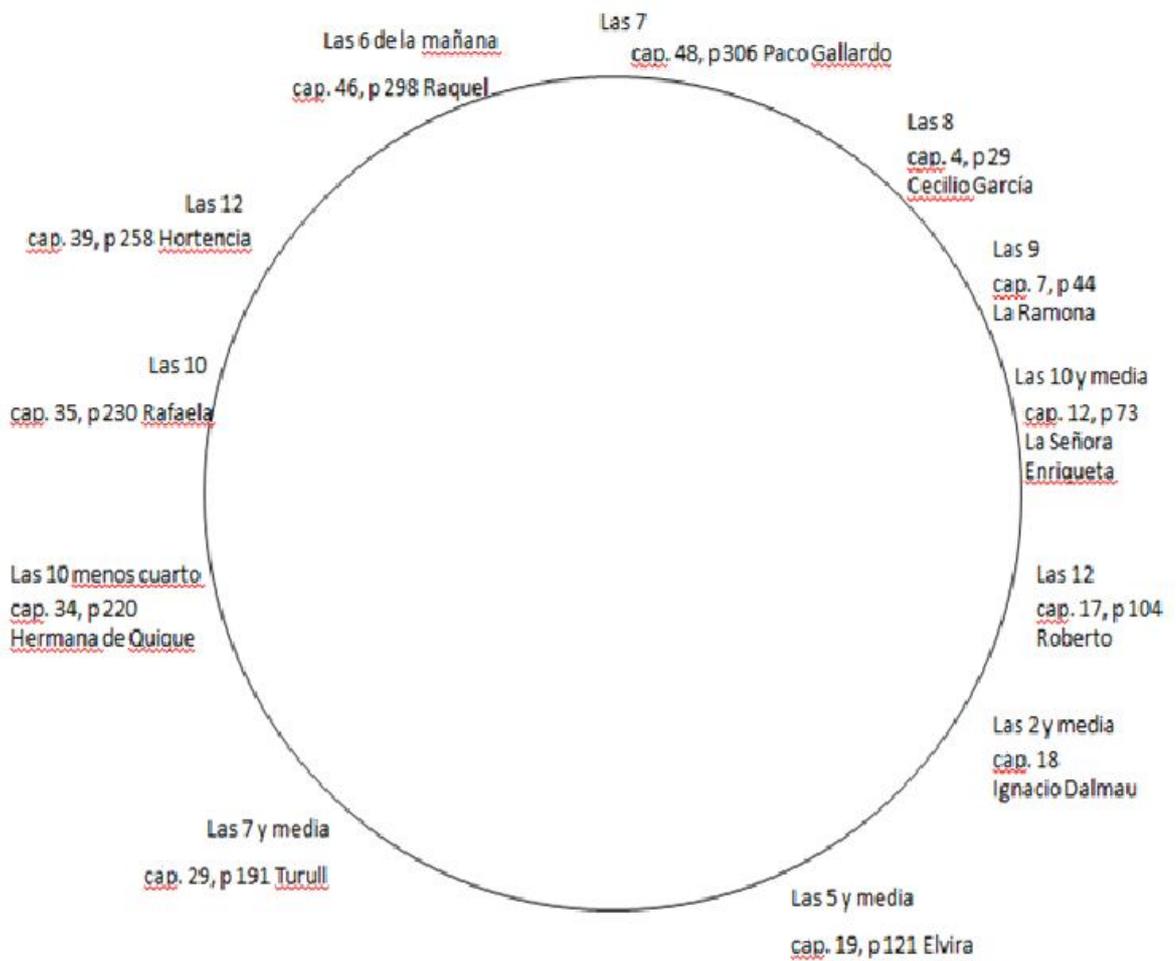


Figura n° 6: Flujo de *La Corriente*

Personajes, hora, ciudad

Esta figura sintetiza la vida y la actividad de los actores de la novela: *La Noria*. El conjunto de estas características organizadas nos permite catalogar los ejes semánticos recurrentes de los diferentes personajes y compararlos entre sí.

Para elaborar este cuadro, y enterarnos de estas informaciones, hemos tenido en cuenta muchos factores. La mayoría de los vencidos de la novela se encuentran en el mundo de la noche, son prostitutas, jugadores de naipes, borrachos, mendigos, es decir, los marginados de la obra.

Comparando el balance de los dos cuadros, el de *La Noria* y de *La Corriente* nos damos cuenta que el nivel de vida en los años 60 ha mejorado. Hay menos pobres, la gente trabaja, y hay más vencedores que vencidos. El país está en vía de normalizarse. Los dos cuadros nos permiten constatar la evolución y el avance del país en el dominio económico, social y político. El análisis estadístico de la importancia de cada personaje lleva a entresacar conclusiones sobre la estructura de la novela, pero le hace perder de vista el relieve que adquieren los personajes dentro de cada capítulo.

Como lo constatamos vemos, Luis Romero no ha escogido a estos personajes al azar, sino que primero son en su mayoría, los que ya conocemos en *La Noria*, y que encontramos por segunda vez en *La Corriente*. Reflejan la Barcelona de los años 60, con sus problemas, sus contradicciones y sus aventuras en un momento de su vida. La novela bajo este punto de vista no es únicamente un fragmento de vida, sino un ensamblaje de determinadas vidas que esboza perfectamente el ambiente barcelonés. Benito Varela compara el efecto de las novelas construidas con pluralidad de perspectivas con “*los procedimientos del cubismo: los elementos de la realidad se rompen, se descomponen ante el enfoque polivisional. Pero al superponerse tienen que ensamblarse.*”¹

En los cuarenta y ocho capítulos de *La Corriente*, hay treinta y tres personajes porque nueve protagonistas se repiten dos veces y dos protagonistas se repiten tres veces según el cuadro que sigue respetando el orden con el cual aparecen en la novela.

¹ VARELA, Benito, (1967): *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Destino, p. 37.

3.2. Personajes relevantes de las dos obras

La repetición de los personajes en diferentes capítulos no es fortuita sino que muestra su importancia en la novela. Existen personajes-guías, puntos de referencia que la cámara del fotógrafo que es la del autor Luis Romero, analiza detenidamente.

Protagonistas	2 veces	3 veces
Cecilio García	Cap. N° 2 y 4	
Pepe Rovira	Cap. N° 5 y 15	
Roberto	Cap. N° 13 y 17	
Carlos Pí	Cap. N° 10 y 21	
Dorita		Cap. N° 9, 26 y 36
Raquel		Cap. N° 8, 32 y 46
Jorge Mas	Cap. N° 16 y 30	
La Trini	Cap. N° 11 y 33	
Rafaela	Cap. N° 35 y 40	
Lola	Cap. N° 25 y 42	
Llorach	Cap. N° 27 y 43	

Cuadro n° 33: Personajes relevantes en las dos novelas

Dorita y Raquel son los actores de las novelas que encontramos en seis capítulos. Son protagonistas consideradas como perfiles de la mujer española de los años 60. Ambas representan el tipo de la mujer emancipada y libre. La primera se afirmó con su labor y trabajo, se transformó de prostituta en una dueña de perfumería respetable. Mientras que Raquel, mujer ya libre en *La Noria* continúa siéndolo en *La Corriente*. Su amante es ahora Jorge Mas, pero todavía no se siente bien con él y piensa dejarlo para vivir en Suiza.

Los demás, o sea nueve personajes que hemos denominado relevantes anteriormente, van acompañados de una acción que puede captar el interés del lector. Su acción va envuelta en la de otros y otorga dinamismo a la novela.

Roberto y Rafaela han abandonado su ciudad para vivir lejos de Barcelona durante más de diez años. Y Cecilio García, como quería cambiar de estatus después de salir de la cárcel, ha ido a buscar trabajo en otros lugares de la ciudad, en rincones donde nadie le reconocería.

Pepe Rovira, Jorge Mas y Llorach son dos vencidos de la guerra, viven a costa de los demás, no tienen personalidad y siguen miserables de espíritu.

Carlos Pi se casó, pero añora su vida pasada en la cual no tenía responsabilidad y vivía libre.

La Trini sigue envejeciendo, termina su vida como la había empezado, es decir, sola.

Y por último Lola, como la canción que la introdujo en *La Noria*: “*je m’en fou pas mal*”, sigue queriendo bailar, no se da cuenta que tiene marido y vive en casa de su suegra sin preocuparse de ella.

Todos estos personajes reunidos constituyen el tejido estructural de *La Noria* y *La Corriente*. Cada personaje tiene su historia, que el lector puede con poca imaginación continuar, y cada personaje es una historia y puede constituir la trama de una nueva novela.

3.3 Análisis de los personajes relevantes

Luis Romero dibuja a los personajes con delectación poniendo algo así en cada uno de ellos. La habilidad del autor consiste en hallar resonancia entre las distintas sensibilidades de los personajes. Aunque este aspecto será desarrollado a propósito del análisis morfológico, cabe adelantar aquí, que los personajes pueden ser presentados en la narrativa a modo de prosopografía, de etopeya o de retrato. Pero la presentación puede efectuarla con indirecta intervención del novelista, por referencias y alusiones de otros seres ficticios o bien sin previa presentación, mostrándolos simplemente en acción. Graham Green decía en “*El fin de la aventura*” “*Siempre me ha parecido que en*

una novela debe dejársele al lector imaginar a los personajes como se le antoje; no seré yo quien le ofrezca una ilustración improvisada.”¹

3.3.1. Prosopografía y etopeya

El autor define a los personajes mediante un conjunto de rasgos que están en adecuación con el valor de los protagonistas. Los retratos serán parciales, la cámara del autor, su *ojo*, presentará al lector la faceta relacionada con su físico, su carácter, su profesión y el aspecto psicológico. Se sirve de la *prosopografía*, descripción física donde traza el retrato parcial del personaje y de la *etopeya*, descripción de las cualidades morales que presenta el carácter y la vida interior del actor, del protagonista o del personaje secundario.

Es interesante estudiar algunos personajes de las dos novelas comparándolos y analizando su evolución. La elección de estos personajes se elaborará según el criterio de la repetición en la novela de *La Corriente* porque nos damos cuenta que algunos aparecen varias veces, y que otros solamente una vez. Su acción se prolonga en el transcurso del segundo libro informando al lector de la evolución y de los cambios del tiempo y del espacio.

El primer personaje de *La Noria* es una mujer, Dorita que aparece en tres capítulos en *La Corriente*. Luis Romero empieza su obra con el tema de la prostitución y lo presenta a través de un personaje simpático que es Dorita. Según Gérard Genette “*La simpatía o antipatía hacia un personaje, dependen esencialmente de las características psicológicas o morales (o físicas) que el autor le atribuye, y no de las técnicas del relato.*”² El nombre constituye uno de los factores primarios para la caracterización del personaje que tiene connotación con la palabra oro, brillo, y que hace referencia a la claridad, a la luz, dando a este ser de *papel*, que vive por la noche, un espesor. Es una mujer muy afectuosa y llena de ternura con su cliente de la noche como es el caso de Juanchu. Pero la finalidad para Dorita es ingresar dinero, se prostituye por necesidad económica.

¹ GREENE, Graham, (1954): *El fin de la aventura*, cita Sacada de la obra de CASTAGNINO, H Raúl, (1969): Op. cit. p. 128.

² GENETTE, Gérard, (1983) : *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, Coll. «Poétique », p. 106.

“(- Galante, bonito gesto. Un caballero, vamos. ¡Ojo! Aquí está la cosa. ¿Cuánto? ¿Quinientas? No mires [...]) Impaciente. Un caball [...]”¹

Dorita es una jovencita de veintitrés años que abandonó su pueblo después de una decepción amorosa, y que se encontró en una ciudad muy grande como Barcelona, sin recursos ni amigos pero “con unas piernas hermosísimas, unas piernas verdaderamente extraordinarias.”² “Un cuerpo espléndido, fino, fuerte elástico; su piel es joven, tersa, suave.”³

El narrador la describe con los dos elementos que sirven en su *profesión*, las piernas y el cuerpo. Su aspecto físico es muy agradable y no deja la gente insensible a tanto encanto.

La única solución para sobrevivir en estos años de miseria y escasez es vender su cuerpo. Ella se dio cuenta que en esta ciudad, a pesar de las dificultades del momento hay dinero, “un dinero fácil y limpio.”⁴ Para ella, la prostitución es un trabajo penoso y peligroso porque sale de noche y entra de noche, sin conocer a su compañero pero se gana dinero. El sexo es una opresión para los desprovistos y una moneda de cambio para comer pero sigue siendo para nuestra protagonista un modo de liberarse.

A través de este personaje nocturno el lector empieza a apreciar la hermosa ciudad de Barcelona tan bella en este momento de la madrugada. Barcelona se abre, surge de la noche, se levanta cuando Dorita va a dormir. La omnisciencia del autor se desprende a partir de las primeras líneas de la novela, describiendo la ciudad con sus colores matinales, sus ruidos, sus comercios y al fondo *El Tibidabo*, viejo y majestuoso, presidente perpetuo de la ciudad, es un regalo para la vista que la mañana sirve en su bandeja; la tarjeta postal con que se inaugura la jornada. “Se escucha por las calles un ruido sano y reconfortante, música que los trasnochadores no perciben [...] Esta orquesta civil es variada y sutil, y forma en su polifonía el himno de este pueblo.”⁵

¹ La Noria. p. 10.

² Ibid. p. 12.

³ Ibid. p. 15.

⁴ Ibid. p. 12.

⁵ Ibid. p. 11.

Al final, es el monólogo interior el que nos enseña el estado de ánimo de la protagonista, de su razonamiento y del modo de vivir de los habitantes de la ciudad con su alegría y sus restricciones.

Dorita ocupa los capítulos nueve, veintiséis y treinta y seis de *La Corriente*, o sea el principio de la obra, el medio y el final. La historia de Dorita continúa once años después, pero con otro estatus. No es la prostituta que trabaja de noche sino la dueña de una perfumería cuyo nombre es el suyo *Perfumería Dorita*. La acción novelesca desarrollándose en el tiempo se alimenta de interrelaciones de personajes entre sí y de los personajes con el ambiente. En el capítulo nueve, es el marido de Adela el que pone como excusa la compra de un perfume a su suegra para venir a verla. El narrador sigue describiéndola como mujer muy atractiva, es siempre fina, “*las piernas de Dorita gozan de merecida fama, y ella no deja de lucirlas cuando la ocasión es propicia. Sabe que su sonrisa y sus pantorrillas son sus mejores atractivos.*”¹ A pesar de los años sigue siendo seductora y atrayente. Es ahora dueña de una tienda, el narrador la describe como mujer vencedora. Frente a los hombres como éste, que vino a comprar perfume, se siente muy segura de sí misma porque conoce a este hombre aunque ignora cómo se llama. El autor “*no querría que se individualizase como personaje en la novela sabiendo que un nombre lleva implícita una serie de referencias.*”² Este individuo no es importante para ella, le considera pesado y aburrido y como cliente siempre hay un mostrador entre ellos. Se ha vuelto una mujer respetada y respetuosa. No tiene nada que ver con la prostituta de *la Noria* que entra en casa a las seis de la mañana, ahora sale de día para trabajar en su perfumería. Frente a este hombre desconocido, porque su nombre en ninguna parte del capítulo está mencionado, parece ser un personaje dominante por su carácter, su amabilidad de propietaria de una tienda y su ironía cuando se dio cuenta que el cliente pasa su tiempo mirándose en el espejo por falta de seguridad. Representa la verdadera mujer del futuro que supo adelantar y progresar sin olvidar su pasado.

En el capítulo veintiséis, que empieza por Juan Anchorena Zubigaray, amante de Dorita y que la entretiene desde hace doce años, el narrador nos cuenta su relación amorosa. Para Juan Anchorena Zubigaray, Barcelona representa “*su segundo hogar clandestino, provisional y acogedor*”³. Su mujer Concha cuyo nombre la representa,

¹ La Noria. p. 55.

² MAYORAL, Marina, (1993): *El personaje novelesco*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 105.

³ La Corriente p.171.

*“no existe, se ha escondido, ninguna relación tiene con esta ciudad; ésta es la ciudad de Dorita y tan espléndida avenida conduce a sus brazos.”*¹ Es la ciudad del amor secreto, del reposo y de la felicidad. Juan Anchorena Zubigaray ayudó a Dorita a salir de la prostitución comprándole una tienda y después una *Vespa* para circular. Piensa ofrecerle una Seat 600 que es el coche de moda de aquella época. La descripción de la ciudad de Barcelona en vía de construcción y modernización se hace en paralelo con la emancipación de los personajes de la novela. Es evidente que Dorita se ha transformado del mismo modo que la ciudad ha cambiado. La autopista, los edificios industriales y de cristales, los automóviles, los coches están al margen del progreso. La novela logra la cohesión estructural mediante los cambios del espacio y del tiempo. Como en *La Noria*, es el taxi el que relaciona a Dorita con Juan. Ahora es un personaje que tiene confianza en sí, es estable porque trabaja en su propia tienda, y es Juancho el que circula en un medio de transporte anónimo.

En el capítulo treinta y seis, Dorita se muestra mujer ambiciosa, está satisfecha de la perfumería pero prefiere tener un nuevo comercio, con una clientela de caballeros y está pensando a una zapatería. Quiere incrementar sus ingresos y es consciente de que va a luchar muchísimo, *“Dorita sabe que la mujer encuentra muchas facilidades pero no ignora a qué precio las paga. Está dispuesta a pasar por todo, con tal de llegar a ser una mujer honrada, de las que viven de su trabajo sin deberle nada a nadie.”*²

Entre Dorita y Juancho se dan manifestaciones de amor en sentido estricto. Dorita ofrece una buena comida y Juancho está pensando comprarle un pequeño coche, en compensación de esta cantidad de atención y amor. El perfil de Dorita se presenta en este capítulo como mujer vencedora de todas las dificultades de la vida de estos años 60. Dorita, mujer de carácter muy fuerte supo superar sus problemas y transmitir un espacio de esperanza al lector. Como mujer de los años 60, mantiene en toda la novela una actitud activa de una persona luchadora, como lo prueban las descripciones desde el punto de vista del narrador omnisciente o del lector extradiegético. El autor, Luis Romero actúa como elemento vertebrador de muchas historias que se cuentan entorno al personaje- protagonista Dorita. El cuadro siguiente pone de relieve las relaciones de Dorita con el marido de Adela, con Juan Anchorena Zubigaray hombre de negocios y Juancho su amante.

¹ Ibid. p. 172.

² Ibid. p. 240.

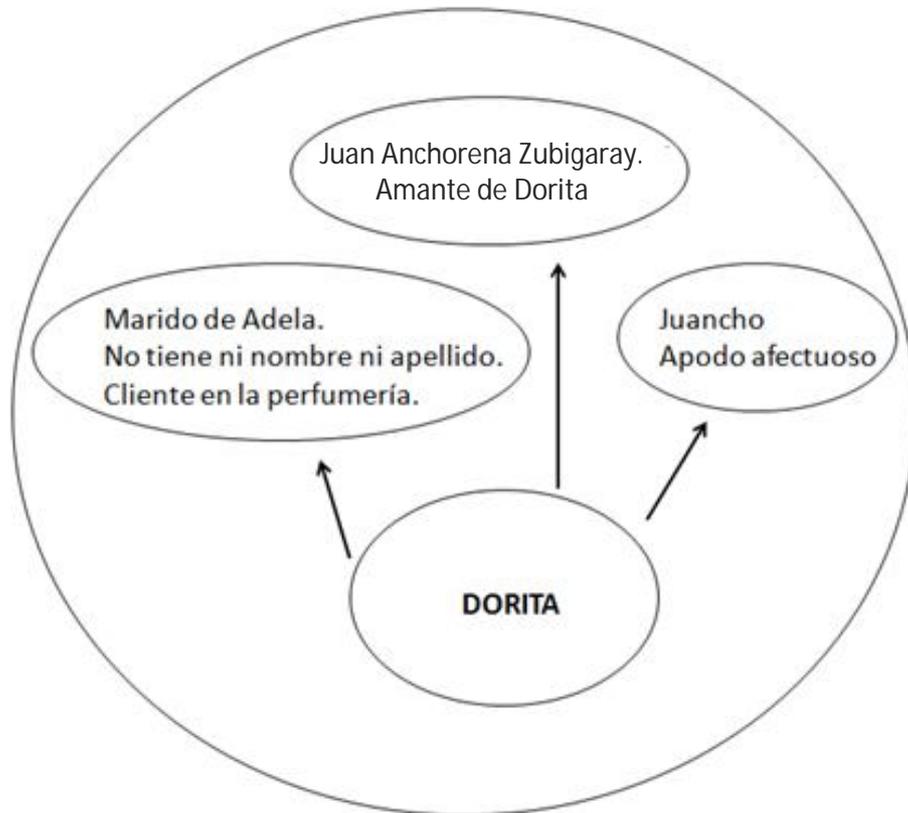


Figura n° 7: Personajes alrededor de Dorita

Dorita llamó a su amante de un día Juanchú en la primera novela, es un apodo afectuoso, y en la segunda obra se convierte en Juan Anchorena Zubigaray, el negociante. El narrador repite cuatro veces su filiación para llamar la atención del lector a fin de que entienda su papel en relación a Dorita. Es su salvador, el hombre que la ha sacado de la miseria y de la desgracia. Este individuo que se ha manifestado en la vida de Dorita, es un ser extraordinario, una especie de héroe, de luz que le ha transmitido y comunicado mucha fuerza e intensidad, y eso para que se realice en estos momentos muy duros que está viviendo el país.

En el último capítulo vuelve Juancho. “*Es un poco como su marido, un marido que fuese, por ejemplo, viajante de comercio.*”¹ La relación dura en el tiempo y Juancho la considera como mujer que le procura amor, calma, sosiego y tranquilidad.

En *La Noria*, el personaje de Raquel está más o menos en la mitad de la obra y es el título del capítulo. Según la Real Academia “*su nombre significa la judía de Toledo, hebrea de quien se apasionó Alfonso VII de Castilla, abandonando por ella a Eleonor de Inglaterra.*”² El segundo sentido que corresponde muy bien al personaje es oveja dócil, cariñosa, llena de ternura y podemos añadir perdida en el ganado que es en este contexto el medio social que la rodea. El autor insiste en su obra en el papel de la mujer desfavorecida en estos momentos de posguerra. Al iniciar el capítulo se desvela el nombre de su amante Luis, que juega un papel preponderante en su vida de joven casada pero infeliz. Como lo quería tanto “*Está dispuesta a dejar su casa y si es imprescindible, su ciudad, su círculo y todo su bienestar*”³, es capaz de abandonar todo. Aspira a realizarse plenamente en su amor con tal que Luis le muestre su cariño y le transmita amor y ternura. No había olvidado que el pobre médico ha luchado mucho para progresar y crearse un nombre en esta ciudad.

En torno a ella, se teje una red de historias personales. La de Luis su amante, la de Jorge Mas otro amante, amigo de su hermano, compañero de guerra y de batallón, la de las cuatro hermanas que va a visitar antes de que se marchen a Torremolinos.

Pensamos que es didáctico expresar gráficamente la situación actancial de estos cuatro grupos de personajes en torno a la protagonista Raquel.

La explicación del gráfico es la siguiente. El círculo es el ambiente cerrado de la sociedad barcelonesa en el cual actúa la protagonista. Su primer amante es Luis, compartió con él momentos de dulzura y ternura mientras que con Jorge Mas, compañero de guerra de sus hermanos y segundo amante, fue vieja historia de su juventud.

Las cuatro amigas pasan mucho tiempo en *el círculo* y Raquel se acerca a ellas para cambiar sus ideas, charlar y cuchichear. Sus relaciones son superficiales y sin

¹ Ibid. p. 240.

² Diccionario Enciclopédico ilustrado Sopena, (1991) Tomo 4. Barcelona: Editorial Ramón Sopena: Barcelona, p. 3573.

³ La Noria. p. 117.

importancias pero quiere mantenerlas. “No tiene mucha prisa en llegar a casa de estas amigas; cada día le divierten menos las amigas, estas amigas.”¹

Son los tres monólogos del capítulo que nos informan de su estado de ánimo. Está muy perturbada, atormentada, inestable y está preocupada por el amor secreto de su amante Luis y al mismo tiempo no siente la fuerza de abandonarlo. Se refugia en la pena y la rabia de no poder conseguir sus deseos.

La gente de su círculo sospecha su relación extraconyugal con Luis, pero nadie se atreve a decirlo con voz alta, se murmura, se rumorea, se cuchichea, pero todavía nada es cierto.

En la galería de los personajes de *La Corriente*, otra vez es una mujer, Raquel, la que ocupa tres capítulos de la obra. Están situados en el capítulo ocho (8), *Raquel*, el treinta y dos (32) *El coctel de hoy* y el cuarenta y seis (46). *A pesar de todo*, o sea el principio y casi el fin de la obra.

El autor mantiene en el capítulo octavo el mismo título que la obra precedente: Raquel. A pesar de los once años transcurridos su vida no ha evolucionado, vive en un aburrimiento absoluto que nos recuerda la máquina de la noria.

A la diferencia del capítulo de *La Noria*, éste nos describe y enfrenta dos hombres de su vida, sus amantes, Luis Camps y Jorge Mas. Ella está entre los dos y no sabe hacia quien dirigirse. El capítulo desvela la prosopografía y la etopeya de estos personajes que han marcado su vida y con quienes está íntimamente ligada.

RAQUEL	
A Luis sí le quería, a Jorge no.	
Jorge: su segundo amante	Luis: su primer amante
Prosopografía y etopeya del personaje	
45 años	Médico
Frente calva	Empieza a ser célebre
Arrugas muy acusadoras	Persona conocida, hijo de buena familia

¹ Ibid. p.115.

<p>La cara descompuesta y la expresión dura brazo velludo la piel anuncia la flaccidez los músculos se aflojan el vientre se curva y ablanda pálido el aliento se vuelve más anhelante, resiste menos al alcohol ha envejecido su empuje vital empieza a ceder Es orgulloso e intransigente Duro y violento No es cobarde ni egoísta Amargo, duro, violento desesperado Pero no engaña, ni engaña ni retrocede Un perdido, un borracho Acumula bienestar material y ociosidad Comparado a un gladiador muerto o algo semejante Es un animal de presa, fuerte.</p>	<p>Pero es cobarde, mezquino Pertenece a la raza de los mediocres, de los conservadores a quienes el riesgo le asusta Hipócrita Miedoso Carecía de coraje para abandonar su reputación y abrirse a otro país</p>
---	--

Cuadro n° 34: Raquel y sus hombres

A pesar de que este capítulo tiene como título *Raquel*, está dedicado a la descripción física y moral de dos personajes antagonistas en la obra, Jorge y Luis. Todo los separa y ella no sabe hacia quien dirigirse.

La cantidad de calificaciones utilizada por el autor es según Seymour Chatman¹ Un rasgo narrativo que marca una cualidad estable y no ocasional de un personaje, éste último sería, pues, un conjunto de rasgos unidos por un individualizador (nombre

¹ CHATMAN, Seymour, (1990): *Historia y discurso, La estructura narrativa en la novela y en el cine.* Op. cit, p.123.

propio). El personaje iría conformándose a medida que avanzan los acontecimientos y por tanto, se constituiría sintagmática y progresivamente en un haz de atributos que configuran su identidad paradigmática.

El sinnúmero de adjetivos que utiliza el narrador para el retrato físico y moral de ambos personajes es en su mayoría negativo y para dar más énfasis al enunciado, se sirve de comparaciones despreciativas sacadas de la mitología griega pero con sentido de oposición como *gladiador muerto*.

De verdad, Raquel no ama ni siente ternura con respecto a Jorge, aunque lo compara a un animal de presa fuerte, con cualidades morales apreciables. En cuanto a Luis, es un personaje que presenta muchos defectos que aprovecha la situación de Raquel, no es un hombre que toma decisiones, es un miedoso que no quiere arriesgar su fama y carece de valor para abandonar su vida de médico, irse con su amante Raquel o al menos conciliar los dos; no toma la decisión de romper con una sociedad que no perdona transgresiones.

Aunque tiene una actitud agresiva, Raquel pasa momentos de tristeza y de abatimiento. Se desprende del personaje amargura cuando hace el reproche de no haber tenido un hijo de Jorge. Quizá un niño hubiera transformado su vida y su porvenir.

Raquel es un personaje al que le falta claridad, sus inquietudes del final del capítulo a propósito de Jorge “¿*Qué hará cuando está solo? ¿Qué hará de sus cuarenta y cinco años cumplidos, sin una situación definida, envejeciendo, solitario, habiéndose apartado de sus amigos?*”[...]¹la deja perpleja, pensativa y dubitativa porque son las mismas preocupaciones e interrogaciones que se hace a sí misma; tampoco es capaz de tomar una decisión.

Plantea problemas del existencialismo. Lo ve todo negro, su intención a través de monólogos indirectos es convencerse y persuadirse, pero es incapaz de razonar. El lector tiende a interpretar dichas relaciones a la luz del principio de la causalidad. Su conducta es incomprensible, se dirige hacia un túnel, y el narrador que sigue explicando la actitud de Raquel y de *sus hombres* subrayando el contrapunto que hemos tratado en la tabla de arriba. El narrador, que nos ha ido dando su opinión sobre los distintos

¹ La Corriente. p. 52.

personajes enfoca su juicio ahora a través de un léxico crudo y realista. Prepara al lector para que sienta compasión por este hombre Jorge, segundo amante de Raquel.

En el capítulo treinta y dos, Raquel cambia de espacio, entra en la casa de sus amigas de siempre, las cuatro hermanas que conocía desde muchos años. Es el cumpleaños de Chelo. Para evadirse de su soledad espiritual y mental continúa frecuentando el círculo de sus amigos de infancia. Son cocteles en los cuales “*casi todos los reunidos se conocen; en esta ciudad se conoce todo el mundo.*”¹A pesar de estar en un lugar lleno de gente, Raquel se siente sola, aislada e impotente.

El narrador implícito describe las reuniones de la burguesía barcelonesa criticando estos encuentros en los cuales se narran los chismes de la ciudad, se beben mucho y comen. Son tertulias en las cuales hay siempre las mismas caras, se oyen los mismos escándalos, los adulterios...

En este lugar cerrado, Raquel se siente ahogada, desconcertada, dudosa, no sabe porque está aquí. Esta visión negativa de permanente angustia nos recuerda los personajes de Sartre en *La Náusea*² o de Camus en *la Peste*³. “*Cuando llega al coctel se siente desconcertada; durante los primeros minutos vaga por la sala sin saber con quién quedarse, maldiciendo la idea de haber aceptado una invitación más.*”⁴

La expresión negativa y el pesimismo visceral que acompaña el personaje acentúan sus conflictos interiores y su soledad que no le ha ayudado a conocerse y vivir con mayor autenticidad, sino que muy al contrario, la ha empobrecido humanamente. Los diálogos son muy banales, se trata de películas, del tiempo de París, del entierro de Rodrigo, primo segundo de la madre, de un invitado, nada ocurre de extraordinario, nada, pura bagatela...

El narrador, describiendo esta atmósfera de vacío y usando como figura la enumeración con frases nominales entrecortadas de comillas, acentúa el desamparo de Raquel en este ambiente festivo que contrasta con su humor. Fracaso y frustración

¹ Ibid. p. 206.

² SARTRE, Jean Paul, (1938): *La Nausée*. France: Edition Gallimard.

³ CAMUS, Albert, (2008): *La Peste*. Texte intégral, dossier par Mériam Korichi. Paris: Coll. Folio Plus Classiques Edition Gallimard.

⁴ Ibid.p. 207.

presentes en la vida de este personaje protagonista del capítulo son recurrentes en esta novela de posguerra.

En la persona de Raquel se establece un permanente debate entre la decisión y la duda, expresión dialéctica del combate entablado en su interior psicológico. Está con Luis, su amante pero no se separa de su marido. Vive con su marido y dice “*Mañana tomará el avión sin arrepentimiento, sin nostalgia. No importa lo que pueda ocurrirla en Suiza [...]*”¹ Al analizar la vida de Raquel, se destaca su falta de resolución. La incertidumbre pesa sobre su vida, y su futuro. El camino de este personaje queda truncado. Su decisión al final del capítulo es separarse de los dos hombres.

En el capítulo número cuarenta y seis, por segunda vez Raquel se mira en el espejo. Había escrutado la primera vez su cara cuando entró en casa de Chelo, el reflejo de su cara es importante para ella, trata de encontrarse a sí misma e intenta averiguar quién era. Su comportamiento será la consecuencia de su imagen y ella teme su apariencia física. Este fragmento de vida, más bien estos momentitos que el lector compagina con el personaje a través de un narrador omnipresente le ofrece una visión prismática con una técnica cinematográfica que usa con frecuencia Luis Romero en *La Noria* y *La Corriente*. El narrador utiliza procedimientos sacados claramente del cine. El juego de la mirada en el espejo corresponde a la cámara del fotógrafo para la descripción del protagonista. En algunos recorridos del texto, como es el caso, la novela participa a una doble dimensión técnica que consiste en la escritura del texto y la visión cinematográfica que nos propone el autor con el fin de dar alma a los personajes de papeles. En este capítulo de *La Corriente*, no hay estructura ni tema preciso, sólo hay bosquejos, incidentes, diálogos interrumpidos. Los personajes aparecen como si fueran mecánicos, en acciones rápidas. Permanecen así, fríamente incompletos, como personajes de una película. Otra de las técnicas utilizadas por Luis Romero es la de presentarnos a la protagonista a través de otros personajes secundarios, que no desempeñan un papel importante en el capítulo pero que están aquí con motivo de desvelarla. El lector la descubre a través de otras facetas escondidas. El narrador deja de ver a Raquel como personaje atormentada. La decisión de marcharse de esta ciudad la había abandonado totalmente, “*No se marchará a Suiza, [...] Ya no le quedan dudas;*

¹ Ibid. p. 211.

se ha puesto de acuerdo consigo misma.”¹ Parece que se reconcilia con el pasado, piensa en Jorge. Abriendo la puerta de una casa de la que ambos tienen la llave:

“-¿Eres tú, Raquel?

.....

-Sí, Jorge, soy yo...”²

Estas frases tan cortas pero llenas de sentimientos acercan a los dos personajes. Es como si uno estuviera esperando al otro. El *tú* es el eco del *yo*, y entre estos dos pronombres están Raquel y Jorge. El silencio entre los dos personajes es diálogo, los dos en este instante mágico se entienden. El tiempo es nulo, y probablemente en este instante el espacio lo es también. Existe sólo *el tú* y el *yo*, pronombres personales únicos Raquel y Jorge, hombre y mujer.

Todos los personajes que forman parte de la corte de Raquel han huido, “*Ya no hay nadie más, todos han huido: Carlos Yuste, Montse, Pablo Humberto, Luis Camps, Nelly, Santiago, hasta el pobre Rodrigo.*”³

Después de muchos años, la pareja se une de nuevo. El círculo de la noria se constituye otra vez en esta historia. Los personajes que se han alejado de la rueda, entran otra vez en el ámbito. Jorge y Raquel, personajes de papel, se unen en el encanto. Ni el tiempo, ni el espacio pueden vencer sus sentimientos. “*Ni felicidad, ni dolor, ni placer, ni angustia, ni miedo ni arrepentimiento; éste es su lugar y ésta es ella.*”⁴ Sólo queda el hombre y la mujer, personajes que empezaron su vida en *La Noria* y que tienen ahora el proyecto de tener hijos. Ambos se abren al porvenir y la procreación que es el símbolo de la continuidad y de nuevas perspectivas para esta pareja. En resumen, todos estos años transcurridos en la ignorancia del otro, en el silencio, acabaron por la consolidación de un amor que a pesar de la separación estaba siempre presente en el interior y la profundidad de su corazón. Otra vez el círculo y el mecanismo de la rueda se perpetúan de nuevo y se ponen en marcha. Un orden casi mecánico preside la vida y las relaciones entre los seres. Es el eterno recomenzar de la vida.

¹ Ibid. p. 302.

² Ibid. p. 302.

³ Ibid. p. 302

⁴ Ibid. p. 302.

EVOLUCIÓN SENTIMENTAL DE RAQUEL EN *LA CORRIENTE*

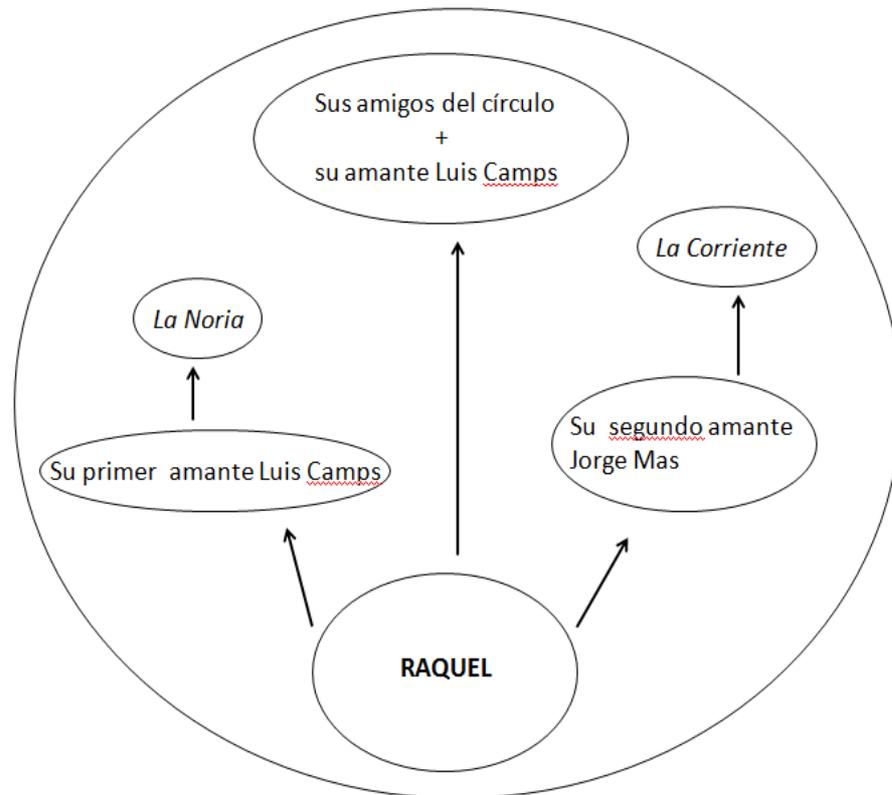


Figura nº 8: Personajes alrededor de Raquel

El “Sardineta” ocupa el capítulo treinta de *La Noria*. “*El subtítulo anticipa por su función del carácter irónico del texto.*”¹ Se llama El “Sardineta”, su apellido es un signo motivado, porque existe una relación entre el signo y su referente, es decir, entre el personaje y su calificación. “*Es este mecanismo lingüístico y textual que se llama la motivación.*”² “*El simbolismo del nombre corresponde a la personalidad del personaje.*”³ Según Antonio Muñoz Molina,

¹ STOLZ, Claire, (2006) : *Initiation à la stylistique*. Paris: Edition Ellipses, p. 61.

² MASSERON, Caroline, et PETITJEAN, Brigitte, (1979), *Pour une définition du personnage*, p.76, citado por ACHOUR, Christiane et REZZOUG, Simone, (2005) : *Critiques et convergences*. Op. cit, p. 203.

³ CASADO, Gil Pablo Pedro, (1968): *La novela social en España, 1942-65*. Barcelona: Editorial Seix Barral, p. 242.

El nombre importa tanto porque es la cara que ve el lector del personaje. El nombre ha de contenerlo y definirlo, de tal modo que lo primero que nos molesta en las mismas novelas son los nombres de los protagonistas y en tal medida que al escribir, mientras no tengamos el nombre, no podemos decir que tenemos al personaje puesto que “nombrar es contar todo con una sola palabra y sólo el oído y el instinto nos enseña la ciencia de los nombres.”¹

Es un personaje de noche, no tiene ni apellido ni nombre, sólo se distingue por la descripción que hace el narrador de él. Es muy pobre, no tiene que comer, lleva una vida de perros, no tiene suerte y lo más importante es que no tiene documentos. Vive de mendicidad o pequeños hurtos. El humor y la ironía del narrador se manifiestan en el apodo del personaje, lo llaman El “Sardineta” porque huele muy mal, a sardina podrida. Su vida actual está llena de anécdotas de la guerra civil, del campo de concentración, de la miseria, de los momentos de restricción...A través de la forma de reflexionar que el narrador utiliza, podemos ver que este personaje y la mayor parte de los personajes que se presentan en *La Noria* son impotentes. No pueden hacer nada, a través de los rasgos de su físico, su modo de expresión y actuar son consecuencias muy concretas de la guerra civil española. Por consiguiente el personaje de El “Sardineta” siente todavía el dolor, el miedo, el endurecimiento causado por la zozobra que dejan esos años de destrucción moral y económica que consiguen ventajas para unos pocos y mucha miseria para la mayoría.

El “Sardineta” está reducido por el narrador a una descripción peyorativa “*sucio, roto, sin casa, sin documentos y con la Policía siempre detrás de él, encarcelándole por cualquier cosa, no hay modo de levantar la cabeza.*”²El humor está presente en el apodo del personaje, y se manifiesta en su discurso interiorizado.

No puede luchar contra el sistema. Está resignado a callarse y soportar esta vida de miseria y de desdicha. Ha perdido la dignidad humana, es peor que un animal porque la gente de la calle no le mira sino le desdeña. Está reducido a menos que nada y la caída de la noche ayuda a este proceso desintegrador del personaje.

¹ MOLINA, Antonio Muñoz, (1992): La realidad de la ficción. Sevilla: Renacimiento pp. 41-43.

² La Corriente. p. 223.

En *La Corriente*, El “Sardineta” está en las primeras páginas de la obra, precisamente en el segundo capítulo, guardando el mismo título, y en el cuarto capítulo. De personaje de noche vuelve de día. La gente de la ciudad de Barcelona lo ve y el lector empieza también a descubrir este personaje furtivo de *La Noria* que vivía a escondidas y que estaba fuera de la consideración de los demás. Las transformaciones del Sardineta son radicales y en todos los dominios. Este cuadro realza las divergencias del personaje.

Antes: El “Sardineta”(La Noria) Personaje de la noche	Ahora: Cecilio García (La Corriente) Personaje de día
Sólo la tos este dolor en el pecho que se acentúa las mañanas húmedas no ha cambiado.	
<p>No tiene documento nacional de identidad.</p> <p>No tiene suerte.</p> <p>Lleva una vida de perro.</p> <p>Resignado.</p> <p>Tiene miedo de la Policía.</p> <p>Medio mendigo y medio truhán.</p> <p>Vagabundo y solitario.</p> <p>Vive en la miseria. Tiene siempre hambre.</p> <p>Tan mal arreglado.</p> <p>Nunca ha conseguido ir afeitado y vestido decentemente.</p> <p>Huele mal.</p> <p>Su tez es pálida, la barba creciente, sus uñas repugnantes, la voz humilde, y plañidera.</p>	<p><i>Él es el señor Cecilio, barbero de profesión</i>¹</p> <p>Luchó para conseguir una identidad.</p> <p>Regresó a Barcelona con documentos frescos y vestido a lo señor.</p> <p>Está afiliado al sindicato.</p> <p>Tiene una casa y vive en la calle de la Riera Alta.</p> <p>La propietaria es una <i>Madam</i> francesa.</p> <p>Barbero de profesión y considerado como “excelente maestro”</p> <p>Hombre educado.</p> <p>Con apariencia humilde y diestro conversador de fútbol.</p> <p>Trabaja en una casa lujosa.</p> <p>Cecilio es de buena escuela.</p> <p>No comete indiscreciones.</p> <p>Usa perfume.</p>

¹ Ibid. p. 14.

	<p>Toma café con leche en una cocina de lujo.</p> <p>Escucha la radio.</p> <p>Goza simpatía entre las servidumbre de esta familia rica.</p> <p>Se le considera con mucha experiencia.</p> <p>Conocedor del mundo y ameno conservador.</p>
--	---

Cuadro n° 35: Pasado, presente de El “Sardineta”

Es la cárcel la que lo transformó totalmente y es en este lugar en el que aprendió un oficio honesto. Para apoyar sobre la metamorfosis del personaje, el narrador repite diez veces, en el capítulo número dos, el apodo de Cecilio García, El “Sardineta”. Con estas repeticiones crea un efecto de monotonía que está en relación con el curso repetitivo de la existencia humana. Pero ahora, su nuevo nombre simboliza el estatus de hombre libre, limpio, que gana su vida. *“La nominación del personaje en una novela es el arte de predecir a través de su apellido la cualidad del ser.”*¹

El uso repetitivo de la palabra *Madam* francesa de Grenoble, en vez de decir que vive en una casa de una señora francesa, lo pone en un rango social culto. El enunciado francés *Madam* con mayúscula y sin *e* final da más énfasis a la frase y realza el personaje hacia una clase más alta que nos hace olvidar su pasado reciente de antiguo mendigo.

En *La Corriente* el narrador presenta a Cecilio García en un día otoñal muy bello. Para ir al trabajo, Cecilio García pasa por lugares pintorescos como estas calles llenas de hojas de plátanos que se esparcen en el suelo y se amontonan en el alcorque. Cecilio García escoge este itinerario para ir al trabajo, conoce bien la ciudad y sus rincones agradables a la vista. Quiere olvidar los momentos desagradables de su vida pasada y evita las calles de cuando fue El “Sardineta”. Pero a pesar de esto, el narrador no quiere que el protagonista olvide su vida de errante y vagabundo, por eso lo llama cuatro veces al final del capítulo por su apodo El “Sardineta”.

¹ MOLHO, Maurice, (1984), *S.E.L. Le personnage en question*, p. 88, citado por ACHOUR, Christiane et REZZOUG, Simone, (2005) : *Convergences critiques introduction à la lecture littéraire*. Op. cit.p 203.

Se observan transformaciones radicales en El "Sardineta", ahora come bien, huele bien, y lo irónico es que es barbero mientras que antes llevaba una barba dura y sucia. Antes no tenía con quien hablar, ahora es un conversador elocuente. El nuevo riquísimo Don Enrique le está pidiendo consejos y termina su discurso agradeciéndole "no Cecilio, para usted lo que sobra; y le pago barato las ideas que me ha dado..."¹

El acercamiento del rico Enrique, con el pobre "Sardineta" es burlesco para el lector extragiegético, pensando al refrán árabe que *la rueda da vueltas*.

El "Sardineta" aparece solitario en *La Noria*, pero en *La Corriente* está en continua comunicación y movimiento. Se entera de muchos acontecimientos y lo burlesco es que aconseja a la gente, él al que nadie veía cuando vivía en la miseria y en la soledad. En el capítulo *El diálogo* aconseja al señor Don Enrique, y establece contactos con las camareras, la cocinera y el chófer.

En *La Noria*, Pepe Rovira se sitúa en el capítulo veinticuatro, titulado *Restorán económico*. A través de este personaje, sentimos el peso de la guerra civil que se manifiesta en las privaciones y la carencia de recursos. Es un joven de 22 años, matriculado en la Facultad de Medicina, nacido en una familia acomodada cuyo padre es veterinario, pero que no quiere que su hijo viva a su coste, le envió muy poco dinero. Para poder sobrevivir en esa ciudad tan grande que es Barcelona, Pepe Rovira hace algunos estraperlillos con los libros y las matrículas. Los estudios no le interesan, prefiere ocuparse de su apariencia física que de estudiar. Por eso, en verano disfruta de su tiempo bañándose en la playa *La Deliciosa* y en invierno va a la piscina para practicar deporte y mostrar a las chicas sus músculos. Según las amigas de Tina, sabemos que es guapo, y que goza de un aspecto de atleta. A través de este personaje, estudiante en medicina, el narrador describe y manifiesta el hambre, la miseria y la escasez de alimentos existentes en el mercado.

La población de clase baja y media soportaba una grave carencia de productos de primera necesidad tales como el pan, el azúcar...En aquella época de pobreza se elaboraron cartillas de racionamiento para controlar y asegurar una consumición semanal máxima por persona de productos básicos. Ello contribuyó a que se creara un pujante mercado negro de alimentos, al que se llamó estraperlo. En la novela, Pepe

¹ La Corriente. p. 29.

Rovira, utiliza su cartilla de racionamiento para pagar el restorán. “*El cubierto cuesta cincuenta céntimos y si pides pan cobran cincuenta céntimos más.*”¹

A pesar de tantas penurias y depauperación, el amor entre Pepe y Tina sigue desarrollándose. Están muy felices y aprovechan momentos de ocio pasando por La Plaza Nueva, la calle del Obispo, la calle de los Condes de Barcelona, la Plaza del Rey, la Plaza del Ángel. Detrás de estas calles está la famosa Catedral de la ciudad. “*La primera vez que Pepe la besó es detrás de la Casa de los Canónigos.*”² La precisión con la cual interviene el autor enumerando la serie de calles, crea un efecto de realidad al texto y muestra al lector que conoce muy bien su ciudad, hasta los rincones más escondidos. El deíctico de lugar *detrás* en el ejemplo sacado del texto justifica e intensifica su conocimiento de la ciudad.

En *La Corriente*, los capítulos número cinco y quince describen a un personaje transformado por el tiempo, el espacio y la gente que lo rodea. No se llama Pepe sino José Rovira, negociante de una empresa. Es ahora un adulto que perdió su candidez y empezó a entrar en el mundo del comercio en el cual *El negocio es el negocio* (título del capítulo). Trabajaba en una fábrica de preparación de *Mi sopa*, con el fin de ganar más dinero sigue vendiendo sus servicios a otra industria de macarrones concurrente *Matas y Armengol*. Ahora forma parte de una categoría de jóvenes que quiere prosperar en la vida, cualquiera que sea la manera, y no le importa que sea con fraudes. Para obtener un puesto de trabajo como consejero en la industria, está conquistando el corazón de la hermana del patrón que tiene al menos diez años más que él. Pero los responsables de la fábrica tienen miedo de este personaje que les parece dudoso y ambiguo “*No sé, no acabo de fiarme de ese Rovira*”³ dice Domingo Armengol. Para Rovira lo importante es ganar dinero y no cómo ganarlo. El perfil humano de José Rovira está ligado a su pasado, cuando era joven estudiante en medicina y practicaba algunos estraperlillos en estos momentos de escasez. Olvidó su vida cargada de obstáculos y barreras, el pasado difícil lleno de escasez y se proyecta en un futuro en el que el dinero será su razón de existir. José Rovira encarna las pretensiones sociales, el vicio y el abuso. Franquea todas las etapas para alcanzar su finalidad pero no se da cuenta de que a los patronos no les parece sincero y persona honesta.

¹ La Noria. p. 174.

² Ibid. p. 178.

³ La Corriente. p. 35.

En *Cita a extramuros* la descripción de la ciudad es como la del personaje de Pepe Rovira. Barcelona es sucia, gris, fea, polvorienta. La utilización del verbo *devorar* para simbolizar la insalubridad de la ciudad nos recuerda la imagen de Roberto en *La Noria* que decía que “*esta ciudad ha esterilizado diez años de su vida.*”¹ Pepe Rovira es producto de esta ciudad que tiene una faceta fría y *devoradora de hombres*.

El autor juega con su apellido como el personaje juega con las personas que le rodean. Es llamado por su padre y primera novia:

Pepe Rovira→² sus padres y Tina. (*La Noria*)

Los responsables de la fábrica lo llaman:

José Rovira→ los dueños de la industria *Matas y Armengol*. (*La Corriente*)

Y en fin su *nueva novia* prefiere darle el apodo de:

Pepe Rovira→ María Teresa, hermana de Domingo Armengol, su “nuevo” amor. (*La Corriente*)

Es tímido y falso. Del mismo modo que su hermano Domingo, María Teresa duda de la lealtad de Pepe cuando le narra la historia de la chica que va a prestarle dinero. A través de este personaje, el autor implícito envía un mensaje al lector para informarle de cómo se elaboraron las fortunas de los años del franquismo. Los nuevos ricos aprovecharon el desequilibrio del país para amasar fortuna rápidamente, sin preocuparse de los demás, aplastando y explotando a la gente pobre.

En *La Noria*, Roberto vino a instalarse en Barcelona después de la guerra, no se siente bien en esta ciudad que reconoce únicamente a los ricos, la gente de dinero, las influencias y el enchufe. Él vive mal en este ambiente. Toda su vida la pasó luchando, “*es un hombre valiente, en la guerra supo demostrarlo a costa de su sangre [...] Él luchó para algo y sacrificó todo lo que tenía: su carrera, su tranquilidad, su porvenir, y casi su alma [...]*”³ Es una persona honesta, su ética no le ha dejado prosperar y

¹ La Noria. p. 83.

² → En el sentido de engaña

³ La Noria. p. 80.

enriquecerse mientras que mucha gente aprovechó el fin de la guerra y las penurias para ganar dinero con facilidad y convertirse en los futuros mandamases de esta ciudad.

El peso de la guerra civil, presente en muchos capítulos se manifiesta en la descripción de los personajes y en sus actitudes. Eso se traduce en una forma peculiar de constante lucha y a la vez en la desconfianza y el distanciamiento. Como la mayoría de los personajes de *La Noria* es un marginal, se escapa del círculo del tiempo y del espacio. Esta ciudad, Barcelona, le ahogó y le empujó a marcharse a Brasil, Copacabana, para ver a las chicas morenas, las playas...y olvidar el pasado reciente de las monstruosidades de la guerra. Se siente forastero en esta ciudad que no le vio nacer y en la cual tuvo buenos y malos amigos. Quiere arriesgar su vida fuera de España y escogió Brasil porque siente que “*Barcelona ha esterilizado diez años de su vida*”¹. En fin es un producto y una consecuencia de la guerra y del ambiente de su época.

En *La Corriente*, Roberto regresó de Brasil después de once años de ausencia. Este personaje, el emigrante Roberto está sintiendo que “*una amistad universal le une a todos; una casi complicidad familiar le enlaza con todos.*”² La primera persona que encuentra en esta ciudad es Arístides Cazeaux, el crítico pintor, francés de nacimiento, pero adoptado por la ciudad de Barcelona y en los medios intelectuales. A través del capítulo dedicado a Roberto, el autor omnipresente describe a Arístides. El componente significativo del retrato de este personaje es su vestido, es un hombre con “*el abrigo corto, de color avellana.*”³ “*Esta señal perifrástica compuesto de grupos nominales designa el personaje de modo global y su función tiene más valor que si lo llamamos por su nombre.*”⁴ La forma de vestirse es un síntoma de la condición humana del personaje y ofrece matices significativos de su actitud ante la vida. Este día es un personaje muy triste y penoso porque se entierra a su amigo-amante Rodrigo. El narrador se burla de él y lo reduce a un abrigo, a un vestido como si no tuviera apellido sino un sobretodo de color del otoño. Pierre-Louis Rey afirma que “*describir los vestidos de un personaje es presentar su carácter, su personalidad, y su estado de ánimo*”⁵, pero es también la característica de su oficio, de su rango a escala jerárquica, de su clase social...el caso de Arístides es la determinación de su pena porque es la

¹ La Noria. p. 83.

² La Corriente. pp. 107-108.

³ Ibid. p.78.

⁴ REUTER, Yves, (2005) : *L'Analyse du récit*. Paris: Edition Armand Colin, p. 36.

⁵ REY, LOUIS Pierre, (1981) *Le Roman*. Paris: Edition Hachette, p. 67.

muerte de su compañero y amigo homosexual como él, Rodrigo. El modo de vestirse puede informarnos sobre la relación existente entre sí mismo y su parecer. De tal modo que el vestir refleja un perfecto equilibrio entre el ser y su apariencia. La manera de vestirse traiciona su carácter. La descripción de los vestidos que lleva son a menudo el resumen de su ser y de su estado de ánimo.

Su condición de homosexual se precisa en *La Corriente* porque habla con un acento afeminado y una pronunciación extranjera apoyando en la articulación de algunas palabras. A pesar de que Roberto intente alejarle del tema de la muerte de Rodrigo, Arístides no puede, y la conversación después de pasar a otro tema vuelve a Rodrigo: “*quedamos citados precisamente hoy. La voz de Arístides se le va haciendo sorda, cobarde, tierna. Éramos muy amigos nos habíamos disgustado por pequeñeces; me invitó para que esta tarde fuera [...] Rodrigo y yo éramos tan amigos [...]*”¹

Arístides, el francés, está declarando su homosexualidad a Roberto que acabó de regresar de Brasil. Muy probablemente los dos marginales van a entenderse porque lo que les acerca es el hecho de ser forasteros a esta ciudad de Barcelona que les han unidos durante algunos años. Pero, en el momento de su encuentro, el uno, Roberto está feliz de encontrar a Arístides y el otro está acongojado por haber perdido a su amigo y no se da cuenta que esté desvelando su relación con el difunto Rodrigo. Así, la palabra reviste un sentido de terapia, de reposo, de quietud espiritualidad, y de algo muy escondido en la profundidad de su alma. A pesar de ser el capítulo en el cual Roberto es protagonista, es la prosopografía y la etopeya de Arístides. *El abrigo de color avellana* resulta un vestido, una prenda insignificante en un cuerpo de anciano y que se confunde con las hojas amarillentas y secas del otoño. La característica de la indumentaria le ha servido para denominarlo provisionalmente. El autor lo presenta con una aparente intromisión de su pensamiento reduciéndolo a un vestido. La doble perspectiva en torno a este personaje, es para diferenciar el autor que lo llamó a partir de su *abrigo de color avellana* y el narrador que lo nombró en las dos novelas: Arístides, crítico pintor homosexual y amigo íntimo de Rodrigo. Este procedimiento de repetición se encuentra en la novela de Stendhal *Le Rouge et le Noir*², en la novela del argelino Kateb Yacine *L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*³ o en el *Jarrama* de Rafael Sánchez Ferlosio: *El*

¹ La Corriente. pp. 82-83.

² En traducción personal: *El rojo y el negro*.

³ En traducción personal: *El hombre con sandalias de goma*.

hombre de los zapatos blancos. La muerte de su compañero le ha aplastado, aniquilado, le dejó sin fuerza, sin apoyo. Nadie puede ayudarlo a compartir este secreto tabú de aquella época. Hasta Roberto, el recién llegado de América no puede hacer nada contra esta llama que le quema el interior de su corazón y que no logra salir fuera. Una vez que se aleja *el abrigo de color avellana*, Roberto siente un poco de remordimiento y arrepentimiento de no haber socorrido a su antiguo amigo. Pero, rápidamente lo olvida y quiere abandonarse a la ciudad que le había abierto sus brazos y acogido hace algunos años, después de la Guerra Civil.

Una de las descripciones más realistas del tráfico de la ciudad de Barcelona en el momento del almuerzo la vivimos en el capítulo diecisiete titulado *Hora punta*. El autor omnipresente comenta estos instantes con detalles llamativos y apasionantes. El empleo de la enumeración da mucha vitalidad y fuerza a las frases. “*Este paréntesis del mediodía con sus impacientes colas, con las apreturas en los vehículos, con las prisas, no es descanso sino tregua [...]*”¹ Toda la gente va de prisa, el tiempo es corto y en esta pausa breve hombres, mujeres, jóvenes, viejos, compañeros, compañeras se apresuran para comer y regresar a la hora a su lugar de trabajo.

El autor describe con un tono irónico y burlesco a las viejas mecanógrafas que siguen maquillándose olvidando que el tiempo les ha marchitado. “*No las miran; un miope, un hambriento o un tipo grotesco [...]*”² Romero utiliza la ironía para caracterizar a los personajes secundarios de su obra, en este caso se trata de las pequeñas mecanógrafas y dependientas de almacenes y señala en su texto que a pesar de moverse en un mundo dominado por las apariencias, es imparcial al juzgar a sus personajes. A través de una serie de enumeración pone de relieve la monotonía de los días que viven esta categoría de gente.

“*A esta hora, en el centro de la ciudad, las oficinas y los comercios [...]*” (Página ciento tres (103), línea uno (1).

“*Los más jóvenes demuestran su afición por los pantalones [...]*” (Página ciento tres (103), línea veintiséis (26)

¹ Ibid. p. 104.

² Ibid. p. 105.

“*Las calles se pueblan de hombres y mujeres [...]*” (Página ciento cuatro (104), línea treinta y cinco (35))

“*Existen las viejas mecanógrafas, funcionarias, dependientas [...]*” (Página ciento cinco (105), línea cuatro (4))

“*Los jóvenes del tupé y del swing [...]*” (Página ciento seis (106), línea cuatro (4))

“*Las muchachas de la inquieta ansiedad amorosa [...] las muchachas convertidas en falsas sissís o fabiolas [...]*” (Página ciento seis (106), línea nueve (9))

“*Las aceras bullen, los empleados, los dependientes, las secretarias [...]*” (Página ciento seis (106), línea diecinueve (19))

En el centro de este bullicio de las calles parece el personaje de Roberto designado por el narrador con el pronombre personal: *Él*. La utilización del pronombre *él* sin nombrar el personaje es un procedimiento habitual de Romero. En este capítulo, está enfrentando a dos personajes, Roberto, el barcelonés y Roberto, el forastero que pasó doce años en Brasilia. Para diferenciarlos trata de él utilizando este pronombre anónimo *él*. Roberto está frente a Barcelona, es ajeno a la ciudad, a la gente, observa lo que le rodea con cierto distanciamiento. Acabó de regresar del extranjero después de una ausencia que duró diez años y está aún descubriéndola. Su punto de vista en cuanto a Barcelona ha cambiado. En la primera novela estaba decidido a huir de esta ciudad, a escapar de ella, pero en *La Corriente*, “*Ha conseguido hacerle una trampa al calendario, retrocediendo diez años, volviendo a incorporarse a esta cadena, a esta noria, donde la dejó entonces; ya no corro con su cartera bajo el brazo, ya no compro ni vende, ya no necesita a nadie*”¹

Después de su regreso siente otra vez que forma parte de la ciudad, como si no la hubiera abandonado hace diez años. Y la casualidad de encontrar a Lola, la dependiente de la tienda de discos lo deja alegre y contento, es la primera chica bella que ve desde su regreso y le comunica placer y alegría pasar momentos con ella. Barcelona es su ciudad de adopción, en la cual pasó momentos agradables y desagradables, pero guarda en su fondo interior recuerdos inolvidables. Por eso está integrado a la cadena de la noria, al círculo, a la rueda. Su regreso del extranjero tiene como finalidad participar para aportar

¹ Ibid. p. 108.

más *agua a la máquina*. En el punto de vista lexical, observamos que el autor por segunda vez en el capítulo que trata del protagonista Roberto, emplea el adjetivo peyorativo *devorador*. En *La Noria*, es la ciudad de Barcelona que es *devoradora de hombres*, y en *La Corriente* son las “*mujeres devoradoras de seriales radiofónicos*.”¹ Es un recurso frecuente para el autor utilizar la metáfora en sus descripciones a fin de crear un efecto real. En este caso su intención es de denunciar la ciudad y el comportamiento exagerado de esta categoría de mujeres. La ciudad y las mujeres comparadas a un monstruo, a un animal feroz dando mucha amplitud a la enunciación. “*Le mot (littéraire) n’est pas un point (un sens fixe), mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l’écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur.* »²

De personaje dominado en *La Noria* se volvió vencedor en *La Corriente*. Los asuntos que hizo de él negociante de puentes, túneles...lo protegieron a pesar de que el dinero no es su preocupación.

En *La Noria*, Carlos Pi es abogado, soltero, amigo del Doctor Camps, han estudiado juntos en el colegio y tienen 40 años. Carlos Pi viene a visitarlo porque está enfermo. “*Este Carlitos [...] ¡Una sífilis como una casa!*”³ A pesar de ser hombre culto, refinado, selecto es excesivamente mujeriego. Aunque no quiere confesarlo está preocupado porque es una enfermedad escalofriante que atañe a todas las categorías de clase, los pobres tanto como los ricos. Es el mensaje del narrador que nos informa de las enfermedades transmisibles sexuales porque la gente no se protege y vive el instante presente sin pensar en las consecuencias de su acto. Evidentemente son personajes de posguerra, que han vivido la crueldad y la miseria de la guerra y quieren ahora olvidar el pasado reciente refugiándose en los brazos de mujeres. Están en busca de afección, ternura, cariño y amor. Estaban tan frustrados que el acto sexual es para ellos una liberación y a la vez evasión.

El segundo pasatiempo y escapatoria para Carlos Pi es el cine. “*El cine Publi es el refugio de los que necesitan asesinar aproximadamente una hora; también es bueno*

¹ Ibid. p. 106

² KRISTEVA, Julia, (1968) : *Recherche pour une Sémanalyse*. Paris: Ed. Seuil, p. 83.

En traducción personal por: La palabra (literaria) no es un punto (un sentido fijo) sino una cruzada de superficies textuales, un diálogo de muchas escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior.

³ La Noria. p. 106.

para quien necesita olvidar algún problema por el mismo espacio de tiempo.”¹ A través de este personaje despistado y desorientado por lo que acabamos de aprender, su recién enfermedad, la sífilis, el cine juega el papel de protección, socorro y seguridad. Durante una hora va a olvidar sus problemas y probablemente penetrar en la película y ser héroe hasta confundirse con el actor principal. Durante una hora será el vencedor y no el vencido por esta maldita enfermedad. El narrador nos informa del papel del cine como opio del pueblo. En los años 50 las películas son en su mayoría de amor o de aventuras que engañan la conciencia del público y que le permiten asesinar el tiempo. En las entradas de los cines, el público es abundante y se amasa para momentos de escape y convivencia. En estos lugares de ocio se puede encontrar a amigos y disfrutar instantes agradables olvidando sus penas y la opresión impuesta por el gobierno. Los medios de encuentro tales como el cine, el teatro, el café...fueron lugares muy apreciados y privilegios para la clase pobre y media. No se tiene que olvidar que la censura está presente y juega un papel muy severo, el beso en las películas comienza a ser difícilmente admitido.

En *La Corriente*, Carlos Pí es abogado de una familia poderosa a la cual pertenece Rodrigo. A partir del título, *Flores para la Rodrigona*, se notan rasgos de humor negro, en el cual se funde lo cómico con lo trágico. Luis Romero utiliza el humor como procedimientos de crítica en ciertas situaciones. El entierro de Rodrigo, presentado con un título afeminado, *La Rodrigona*, fue fenomenal, toda La Barcelona burguesa está presente y montones de flores recubren los coches fúnebres. La muerte de este personaje de la alta sociedad barcelonesa, el homosexual Rodrigo, da origen, como la de Jean Luc Godard en la película *Mort de Quelqu'un*², a un unánime, el de todos aquellos que lo conocieron o estuvieron relacionados con él. Uno de los asistentes a su entierro lo describe así,

Todas las profesiones estaban honorablemente representadas, incluso las más dignas. Una demostración de la fraternidad universal; se confundían clases sociales, ideas políticas, clubs de fútbol. ¿Os acordáis de aquella escena de *L'Espoir*³ (me refiero a la película), en que bajan a los aviadores caídos en la sierra? Por

¹ La Noria, p. 104.

² En traducción por : *Muerte de alguien*

³ En traducción por: *La Esperanza*.

los caminos va incorporándose gente y gente, al final es una apoteosis, una muchedumbre en movimiento. Igual era esta mañana el entierro. Surgían de las travesías, de los portales, de las tiendas; la multitud crecía, crecía [...]¹

Para aquella sociedad burguesa, el estatus de hombre homosexual no tiene importancia, es más bien su condición de hombre rico, que prima y es esencial. El tono irónico del autor es muy notable en la enumeración siguiente tratando de la cantidad de flores. “*Parecía que se volcaran los huertos de la Maresma, los jardines regados por el Llobregat, los criadores de Besós, la comarca entera y la Rambla. Flores blancas, rojas, azules sencillas y flores raras [...] Toda la botánica nacional, desde la maceta al invernadero [...]*”²

Tratando del entierro de Rodrigo, el homosexual, el autor lo evoca rodeado de un arriate de flores raras y en un mismo momento desvela el tema prohibido y tabú de aquella época. Citando con precisión la región y los alrededores de Barcelona nos damos cuenta de que el autor conozca todos los rincones de la ciudad:

Pedralbes y de la Bonanova, de San Gervasio, del Ensanche, de los barrios antiguos, de San Andrés, de Sans, del Pueblo Nuevo, de la Bordeta, de Sarriá, de Horta y de Guinardó, de Santa Eulalia de Vilapiscina, del Clot y San Martín, de la salud de la Barceloneta, de Hostafranchs, de Pueblo Seco, de Vallcarca [...]³

La afluencia de tanta gente en el entierro muestra que el difunto era muy querido y que tenía amigos en toda la ciudad y de toda clase.

El procedimiento de tratar de un personaje a través de otro es corriente en las novelas de Luis Romero. En el capítulo diez, asistimos al entierro de Rodrigo aunque es un capítulo que se refiere a Carlos Pí, el abogado de esta familia. Es la práctica del espejo, táctica que se utiliza mucho en el dominio cinematográfico para ver, mirar o observar a alguien.

¹ La Corriente. p. 281.

² Ibid. p. 60.

³ Ibid. p. 63.

En el capítulo veintiuno de *La Corriente*, Luis Romero, analiza las reflexiones del personaje de Carlos Pí. El protagonista está sentado en la terraza de un café y medita sobre su vida fumando un cigarrillo. El sol de la tarde otoñal le ayuda a soñar, los transeúntes son “*ángeles luminosos y dorados; ángeles con abrigo y tacón alto, ángeles que suben a los autobuses, ángeles con gabardinas, ángeles de pantalón corto, ángeles leyendo revistas ilustradas, ángeles apresurados, ángeles cojos.*”¹ Carlos Pí está en otro mundo, y compara la gente de su ciudad querida a ángeles, en estos momentos precisos se aleja de la vida real para entrar en un mundo imaginario en el cual *ángeles dorados y luminosos* se mezclan con *ángeles con gabardinas y sombreros*. Pero otra vez la realidad del momento le preocupa cuando se acuerda de los clientes que defiende, a los José Sánchez, Federico Monjo, Manuel Porta... y que su trabajo consiste en proteger su fortuna a pesar de que no esté ganada siempre honestamente.

Es sin duda un personaje importante en la novela porque fue durante muchos años amigo del doctor Luis Camps, amante de Raquel, y el defensor de los intereses de la madre de Elvira. Ambos personajes representaban dos categorías de individuos en la sociedad española de los años 50. La primera, los nuevos ricos de posguerra que llevan un estatus particular en la ciudad de Barcelona y para la segunda, el pobre pueblo, aplastado, explotado, maltratado, que vive en condiciones muy malas y de constante miedo. Es a través de los capítulos que tratan de este personaje cuando nos enteramos del papel de la Justicia en aquella época. En *La Noria* y *La Corriente*, el personaje de Carlos Pí nos informa y nos permite descubrir las realidades sociales. El papel que desempeña en la novela es un testimonio de la sociedad barcelonesa. Resulta claro que el oficio que ocupa como abogado y defensor de sus clientes le obliga a veces proteger al cliente ya que le pagan por ello, “*Su profesión es la de abogado y él defiende a su clientela, a las empresas que asesora, a quien le paga [...] No puede responsabilizarse ni crearse casos de conciencia.*”² El mensaje del autor Luis Romero es muy claro y evidente, la justicia está a favor del poder y son los ricos los que la detienen.

Según Yves Reuter, las funciones del narrador- personaje representada por el personaje de Carlos Pí se manifiestan “*en el juicio y los dichos del narrador.*”³ Él se da cuenta de la distancia que existe entre su comportamiento y la realidad pero no puede

¹ Ibid. p. 134.

² Ibid. p.136.

³ REUTER, Yves, (2005) : *L'Analyse du récit*. Op. cit. p. 44.

hacer nada. Está obligado a proceder así, “*Él es abogado, cumple su deber sirviendo a quien le paga.*”¹ El dinero está por encima de la justicia.

En *La Corriente*, capítulo veintiuno, la narración transcurre en tercera persona, de la mano de un narrador entre objetivista y omnisciente que se sitúa por encima de sus personajes y su materia, y se convierte en cómplice del lector. “*Su profesión es la de abogado y él defiende a su clientela [...] Él, abogado de profesión, es ajeno al porvenir de estos hombres [...] Él está insertado en la estructura de esta sociedad, y sus aparentes anomalías no deben preocuparle puesto que no está en su mano remediarlas.*”²

La dualidad entre el narrador que transcribe las actitudes de un mundo concreto y el narrador que opina literariamente es muy evidente. A veces Luis Romero usa la técnica objetivista para registrar actitudes reflexiones y comportamientos de personajes, ofreciendo todo un muestrario de las preocupaciones del hombre de la época y su lenguaje. También le permite reflejar distintas perspectivas de una situación o de un personaje, vistos desde distintos puntos de vista, como por ejemplo, en el caso de Carlos Pí, abogado con gran fama y cuya competencia le ha permitido defender los intereses de las familias muy notables de Barcelona. Pero a pesar de esto, no tiene la conciencia tranquila y no está sereno en cuanto a sus actitudes y sus posiciones. Es muy duro con sí mismo porque se reprocha su imparcialidad en cuanto a algunos asuntos.

Otra vez, el autor aprovecha las posibilidades del narrador omnisciente y gracias a él conocemos el pasado de los personajes, sus sueños, sus miedos, sus frustraciones... Aunque no aparece concretamente, está presente, y el lector percibe sin dificultad que su objetivismo consiste tanto en la omisión de comentarios como en mantener las riendas del relato siempre en su mano.

Después de habernos alejado del personaje central del capítulo, su apellido y nombre aparece al final del capítulo, en la placa de su despacho, “*Carlos Pí- Abogado- Es él*”³. El procedimiento utilizado por el autor de desvelar el apellido del protagonista a final del capítulo, después de haber tratado de *él* en la tercera persona durante todo el texto, es para establecer un vínculo progresivo con el lector y dejarle apreciar su

¹ La Corriente p. 138.

² Ibid. p.137.

³ Ibid. p. 138.

comportamiento. En este momento de pausa, porque el personaje está en un café bebiendo y fumando un cigarrillo, pensando en su vida pasada, su mujer, sus niños...el lector intenta a través de estos instantes entender sus actos sin juzgarlo. En este intervalo sentimos una fusión entre el personaje y el lector. Un sentimiento de comunión y de seguridad le acercan y sólo resalta de esta unión el abogado Carlos Pí representante de La Justicia.

La transformación y evolución del personaje en el tiempo se hizo a través del cambio en la escritura de su apellido. En *La Noria* el autor lo escribe sin acento y en *La Corriente* pone una tilde en la *i* de Pí. Desde el punto de vista lingüístico la novedad tiene relación con la evolución social del personaje dentro de la novela. Además, en *La Noria* Luis Romero presenta el personaje a principio del capítulo, “*Carlos Pi tiene prisa*”¹ y en *La Corriente* termina el capítulo desvelando el apellido del protagonista y su profesión que definen su rango social, “*Carlos Pí –Abogado-*”²

Al iniciar el capítulo diecisiete de *La Noria* se desvela el nombre, Mas, Jorge Mas, hombre “*que tomó parte activa en luchas sindicalistas*”³ a pesar de pertenecer a una familia acomodada. Su padre murió heroicamente en misión de guerra y dejó a su madre viuda muy joven que se casó algunos años después con un pequeño burgués. Jorge fue criado por su padrastro que tenía un taller de reparaciones de coches. Entre ellos existía una relación de *statu quo* afectuosa y cariñosa.

El autor dedica varios pasajes del capítulo a la descripción de su aspecto físico. Tiene treinta y tres años, con boca grande, siempre sonriente, dientes blancos, ojos atrayentes y los rasgos enérgicos y cierto aire deportivo de hombre moderno. A su aspecto físico se añade su indumentaria imprecisa que no permite a quien lo ve por primera vez clasificarlo, si es señor u obrero. Se hace referencia significativa a sus relaciones nocturnas. Se le puede ver en una taberna bailando con mujeres y pocos momentos después en otros lugares de la capital, bebiendo y charlando. El perfil humano de Jorge Mas está ligado a sus ideas extraordinarias sindicalistas que influyen de modo muy importante en su comportamiento y su vida. Su carácter humilde le deja mantener relaciones con la antigua criada de su madre, Mercedes. Pasa a verla con

¹ La Noria. p. 98.

² La Corriente p. 138.

³ La Noria. p. 123.

mucho cariño y continúa ayudándola en el trabajo. Se preocupa mucho de su vida personal, llena de restricciones y penurias que los tiempos imponen a las clases modestas. Esta mujer forma parte de su pasado que no puede negar ni olvidar. A pesar de tener una vida organizada y llena de peripecias, sigue siendo un insatisfecho. Necesita algo auténtico, y a veces hasta si no puede declararlo añora la guerra porque piensa que en estos momentos terribles, el verdadero hombre se reconoce llevando en la mano un fusil. Estas ideas confusas e irrazonables forman parte de la personalidad ambigua de este personaje. Nos recuerda al héroe de Kafka, Joseph. K..., en *El Proceso*¹, personaje muy confuso e irreal, no es poderoso, ni inquebrantable, ni pretende llegar a descendencia un nombre inmortal. Comunica al lector una sensación de frustración y de inestabilidad. En realidad nos topamos con un individuo torturado y de torpeza inexpresiva.

Al margen de estas descripciones, el corazón del autor Luis Romero late por su querida ciudad de Barcelona y aprovecha la ocasión de este personaje importante de la obra para describir un rinconcito tan querido de su ciudad que son las calles que rodean el mercado de Santa Catalina. Sus perfumes, sus colores, su ruido no le dejan insensible, “*él conoce todos los barrios de la ciudad vieja y se orienta fácilmente por estas callejuelas. Hay mucha gente; mujeres que compran, otras que regresan del trabajo, obreros, niños que juegan, vendedores y vendedoras ambulantes.*”²

La figura del escritor reviste en este capítulo mayor relieve, aun cuando Romero le reserva escenas a los gritos de los vendedores: “*Voooooy... ¡Sardina fresca i vivaaaa! Auuu, que bellugaaaa!*”³ Querría acercar el lector a través del sentido auditivo a la vida bulliciosa e intensiva de estos lugares populares y pintorescos de la ciudad. Desde el punto de vista narrativo, observamos que el autor introduce a la historia relatos que frecuentemente entran en conexión con la vida y los comportamientos esenciales del protagonista.

En el periplo de su vida hay una persona que va a marcar su vida, es Raquel. El espacio interior y sentimental del personaje está en fusión con esta mujer. No se entiende si la quiere verdaderamente o está pasando con ella momentos de bienestar

¹ KAFKA, Franz, (1963): *Le Procès*. Op. cit. p. 9.

² La Noria. p. 125.

³ Ibid. p. 126.

sexual. La taberna, lugar de sus citas amorosas favorecen el ambiente mágico creando dentro de su corazón una llama muy fuerte que les fusiona por un tiempo muy corto.

Once años han pasado, y a pesar de las divergencias con Raquel la situación familiar de Jorge Mas no ha cambiado, sendos se refugian en ocupaciones diferentes, cohabitan sin tener relaciones. Claro que Jorge ha envejecido y que no está aceptando las transformaciones de su cara, de su cabello, de sus manos... *“Empieza a ser otro hombre, otro hombre que no quiere ser contra el cual quiere luchar.”*¹ Manifiesta mucho odio contra el espejo enemigo que le refleja con exactitud sus cambios y sus nuevas transformaciones marcados por los años. El narrador objetivista describe al protagonista del capítulo, reproduciendo lo extremo del personaje preocupado por su condición negativa de la vida. Comenta con una multitud de detalles su aspecto físico dejando al lector la labor de imaginarlo. Las preocupaciones existenciales del personaje se reflejan a través de la visión pesimista que tiene del mundo que le rodea.

Aquí son las frases más relevantes del texto que tratan de las transformaciones físicas y morales de Jorge:

Aspecto físico de Jorge Mas	Aspecto moral de Jorge Mas
<p>-No se reconoce en la palma de la mano. Es duro, anguloso; el rostro de un extraño que vive en él. (Página noventa y ocho (98), línea diecisiete (17)</p> <p>-El cutis, las facciones, la carne, lentísimas van claudicando, envejeciendo...(Página noventa y ocho (98), línea veintiuno (21)</p> <p>-No querría que envejeciera...(Página noventa y ocho (98), línea veintiséis (26)</p>	<p><i>Se había aislado de su familia:</i></p> <p>-...ha ido apartándose de los demás, y su familia y él han terminado por no tener nada de común. (Página cien (100) línea tres (3)</p> <p>Ironiza en cuanto a su apellido y juega con las palabras:</p> <p>...más, más, Más...(Página cien(100), línea veinte (20)</p> <p>Él Jorge Mas, inútil...(Página cien (100), línea veinticuatro (24)</p> <p>-Su vida estéril, anárquica y egoísta...(Página cien (100), línea treinta (30)</p>

¹ La Corriente. p. 101.

-El ojo inquisitivo busca esas señales de decadencia...(Página noventa y ocho (98, línea treinta (30)	-Necesita arrancarse al pasado y al futuro...(Página cien (100), línea treinta y ocho (38)
-Hay algo en él que se rebela contra esta decrepitud...(Página noventa y ocho (98, línea treinta y tres (33)	-Empieza a ser otro hombre, otro hombre que no quiere ser...(Página ciento uno (101), línea tres(3)
-...el vello del pecho comienza a grisear. (Página cien (100) línea ocho (8)	...no tiene hijos ni los tendrá nunca.(página ciento uno (101), línea trece (13)
-Hace años que se espía en este espejo, esperando que su enemigo, su caricatura, su calavera, empiece anunciarse. (Página cien (100), línea catorce (14)	Está irritado, siempre está irritado...(Pagina ciento uno (101), línea veintitrés (23)
	...es él quien ha ido bajando el tono vital, quien decrece día a día.(Página ciento uno (101), línea treinta y ocho (38)

Cuadro n° 36: Prosopografía de Jorge Mas

El capítulo se refiere la patética vida del protagonista marcado por la desgracia y la infelicidad. Es muy pesimista y lo ve todo negro. La caracterización del personaje de Jorge Mas es quizá su miedo de envejecer. En el retrato se hace observar la degradación de sus cualidades tanto físicas como humanas. Tiene un aire débil, enfermizo hasta inspirar lástima. Lo único que le procura alegría es la lectura del libro de Thomas Wolff *del tiempo y el río* porque se identifica al héroe de la historia que cuenta la ansiedad de un joven hombre que aprendió a conocerse y apreciarse descubriendo personas y nuevas culturas, y eso durante un viaje.

A lo largo del análisis de este capítulo, nos damos cuenta de un número importante de términos negativos que se relacionan con el personaje, apoyando su estado moral. Es un mensaje indirecto del autor para desvelar el personaje. Lo que Jorge Mas pretende presentarnos con esta serie de negación es una confesión que alivie en cierto modo las culpas que le pesan sobre su consciencia.

Los términos negativos están empleados muchas veces en este párrafo: El *No* está utilizado veinticuatro (24) veces en el capítulo, el *Ni* nueve (9) veces, el *tampoco* cuatro (4) veces.

Análisis textual del campo lexical con connotación negativa

Sustantivos	Adjetivos	Verbos
Ese envejecimiento	Fatigado	Envejecer (6 veces)
Decadencia	Doloroso	Retroceder
Esa decrepitud	Duro	Socavar
El rencor	Anguloso	Condenar
Ruina	Desnuda	Odiar
Fracaso	Estéril	Morir
Abismo	anárquico	Menospreciar
La muerte (3 veces)	Egoísta	Sacrificar
El enemigo (2 veces)	Irritado	Engañarse
Su calavera		Humillarse
Esa maldición		Fatigarse
Hombre de suicida		
Los riesgos		
Cadáver		
La sangre		
El miedo		

Cuadro n°37: Campo semántico con connotación negativa

En el campo lexical, la utilización de tantas partículas negativas contribuye a desvelar la personalidad y el personaje-protagonista del capítulo. Esos giros negativos significan la inactividad física y mental del protagonista en la cual se añade una soledad total. Un cambio radical se operó, está muy lejos del deportista, del hombre moderno, del sindicalista... de la primera obra. Los diez años que transcurrieron, nos presentan un nuevo hombre, miedoso y vencido por el tiempo.

En el capítulo treinta de *La Corriente* titulado *El ojo clínico* Jorge está enfermo y va a visitar al médico porque un dolor agudo le obliga a madrugar. En el gabinete del doctor se siente muy pequeño y tímido. “*Nunca se suele relacionarse con personas que considere de rango superior al suyo [...] Su posición momentánea es de inferioridad*

[...]”¹. Se somete a las preguntas del médico como a un interrogatorio de policía. Es impotente, no puede hacer nada sino ejecutar y seguir la mirada inquisitiva del médico para tratar comprender lo que le pasa. Repugna esta situación que le humilla pero tiene que obedecer.

En el análisis del final del capítulo, Jorge está sólo en su cuarto meditando sobre su vida pasada con su familia, con Raquel, y a través de una novela de Tomas Wolff que puede evadirse y saber que existe. En su cuarto vive en la incomunicación total y en el silencio.

En este capítulo, el diálogo es el recurso que sirve para presentar directamente el personaje sin necesidad que el autor se comprometa en su desarrollo. Da a conocer las inquietudes, frustraciones que constituye objetivamente su identidad. Otra vez el autor recurre a las frases negativas para tratar de Raquel, su amante. “*No dirá nada de esta visita [...] ni ahora ni una vez que el médico le haya comunicado el diagnóstico.*”² En fin, el sinnúmero de negaciones del capítulo se juntan a la personalidad de Jorge Mas.

En *La Noria* se presenta un espectro social que acoge a representantes de todas las clases sociales. Entre los marginales estacan las prostitutas. En el primer capítulo hemos presentado el personaje de Dorita, y en este capítulo número veintitrés, se trata de La Trini, o mejor dicho Vicenta, nativa de la Provincia de Valencia y que huyó a casa de una tía cuando supo que estaba embarazada de un hombre de su pueblo casado. El nombre que lleva *La Trini o Trini* tiene dos connotaciones, el primer sentido es religioso, es el dogma central de la religión cristiana, según el cual Dios es al mismo tiempo Uno y Trini, es decir una y tres personas a la vez: Padre, Hijo y Espíritu Santo. La segunda connotación proviene de la palabra francesa *la trainée*³, y que corresponde a este personaje-prostituta de aquellos años 50 a la categoría de mujeres callejeras, que vivían en margen de la sociedad. Tenían como objetivo de ganar dinero en esta época muy dura de posguerra. Su nombre precedido del artículo *la* y llevando dos veces la

¹ Ibid. p. 197.

² Ibid. p. 200.

³ En francés en el texto: En el lenguaje popular, representan a aquellas mujeres prostitutas del siglo XV.

vocal cerrada *i*, influye en la calidad musical de su *apodo*. Según Muñoz Molina en la novela, “*el nombre es la única cara de un personaje literario.*”¹

Este personaje de noche, cuyo nombre propio modificado por un artículo *La*, lleva como función en una frase el sentido de nombre común, “*Ce sont des noms communs de discours*”². Pierde su identidad, y su valor de mujer, y la llaman con este nombre “*que le cuadra muy bien.*”³ Según Walter de Mulder, « *Dans les théories cognitives, toute expression est porteuse de sens et le sens se définit comme la conceptualisation d’une situation ou d’un objet.* »⁴Entonces el nombre propio del personaje parece como un signo motivado más que arbitrario. Esta motivación puede servir de programa narrativo. Puede tener sentido retrospectivo, darse a descifrar intrigas una vez acabada la lectura de un texto. Esta motivación del nombre de la protagonista, en este caso La Trini, tiene relación directa con el papel que desempeña en la obra o sea la prostituta. Se trata de transparencia *morfológica*⁵ como lo sugiere Philippe Hamon en su obra “*Pour un statut sémiotique du personnage*”⁶.

El otro valor que tiene el artículo *la* que precede el apodo de *La Trini*, es peyorativo e indicador de *mujer objeto* que pertenece a La Barcelona de noche y a sus hombres trasnochadores. Se ha hablado de la superficialidad con que Luis Romero caracteriza a sus personajes. Si es cierto que el autor prefiere el trazo rápido y la pincelada que los detalles. Pero el hecho de evocar en dos capítulos el tema de la prostitución a principio de la obra con la joven Dorita y en el medio con la vieja, La Trini, es muy significativo para estos años 50 marcados por una áspera, entrañable y dolorosa realidad. Este tema muy duro que marcó la mitad del siglo en toda Europa, deja el lector apreciar y conocer lo que fue realmente la vida en ciudades tan grandes como Barcelona.

¹ MOLINA, Muñoz, (1993) *La invención del personaje. En el personaje novelesco* de Marina Mayoral. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 89.

² NOAILLY, Michèle, (2000) : « *Ce même Bajazet* » : *nom propre et principe d’identité*. Paris: Presse Universitaires du Septentrion, p.22.

Traducción de la frase: *Son palabras comunes del discurso.*

³ La Noria. p.164.

⁴ DE MULDER, Walter, (2000) : *Nom propre et essence psychologique. Vers une analyse cognitive des noms propres*. Paris: Presse Universitaires du Septentrion, p. 146.

En traducción personal: *En las teorías cognitivas, toda expresión lleva un sentido y el sentido se define como conceptualización de una situación o de un objeto.*

⁵ HAMON, Philippe, (1977) : *Pour un statut sémiotique du personnage, Poétique du récit*. Op. cit. pp. 148-150.

⁶ Op.cit.

El juego del autor, pasando de *La Trini* con artículo, a *Trini* sin artículo es para separar el personaje en dos. Cuando evoca la prostituta pone el artículo y cuando se trata de Vicenta, la madre de Vicenteta no lo pone.

En la obra, *La Trini* representa la memoria nocturna de la vida social de Barcelona. Como ha envejecido es más bien espectadora de lo que pasa en los bares, cafés, lugares de distracciones...Y como todos los viejos no acepta los cambios y añora el pasado reciente en el cual bailaba desnuda en el mostrador del casino. Conoce a mucha gente y las historias íntimas de cada uno, pero es muy discreta por eso está muy apreciada por los hombres. Tuvo una relación especial con Raimundo, su amigo de siempre y ella sabe también que puede contar con él en estos momentos muy duros. La relación que tiene con sus padres y su pueblo es muy afectuosa y cariñosa a pesar de que prefiere que la gente del pueblo la considere como una señora rica de la ciudad. Quiere parecer más que ser. En realidad lo importante para ella es que su hija reciba una buena educación, y goce de buena salud.

En *La Corriente*, el capítulo que trata de la protagonista Vicenta, *La Trini* no cambia de título. *La Trini*, mejor dicho *Trini*, o Vicenta como la llama Juana, su madre está envejeciendo. La mirada ha perdido su intensidad, los ojos se han agravado, las arrugas cruzan la frente, los párpados fatigados y marchitos de tantas veladas y de noches pasados bebiendo y fumando definen a un personaje desgastado por la vida cotidiana cruel e insoportable. Ahora es un personaje de día, que pasa su tiempo calculando minuciosamente su consumo, “*De tocino basta con cien gramos [...] El que sobre, para el puchero de mañana [...] los bistecs que no pasen cien gramos [...]*”¹ Se compra muy poca carne para decir que ya se la pone en el puchero. *La Trini* forma parte de los personajes que parecen decididos a vivir o mejor dicho malvivir el presente porque el pasado es mejor olvidarlo y el futuro no se sabe cómo se definirá. La recepción de la carta de sus padres la deja sin sentimientos. Esta carta toca un tema que a ella no le gusta evocar, se trata de la proposición de sus viejos padres a venir compartir el resto de su vida con ella. No está totalmente de acuerdo con la sugerencia de su madre que le informó que están listos de vender su casa del pueblo para que vivan con ella. La carta de los padres de *La Trini* presenta al principio una indicación local, “*las tierras de los padres, Valencia*” y una indicación temporal “*algunos días antes de*

¹ *La Corriente*. pp. 68-69.

su recepción.” En el lenguaje estamos dispuestos a asociar *Espacio y Tiempo* en una pareja de conceptos de los que concedemos igual importancia en la filosofía de la vida cotidiana. En la presentación de la carta, doce líneas, se cuentan veinte formas temporales. Los verbos son, “*estamos, deseamos estéis, escribo, ha tenido, sabes, quiere, ofrece, dice, vendiera, empieza, podríamos, faltaría, quedan, sé, agrada, tiran, escribenos, has recibido, quiero.*”¹ “*Esta dominancia verbales es característica de la vivacidad del estilo y de su contenido.*”² La cantidad de verbos en todas sus formas están empleados para que el mensaje de la carta convenza a la hija. Que sí, son sus padres pero sería mejor que se quedaran en su casa, en su pueblo. El tono de la carta es persuasivo y sus propósitos nos enseñan de las condiciones de vida de sus padres y también que le han perdonado sus errores de juventud. El último deseo de Juana, su madre y Vicente, su padre, es que la familia entera se reúna y que se olvide del pasado.

La forma en que el narrador hace juicio es a través de la descripción que da de La Trini de sus diferentes actitudes en cuanto a sus inquilinas y a los distintos dependientes con quienes tiene relación su hija. El lector siente para ella compasión y tristeza para con sus comportamientos agresivos y le perdona cuando se dio cuenta de lo amargo que fue su vida.

El capítulo titulado *Laceraciones*, trata de la hija de La Trini, Vicenteta, que informó a su madre que va a casarse, con un hombre de cuarenta y dos años, viudo y ebanista. Para construir su nueva vida, se siente obligada a solicitar de su madre detalles de su nacimiento porque estas informaciones fueron hasta este momento tabú entre madre e hija. Quisiera conocer quién fue su padre, cómo fue y cómo nació.

Bajo el nombre de *Vicenteta*, se ocultan dos personajes que son, su abuelo Vicente que mató a su padre y su madre Vicenta, que huyó del pueblo cuando se dio cuenta que estuvo embarazada. En aquella época el qué dirán en un pueblo fue insoportable. Y además, tener relación extraconyugal fue prohibido por la iglesia y por la sociedad. Entonces, La Trini fue obligada a quitar el pueblo para ir a vivir a Barcelona en casa de una tía. Es aquí que nació su hija Vicenteta. En este personaje secundario de la obra se ocultan dos imágenes, la del actor que vivió la historia, y la del

¹ Ibid. p. 66.

² WEINRICH, Harald, (1989) : *Le temps*. Paris: Collection Poétique, Seuil, p. 17.

narrador que la enuncia. Y entre las dos se instituyen distancias de diferente naturaleza arrastrada por lo temporal, o sea; distancia afectiva y moral.

Vicente →→→→→→	Vicenta →→→→→→	Vicenteta
El abuelo	La hija	La nieta

La hija pertenece totalmente a su familia, por eso la madre no querría de ningún modo desvelar a su hija sus raíces y la aventura de su juventud.

La revelación en la boca de su madre de su nacimiento, de la identidad de su padre, del asesinato de su padre por su abuelo son acontecimientos muy duros e importantes que dejan a Vicenteta muy calma y serena. La madre cuenta a su hija su historia sin pasión ni pena. En pocas palabras todo está dicho. Que sí, Vicenteta lo sabía, no es para ella un secreto, pero dicho en la boca de su madre lleva un sentido profundo y solemne.

A través del personaje de Vicenteta, el narrador nos informa de la masiva emigración de los españoles en los años 60 hacia Alemania en busca de trabajo y esperanza. Es la segunda vez en el capítulo que, madre e hija se enfrentan. La primera, para conocer su verdadera identidad y la segunda, cuando Vicenteta informó a la madre de que esté obligada de seguir a su marido que va a trabajar en Alemania.

La frase fatal al final del capítulo, “*Tú no creo que tengas culpa; yo, tampoco*”¹, puede entenderse con un doble sentido. La madre no tiene la culpa de todo lo que pasó y se disculpa frente a su hija. O la hija se va lejos de España, y no es su culpa. Es el único momento en el cual la madre se acerca y al mismo tiempo se aleja de su hija. Existe entre el *Yo* y el *Tú* como lo llama Benveniste “*una correlación de subjetividad*”². El *Yo* es exterior al enunciado y supera el *Tú*. La vida es así, no podemos hacer nada, es pura fatalidad.

En *La Noria*, Rafaela no es protagonista del capítulo *El padre*, sino está evocada como personaje secundario pero ocupa un puesto importante en la trama de este capítulo-historia. Es el caso de :

¹ La Corriente. p. 219.

²PERRET, Michèle, (1994) : *L'énonciation en grammaire*. Paris: Nathan, p. 46.

[...] La transvalorisation d'un personnage, qui peut être secondaire dans l'hypothèse et qui dans l'hypertexte se voit attribuer « par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important ». La transvalorisation est une opération d'ordre axiologique ; elle porte sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action, une série d'actions, qui caractérise un « personnage ».¹

Este personaje encarna la ausente, que nadie quiere recordar sin pena o tristeza mezclada con traición y compasión. Es la mujer engañadora, que se huyó con otro hombre dejando a su marido y su pequeña hija. Rafaela formó parte de la memoria del viejo padre de Berta. En sus recuerdos no se han borrado los momentos agradables que pasó con ella, “*Recuerda siempre una tarde en que el “hombre mosca”, ante una muchedumbre, escaló la fachada hasta la cúpula y luego volvió a descender. Eran épocas más felices aquéllas [...] Se divertieron mucho [...]*”² Para él, Rafaela representa una sombra que le atormenta a él y su hija y les deja infelices. A pesar de esto, es sensible a todo lo que trata de su pasado con ella. La recuerda recién casada, en circunstancias agradables de divertimientos. Para este viejo hombre, el presente se mezcla con el pasado, del mismo modo que las referencias espaciales actuales, la calle del Pino, la Puerta del Ángel, La Telefónica...se confunden con la antigua casa rematada por una cúpula reemplazada actualmente por edificios modernos. El juego del va y viene que el narrador propone al lector activo está puesto de relieve por las referencias temporales del presente de narración: “*se dirige..., están..., recuerda...*”³ y el pretérito indefinido e imperfecto con los verbos en el texto “*escaló...volvió...dejaron...eran...hacía...*”⁴ enuncian una perspectiva de comunicación relatando hechos de un pasado descriptivo lejano.

En la parte del monólogo, el padre piensa a Rafaela con dolor, tormenta y lamenta. “*¡Ay! Con Rafaela íbamos siempre. Rompeolas, coca y moscatel. Otros*

¹ ACHOUR, Christine, et REZZOUG, Simone, (2005) : *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*. Op. cit. p. 284.

En traducción personal: transvalorización de un personaje, que puede ser secundario en la hipótesis y que en el hipertexto se ve atribuido “por vía de transformación pragmática o psicológica, un papel más importante”. La transvalorización es una operación de orden axiológica; conlleva sobre el valor explícita o implícitamente atribuido a una acción, una serie de acciones, que caracteriza a un « personaje ».

² La Noria. p. 184.

³ Ibid. p. 185.

⁴ Ibid. p. 185.

tiempos.”¹En el discurso interiorizado, su llanto parece un desconsuelo irreparable y muy profundo. Otra vez se acuerda de su mujer en un pasado de felicidad y alegría. A pesar de tanta pena, no podía olvidarla. El grito- onomatopeya ¡Ay! Que brota de lo más profundo de su ser nos recuerda las quejas de los cantos gitanos.

En los dos textos de *La Corriente*, el personaje de Rafaela desempeña un papel activo y central. Es el núcleo de los capítulos. Al regresar en su casa después de veintidós años de ausencia, fue sorprendida que nada cambió. El espacio vital de Berta y de su padre no se modificó después de su escapamiento hace tantos años.

Los viejos cromos enmarcados, la repisa con *bibelots* antiguos, la lámpara colgando sobre el centro de la mesa, el armario rinconera con sus vasares, la cortina a rayas que cubre la contraventana, y la puerta de la cocina pintada con esmalte blanco-pajizo. Todo es igual; nada había cambiado desde que se fue.²

Parece que el tiempo ha suspendido su vuelo. Pero en contrapunto al espacio interior de la casa, los personajes han envejecido. Veintidós años de soledad han pasado, como tiene el placer de repetir el narrador en el texto para preparar al lector hacia el análisis del comportamiento de su hija Berta. El tiempo era muy largo y difícil, muchos acontecimientos han pasado y ella no fue presente. No había visto a su hija pasar de niña a mujer, y eso no puede perdonarla Berta hasta si su madre se arrodilla como lo propuso. El padre ahora es un viejo y con un acto de generosidad ha perdonado a su mujer, la recibió como si no hubiera pasado nada. Para él, el tiempo ha cesado de adelantar el día de la huida de Rafaela y estaba en constante espera, “*El regreso de Rafaela le ha aliviado de su pesadumbre; parece gozar de buena salud [...] Rafaela fue la primera y la última, es decir la única mujer en su vida.*”³

¹ Ibid. p.188.

² La Corriente. p. 228.

³ Ibid. p. 262.

En todo el capítulo que trata del regreso de Rafaela, el tiempo es omnipresente desde la primera línea del texto con las frases siguientes:

El reloj del comedor han sonado las diez campanadas, el tiempo con largueza, en quince años , hace un minuto, a fuerza de abnegación y años, durante veintidós años(tres veces en el texto), hace unos meses, desde mucho antes, hacía un año, sonaron las diez, en una hora, han tocado las diez, tres minutos después, el tictac del reloj, son las diez y cuarto, hace cinco o seis años, hoy mismo, un domingo, la noche del regreso, es hora de dormir, mañana. ¹

Luis Romero quería señalar con la repetición del factor tiempo, lo pesado que fueron los días de este viejo que pasaba esperando una noticia de su mujer y añorando los muy pocos años transcurridos con ella.

Cuando regresó Rafaela a su casa y al estar sola con su esposo, se acordaron con nostalgia los momentos de felicidad que compaginaron en el Rompeolas, viendo el espectáculo “*del hombre-Mosca*” que escaló la fachada de una casa y la cúpula [...]”² Como en *La Noria*, las mismas palabras se repiten y los mismos recuerdos. La retrospección narrativa o vuelta al pasado ofrece a los padres un bienestar dichoso. El tiempo en el texto narrativo, se muestra como componente básico, ordena cronológicamente la historia y se materializa discursivamente como temporalización. Según Benveniste³, existen diversos tipos de tiempo. En este capítulo se trata del tiempo psicológico que se caracteriza con las formas personales, emotivas y vivenciales suscitadas por un personaje del texto narrativo o sea el padre de Berta. Y ésta no puede perdonar a su madre el abandono de la casa familiar. Mira a esta extranjera que es su madre con desaprobación y contrariedad. La *visión con*⁴ que coincide por el hecho que el narrador está enterado de los acontecimientos tanto como el personaje permite a la acción evolucionar sin distancias.

¹ La Corriente. pp. 227-233.

² La Noria. p. 184.

³ BENVENISTE, Emile, (1966-1971): *Problemas de lingüística general*. France: Gallimard, p. 201.

⁴ TODOROV, Tzvetan, 1974 *Las categorías del relato literario en R. Barthes, Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 155-192.

El título francés “*je m’en fou pas mal*”¹ y una parte de la canción de Edith Piaf,

...Je m’en fous pas mal

Il peut m’arriver n’importe quoi

Je m’en fou pas mal

J’ai mon dimanche qui est à moi

*C’est p’t être banal [...]*²

Son mensajes del autor omnipresente en la obra. En aquella época se escuchaba mucho a la famosa cantante francesa Edith Piaf. La música y el contenido del texto de la canción procuraban sosiego y un poco de amor al pueblo recién salido de una guerra atroz y cruel. Este texto considerado por Julia Christeva como *un aparato translingüístico*³ comunica al lector paz y tranquilidad a pesar de que esté enterado de lo que pasó en aquellos años muy duros de posguerra. “*La intertextualidad es el conjunto de relaciones que un texto literario tiene con otro.*”⁴ Este fenómeno permite la comunión entre autor- personaje- lector facilitando a este último entender la situación del país.

La prosopografía y etopeya del personaje de Lola es como la canción, llena de una ligereza del cuerpo y espíritu de la protagonista. Su físico es muy importante y nada más. Lo particular y atrayente son sus magníficas piernas, pero “*Es tonta ¡Lástima de piernas! No sirve un cuerpo hermoso sin inteligencia un maniquí cálido, nada más.*”⁵ Lola es el prototipo de la joven empleada de estos años, ganar un poco de dinero, seguir la moda según su presupuesto, e ir a bailar el *swing* en el Metropolitano, tal es su programa de fin de semana. El narrador, que a veces aparece utilizando un lenguaje moderado, unas veces coloquial y otras veces vulgar, sorprende al lector cuando se refiere al lavabo donde están unas bragas y una combinación en agua jabonera. Lola es

¹En traducción personal: *Me da igual No me importa mucho, Puede ocurrirme cualquier cosa. No me importa mucho. Yo tengo mi domingo que es mío. Puede ser fútil. Canción de Edith Piaf.*

² La Noria. p. 29.

³ KRISTEVA, Julia, (1969) : *Recherche pour une Sémanalyse*. Op. cit. p.34.

⁴ BONN, Charles, (14-01-2002): *L’Intertextualité*. Seminario en la Universidad de Orán.

⁵ La Noria p. 17.

un personaje muy común, la describe Romero en su cotidiano íntimo y personal. Es un personaje de la rueda con sus defectos y sus cualidades.

En *La Corriente* Lola siguió trabajando en la librería después de casarse. Ya tiene treinta y tres años y vive con un marido que se ausenta mucho de casa por razones profesionales. La mayoría del tiempo está con su suegra y eso le fastidia mucho. Por eso está buscando aventuras y relaciones. Lola sigue siendo una mujer de pensamiento y carácter *libre*, a pesar de tener una suegra que “*parece a una guardia civil*”¹, no le da importancia porque es “*un cero a la izquierda*”². La combinación de estos tres personajes: la suegra, el marido y Lola reside en el silencio y la incomunicación entre sí. Lola sabe que su marido la engaña pero no dice nada. “*Se debe quitar la alianza en cuanto sale de Barcelona*”.³ La suegra sabe que Lola llega tarde a su casa pero el comportamiento que le reserva para mostrar su desaprobación es pasar una semana sin hablarle y el marido ausente no interviene. Es una casa donde reina el silencio. Todo se sabe y nadie habla. El diálogo y las explicaciones se hacen fuera, en la librería, cuando Lola se comunica con Maribel, una joven dependienta, para enseñarle la vida de pareja o en largas conferencias telefónicas, o con su nuevo amigo Roberto con quien pasó una tarde estupenda en el *Rigat*. Para analizar este personaje tenemos que dejar nuestra imaginación y nuestra reflexión como lo propone Vincent Jouve referirse fuera del texto. “*Será una investigación afectiva, imaginaria, intelectual, por parte del lector para encontrar una porción de sí mismo en el personaje.*”⁴ Estos análisis de construcción de personaje- imagen se refieren al intratextual como al extratextual de la novela. A partir de la dimensión extratextual del personaje de Lola, el lector materializa la imagen de una categoría de mujeres de aquella época. El lenguaje coloquial y los diversos diálogos a lo largo de los capítulos aluden a la comprensión de este tipo de personaje.

“*La representación mental; como la percepción visual que construye el lector a partir de los stimuli textual es una síntesis que proviene de sus percepciones del mundo exterior.*”⁵ La construcción de la imagen del personaje de Lola, representa la mujer

¹ La Corriente. p. 164.

² Ibid. p. 164.

³ Ibid. p. 164.

⁴ JOUVE, Vincent, (1992) : *L'effet personnage dans le roman*. France: Coll. PUF, « l'écriture », pp. 44-46-48 50-51.

⁵ Ibid. pp. 44-46-48- 50-51.

engañada e infiel nos recuerda otra imagen ya encontrada y estudiada en la novela, se trata de Raquel. El lector relaciona estas interferencias con otras figuras de la obra y saca la conclusión siguiente de las relaciones humanas. Pero este lector extradiegético está enterado de la escritura de estas dos obras, que el autor Luis Romero continúa enseñándole durante un momento corto de su vida, a un tiempo preciso, y en un espacio preciso.

Llorach, es un hombre de la noche, del silencio y del cansancio. Su único deseo es encontrarse alrededor de una mesa con amigos y jugar naipes hasta que la luz de la mañana aparezca. Una vez leída su historia nos damos cuenta que lleva correctamente su nombre. El apellido de Llorach tiene una relación directa con el verbo *llorar*: (llorach), lleva una particularidad semántica como lo anuncia Philippe Hamon. El trozo de vida que el lector comparte con el personaje está íntimamente relacionado con su apellido “*en este momento no sabe qué es lo que le conviene hacer.*”¹

Como lo subraya Roland Barthes,

Un nom propre doit être interrogé soigneusement car le nom propre est si l'on peut dire le principe des signifiants, ses connotations sont riches sociales et symboliques [...] Autrement dit c'est un signe gros d'une épaisseur touffue de sens qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement, au nom commun [...]²

« *Le nom propre du personnage apparaît comme un signe motivé plutôt qu'arbitraire. Cette motivation qui n'est autre que le mécanisme linguistique et textuel, que Philippe Hamon évoque peut aussi prendre son sens....plus crypté, une fois l'intrigue.* »³

¹ La Noria. p. 256.

² BARTHES, Roland, (1972) : *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil Point, p. 122.

En traducción personal: El nombre propio debe ser interrogado delicadamente ya que puede ser el principio de los significantes, estas connotaciones son ricas desde un punto de vista social y simbólico... Dicho de otra manera es un signo de grueso espesor repleto de sentido que ningún uso puede reducir, aplastar, contrariadamente al nombre común...

³ HAMON, Philippe, En traducción personal: El nombre propio del personaje parecía como un signo motivado, más que arbitrario. Esta motivación no es otra que un mecanismo lingüístico y textual, que Philippe Hamon evoca y puede tener su sentido...más encriptado, una vez que empieza la intriga.

Mientras que en el artículo aparecido en *Poética*, edición F. Rigolot tratando de la connotación del nombre propio se escribe “*En literatura, el nombre propio “NP” puede encargarse de una significación como las otras palabras del texto: el referente se difumina para privilegiar la relación del significante al significado.*”¹

Del personaje de Llorach se desprende un sentimiento de soledad e impotencia dando a la narrativa una amplitud de desolación en una esfera tan grande que es la ciudad de Barcelona. En la narración, Llorach forma parte de los grupos que consideramos como marginales. A partir de este tipo de personajes que presenciamos la miseria de la ciudad a esta hora tan tardita en la cual se cruzan

Golfos, pobres, hetairas, señores, borrachos, simples trasnochadores, chulillos de doble filo, artistas de renombre y oscuros proletarios de las siete musas los que tienen hogar y los que no lo tienen, los que piden y los que ofrecen, los que compran y los que regalan, los que desprecian y los que aman, los que apasionan y los que han perdido toda capacidad de pasión... Todos esperan con ansia y con terror que la aurora nazca entre los árboles.²

Toda esta categoría de gente teme el nuevo día que está naciendo y el personaje de Llorach se sitúa dentro de esta clase de gente despistada y desorientada que tienen un miedo tremendo del nuevo día que nace. Su fracaso se gesta en todos los dominios, hasta en el amor porque su madre no le dejó casarse con la chica que quiere.

Llorach como la mayoría de los personajes de *La Noria* nos revela a través de sus reacciones los cambios que alteran el curso normal, cotidiano y vulgar de su vida y al mismo modo desvela los problemas, las ansiedades y los apuros de una categoría de habitantes de Barcelona y probablemente de toda España de los años 50. Nada pues, parece poder oponerse al inevitable curso de las cosas, lo que genera en este personaje es el hastío y, en el fondo de su alma, repugnancia. Es *La Náusea*³ de la que nos trata

¹ BARTHES, Roland, (Article dans poétique) *F. Rigolot*, n° 17 (1974), p. 194.

² *La Noria*, p. 260.

³ SARTRE, Jean Paul, (1938) : *La Nausée*. Op. cit.

Jean Paul Sartre en la obra del mismo título, en el sentido “*de que éste insiste en lo negativo, lo nauseabundo, lo repulsivo [...]*”¹

Luis Romero utiliza el mismo término: *náusea*² para calificar la conducta de este personaje obsesionado por el juego de naipes, un personaje que vive en una atmósfera de fatalismo, aburrimiento y ausencia de horizonte, todo ello centrado en la rutina diaria. “*Su historia es la de un fracaso [...] por encima de su desilusión.*”³

El narrador, que nos ha ido dando su opinión en distintos personajes que figuran en la novela de *La Corriente*, enfoca su juicio sobre el caso de Llorach presentándolo como “*un tonto, no comprende nada y ahora se asusta.*”⁴ Se desprende del protagonista del capítulo una monotonía o rutina puesta de relieve por el narrador en varias ocasiones. El sinsentido de esa vida es expresado por el narrador con la siguiente enunciación, “*dos veces por semana se reúnen en casa de alguno de ellos. Nada de la ciudad ni de fuera les interesa tanto como el juego.*”⁵ No está, ni puede integrarse a esta ciudad. Sólo le interesa el juego. Pero cuando Llorach trata de su antigua novia cuya relación es insoportable por su madre, el lector se acerca a él y siente compasión, porque al fin y al cabo se refugia jugando a los naipes para intentar olvidar sus problemas. Además de los comentarios que el narrador hace sobre Llorach, describe cómo es este lugar. “*Rovira, Eddie, King, Foix y Llorach se sientan alrededor de la mesa bajo la luz de la lámpara que cuelga del techo. Los ojos convergen en el dorso de unas cartas [...]*”⁶ “*La lámpara ilumina una pirámide de humo espeso [...]*”⁷ Luis Romero emplea los juegos de luz para suscitar un ambiente pesado. La influencia americana se manifiesta a través de la música de jazz de *Louis Armstrong* y de los americanismos tal como, *smoking, whisky, ginger ales, coca-cola* que favorece el ambiente *del club*. Al hablar de este personaje, el escritor no renuncia a la retrospectiva de los acontecimientos y nos recuerda, otra vez, la muerte de Rodrigo, personaje omnipresente en la obra.

¹ La Noria. p. 260.

² POLLMANN, Leo, (1973): *Sartre y Camus*. Madrid: Editorial Gredos, p. 23.

³ Ibid. p. 23.

⁴ La Corriente. p. 178.

⁵ Ibid. p. 286.

⁶ Ibid. p. 285.

⁷ Ibid. p. 286.

Conclusión

El personaje se presenta en el relato bajo la apariencia de un actor, éste es su cometido específico en cuanto componente de la estructura narrativa. Así pues, tanto la noción de personaje como su diseño han de servir de un modo u otro para justificar su desenvolvimiento en el marco del universo del relato. Estos personajes descritos por el autor representan la posibilidad de una imagen completa del ser humano, en tanto que el hombre común y corriente no es más que la imagen incompleta es decir desconocida de un personaje, por eso que salen de las manos del escritor, gritan o arguyen unas palabras y quieren vivir a su antojo, libres de la iniciativa de su creador. En fin el personaje se elabora trasciendo los contornos del texto ficticio hasta el punto de que habría que reconocer que no son los novelistas quienes crean los personajes sino los lectores a través de las indicaciones del novelista que crean los personajes en su mente y es la forma como se estructura la novela en torno a la vida del personaje. En consecuencia una vez que han sido creados dejan de ser los personajes del autor y pasan a serlo del lector, este puede continuar su historia por cuenta propia.

Los ejemplos que aquí hemos concretado apuntan al recuerdo, a las experiencias vividas o soñadas a circunstancias que impactan de manera singular al autor como elementos desencadenantes de proceso creador y su aparición en las novelas son modelos extraídos de su vida cotidiana para provocar intencionadamente un efecto al lector.

CAPÍTULO II

Personajes secundarios

1. Los personajes dentro y fuera de la diégesis

Los personajes secundarios (criaturas de ficción) que no están presentes en el tiempo y el espacio narrados, pero mencionados en relación con otros personajes añaden informaciones sobre lo que pasa en Barcelona en aquel tiempo y permite al lector comprender mejor la situación del país. Son personajes que sustentan a los principales, y que añaden informaciones a la trama, a veces forman parte del decorado y se confunden con él.

Según Antonio Muñoz Molina aparecen en la novela como *ambientación*¹ y basta con dos o tres datos que los individualizan.

El número de los personajes secundarios suelen ser, por regla general, mayor que el de los protagonistas. Ahora bien, recordemos que cuantos más personajes se incluyan en una narración más dificultades se generarán. Del mismo modo que se seleccionan a los protagonistas, los secundarios habrán que ser elegidos con mucho cuidado. La información que de los secundarios se dé ha de ser relevante y trascendente o por lo menos tener alguna importancia en la narración, y han de quedar siempre en lo que son: secundarios, no pueden tomar ellos el relato. Por último, recordamos que este tipo de personaje debe poseer alguna motivación, suficientemente clara para el lector, que les mueva a actuar como lo hacen, y que no parezca que sus actos son inmotivados y gratuitos o casuales.

Entre los personajes secundarios, que ocupan un puesto relevante en la trama aunque preeminente, sobresalen los que pueden ocupar las posiciones de adyuvantes u oponentes en el modelo actancial; copartícipes en la acción, informadores relevantes, enemigos o antagonistas ocasionales, compañeros sentimentales etc. De entre ellos resalta especialmente el confidente, un tipo adyuvante y, a veces, acompañante permanente del protagonista que tiene, más relevancia actancial, un destacado papel de interlocución de los pensamientos del protagonista, sobre todo cuando aparece como narrador y focalizador interno que cuenta el relato. Su función principal es servir al

¹ MOLINA, Antonio Muñoz, (1993): El personaje en la narrativa, Actas al simposio internacional. España: Fundación Luis Goytisolo, p. 77.

desarrollo de la acción novelesca enlazando sucesos y dando informaciones importantes en sus conversaciones con el protagonista, sin necesidad de que tales informaciones salgan de la palabra directa del narrador

Los personajes terciarios serían aquellos que ocupan una posición inoperante respecto a la progresión de la acción, aunque pueden aparecer en ciertos acontecimientos con una posición pasiva y subsidiaria. Los términos *figurante* de origen teatral y cinematográfico, se han utilizado en la narrativa para conceptualizar este papel terciario de algunos personajes.

A lo largo de la novela hay una serie de personajes que aparecen muy poco pero que están relacionados con el pasado de los protagonistas.

1. 1. Personajes extradiegéticos e intradiegéticos en *La Noria*

Los personajes extradiegéticos no intervienen en la ficción, son ausentes de la narración que se cuenta. Se trata de modo general de los padres, de la familia o de los amigos de los protagonistas. Los personajes extradiegéticos que aparecen a lo largo de la novela son: La madre de Dorita que continúa viviendo en el pueblo con un hombre que no es su padre, Bernardo antiguo novio de Lola con quien pasó sus fines de semana, el amante de La Trini (Vicenta), hombre duro y violento de un moreno aceitunado, casado con otra mujer y que tuvo relaciones con Vicenta, la tía de La Trini y su marido, el zapatero, que la recogió hasta el momento que dio luz, los padres de La Trini y su hija Vicenteta que tienen contacto con ella, la madre de Llorach, el jugador de naipes, que se opuso al casamiento de su hijo y Rafaela, la madre de Berta que se huyó con otro hombre y dejó un vacío enorme en la casa.

Mientras que los personajes intradiegéticos del presente están permanentes fuera del espacio narrado, participan a la ficción y favorecen la continuación del relato, son agentes de la diégesis. Los citamos según el orden de la novela.

La María mujer del taxista, descrita por el autor “*con tetas gordas, caídas.*”¹ Su papel en la obra es secundario pero permite al lector enterarse de su relación con su hija, Lola, y con el taxista Manuel Fontdevila, Don Rogelio propietario de la tienda de libros y sus dependientes Juanito y Vidal que organizan el trabajo e informan la clientela de las nuevas pariciones, Toni Altarriba, estudiante de Don Álvaro, chico rico, muy simpático y amigo de todos, la camarera que trabaja en la casa de los padres de Alicia y que les guardó las joyas durante la guerra, la madre de Elvira que va a ver con su hija películas de amor como *Locura de amor*, las cuatro amigas de Raquel, Pili, Nena, Carmencita y Chela que pasan su tiempo organizando fiestas los fines de semana invitando la clase burguesa de Barcelona, la policía que vigila las calles de la Rambla, los hijos de Doña Seré (Jaime y Martita) que recibieron una educación ejemplar en las mejores escuelas de la ciudad, la novia de Pepe Rovira, Tina, que es dependienta en una tienda de monedero, el padre de Berta que está pensando todavía en su mujer Rafaela y que añora el pasado, los enfermos del hospital en el cual trabaja Berta, la Bella Dorita del Molino y Suzy, otras prostitutas de estos años de carestía y pobreza, Montse Roig novia de Jaime Turull y su amiga Nelly Almagro que pasan la noche en un bar para divertirse y encontrar a otros hombres.

Hay otros personajes secundarios (criaturas de ficción) que completan el cuadro social de la novela y que encontramos en grupos como: los veteranos del bar que son por su mayoría albañiles, pobres trabajadores del barrio que están construyendo la nueva ciudad y los estudiantes de la universidad que están pasando los exámenes.

¹ La Noria. p.17.

Los personajes de las calles representan un espectro social vasto como: los peatones, hombres y mujeres que se pasean de día o de noche en las calles de Barcelona, los golfos, pobres, hetairas, señores, borrachos, simples, trasnochadores, artistas, proletarios, noctámbulos, las prostitutas que se pasean en las calles discretamente temiendo a la policía y a los ladrones, las mujeres del barrio cuchicheando y contando los aumentos de la vida, y por fin un animal, el perro de la antigua prostituta que se llama *Chichi*, tan viejo como ella y que anda con parsimonia y dificultad.

1.2 Personajes extradiegéticos reales en *La Noria*

Forman parte de esta categoría de gente los personajes (reales) de la historia y de la cultura, que centran el relato en el tiempo histórico en el que transcurren los hechos. Estos personajes extradiegéticos se sitúan en el tiempo del relato.

El reciente pasado está evocado a través de un letrado que denuncia a los fascistas: “*contra los fascistas no se podía luchar*”¹, el miedo está todavía presente y la gente no puede expresarse en voz alta. En el mundo artístico, se mencionan a dos pintores muy famosos y amigos del escritor, *Salvador Dalí* y *Pablo Picasso*. Los autores extranjeros como *Somerset Maughan*, *Cecil Robert*, *Steinbeck*, *Graham Green*, *Malraux*, *Máximo Gorki* forman parte de las lecturas o de las discusiones de los personajes de la novela. En las universidades se estudian a autores españoles de la literatura como *Menéndez y Pelayo*, *Alfonso Álvarez de Villasandino*, *Juan Alfonso de Baena*. El poeta, amigo de Luis Romero, *García Lorca* es uno de los privilegiados de la juventud de posguerra. Por fin, los que influyeron a los españoles del momento como actores o actrices son: La famosa cantante *Edith Piaf*, las actrices americanas y estrellas de cine de la época tal como, *Rita Hayworth*, *Clara Bow*, *Mae West*.

Todos estos personajes, intradieгéticos, extradiegéticos y reales extradiegéticos formaron parte de la narración y de la noria de los personajes de la novela.

¹ La Noria. p. 206.

En *La Corriente* el análisis de los personajes secundarios se enumeran según el orden de la novela.

1.3. Personajes extradiegéticos e intradiegéticos en *La Corriente*

Hay personajes extradiegéticos del pasado que están en la preocupación de otros y que completan las informaciones del presente a pesar de estar lejos del tiempo narrado. Los padres de Rodrigo que murieron sin saber nada de su hijo, la madre de González que murió en un bombardeo durante la guerra civil, Don Guillermo Bernat Bonafé, administrador que fue matado durante la guerra, Mosén Bruguera sacerdote que murió hace algunos años y que sigue siendo referencia de devoción y abnegación para los habitantes del barrio, el marido de La Ramona que fue matado en el frente de Tardiente, la familia revolucionaria de Jorge Mas, con un padre sindicalista y legionario y un abuelo que se escapó de una cárcel de Cuba, el padre de Alicia que se enriqueció en la época del estraperlo, Juan Farrús, hombre con quien se huyó, Rafaela, la madre de Berta, el amante de La Trini que vivía en Untiel y que por fin la hija se entera que se llama Gregorio, Bernardo antiguo amigo de Lola, chico con quien le gustaba pasar temporadas bailando, Jesús Hornachuelos colega del taxista Manuel Fontdevila y por fin Pedro, marido de Juana Vázquez que forma parte de las amigas de Raquel.

Otros muchos personajes aludidos realzan el microcosmos de la novela como personajes del presente intradiegético evolucionan de la manera siguiente: la cuñada del difunto Rodrigo, Nuria que odiaba su condición de homosexual, Raúl Vandellos y Aristides, amigos de Rodrigo, Pascual el hermano mediano de Rodrigo y Gasparín su hijo. (Sobrino de Rodrigo) que fueron muy tristes el día del entierro y le perdonaban su cuerpo pervertido, Don José Rodríguez de las Higueras, cliente de Cecilio García “El Sardineta” en *La Noria*, señor rico y potente en la ciudad de Barcelona que se abre a los nuevos ricos, la madre de Elvira que vive todavía y guarda su hijos, Don Enrique, otro cliente personal de Cecilio García y sus criados, Domingo Armengol, jefe de la industria de macarrones y pastas para la sopa. *Matas y Armengol, S.A.*, que empezó a afirmarse como nuevo rico de la ciudad, Alfonso Vila Seré, hijastro de Raimundo, que

reaparece en la novela en el capítulo 43, con Rovira, Llorach, King y Foix en el bar, los padres de La Trini que viven en un pueblecito de Valencia y que envían una carta a su hija para vivir con ella en la ciudad, las tres inquilinas de la casa de La Trini: Paca la madrileña, Irene y Gabriela, que trabajan en un bar por la noche, María Teresa novia de Pepe Rovira, Emilio pequeño hermano de Alicia, y preferido del padre. Jacinta, Conchita, Elvirita y Pepito hijos de Elvira, la tía de González, Nieves que trabaja como mecanógrafa en su casa, Florensa Perís, abogado, amigo de Carlos Pi que trabajan juntos, el sobrino de Raimundo que viene a constatar si su tío está muriendo o si va bien, Pilar, mujer de Carlos Pi, Fefita, antigua amiga de Carlos Pi que continúa a invitar en las fiestas su antiguo amante Carlos Pi, Maribel, nueva dependienta con Lola, los clientes de la perfumería de Dorita, el abuelo Jaumandreu, propietario de la razón social *Balcells y Jaumandreu, Hilados y tejidos*, el doctor Arnau especialista en La Clínica Moderna, la hija de La Trini y su novio que proyectan ir a vivir en Alemania, Antonio Altarriba, amigo de Gallardo y que encontramos en los últimos capítulos de la obra, el Padre de Berta que sigue envejeciendo, Portaló, amigo y vecino del padre de Berta con quien juega desde hace muchos años los naipes, Jacinto, hijo de un pequeño empleado de Correos que se instaló con su padre en la casa de Doña Leoncia, Eddie y Fox jugadores de naipes, y Tina mujer de Francisco Gallardo que está dando luz a un bebé.

1.4. Personajes intradieгéticos en forma de grupo en *La Corriente*

Personajes secundarios intradieгéticos que completan el ambiente social de la novela y que encontramos en grupos son: los asistentes al entierro de Rodrigo constituidos por los empleados de su despacho, los obreros de la fábrica y los vecinos, los trabajadores de la Rambla, los clientes de la perfumería de Dorita, los compradores de la pollería de La Ramona, los hombres, mujeres, viejas, mecanógrafas, funcionarias, secretarias, dependientas que salen de su trabajo, los trabajadores de la empresa mencionados con su apellido, nombre de pila, fecha de nacimiento y lugar como Eustaquio Aranda Sigena. Zaragoza 1911. Ingresado el 23-1-58, Pablo y Humberto amigos de Raquel, los peones del pantano y los amigos alemanes de Pablo y Montse.

1.5. Personajes extradieгéticos reales en *La Corriente*

Los personajes extradieгéticos (reales) históricos o de cultura que participan indirectamente a la acción de la trama de la novela son: la mujer modelo de aquellos años, la *Reina Fabiola* de Irán conocida por su belleza y su popularidad, el comunismo aclamado a través de un letrero que decía *Viva Rusia. Viva Fidel Castro. UHP*.¹, Fidel Castro el personaje emblemático de los años 60 que defendió su país contra el imperialismo americano, *Yuri Gagarine*; el primer hombre que anduvo en el planeta Marzo, las estrellas del cine tal como el realizador *Hitchcock*, los actores americanos y franceses: *Gary Grant, Clark Gable, Robert Mitchum, Robert Taylor, Toni Curtis, Belmondo*, los famosos cantantes de jazz y canciones clásicas, *Louis Armstrong, Paul Anka, Sacha Distel, Brassens*, sin olvidar la célebre *Brigitte Bardot*, que representó un mito, y la famosa *Sissí* de la película de los años 60. Es frecuente la alusión a personajes literarios tales como, *Tomas Wolff, Manuel de Santiago, Américo Castro, Santa Teresa de Jesús (de Ávila)*.

Los personajes reales no intervienen en la acción de la novela. Entran en ella como un adorno más de la pluma o como una divagación culturizante o para dar la sensación de realismo e historicidad al relato.

¹ La Corriente. p. 124.

En ambas novelas Luis Romero se refiere a personajes del presente y del pasado en relación directa con los protagonistas. Se trata más bien de miembros de la familia, amigos, colegas de trabajo, compañeros o amantes. En el mundo abigarrado de *La Corriente*, el autor no olvida de reseñar la trayectoria de otros personajes secundarios representados por grupos de obreros, trabajadores, clientes, peatones.

Para estos tres grupos de personajes, el autor no cambió el esquema del mecanismo estructural de la obra. La parte de cambio es la que trata de los acontecimientos políticos, literarios, artísticos y económicos que corresponden a los años 50 y 60.

La obra, *La Noria* de Luis Romero está compuesta de un conjunto de esquemas de vida de muchos personajes unidos simplemente por el repetido procedimiento de dedicar el siguiente boceto al personaje siguiente que se mencionó en la parte anterior.

Los personajes, una vez sumariamente presentados se pierden de vista, cada personaje tiene una función concreta que consigne pintar el cuadro general de lo que se nos quiere contar. Casi todos los personajes tienen su mundo de escape con una fuerza orientada y activa.

En *La Noria*, ninguno de los personajes es héroe. Cada uno es protagonista de un capítulo y anuncia el siguiente personaje que refleja una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad.

Cuando se hace el análisis del orden de los personajes la atención del lector se detiene en el primer capítulo por *Dorita, la prostituta* y en el último capítulo por *Mosén Bruguera, el sacerdote*.

Ambos temas, la prostitución y la religión desempeñaron papeles importantes en los años cincuenta. El autor los pone de relieve por su posición en la novela. La

prostitución, este fenómeno social *plaga*¹ se desarrolló sobre todo en las grandes ciudades como Barcelona y Madrid.

Del orden de los personajes dispuesto de tal modo por el autor sobresale la soledad y la incomunicación de los individuos en el seno de la sociedad. Se trata por su mayoría de personajes solitarios, solteros, viudos o abandonados por su familia, a cuyo aislamiento contribuye eficazmente la técnica fragmentaria, perspectivista y lineal del relato.

Luis Romero describe y pinta en sus novelas a prostitutas en diferentes momentos de su vida.

El tema de la prostitución está desarrollado en tres capítulos con tres personajes.

Capítulo uno → Dorita, joven de veintitrés años.

Capítulo veintitrés → La Trini, mujer madura que sigue continuando este *oficio*.

Capítulo treinta y seis → La vieja mujer (penúltimo capítulo) teme la muerte.

¹ VILLANUEVA, Darío, (1996): *La Colmena de Camilo José Cela*. España: Edición Vicens Vives, p.96.

2. Orden de intervención de los personajes

El protagonista que cierra la novela es el sacerdote Mosén Bruguera que inspira la sensatez y la gravedad. La religión es el hilo conductor de la novela y está evocada y presente en la boca de la mayoría de los personajes.

El contrapunto es uno de los procedimientos más característicos de *La Noria*, es especialmente idóneo para representar el contraste entre Dorita y Mosén Bruguera.

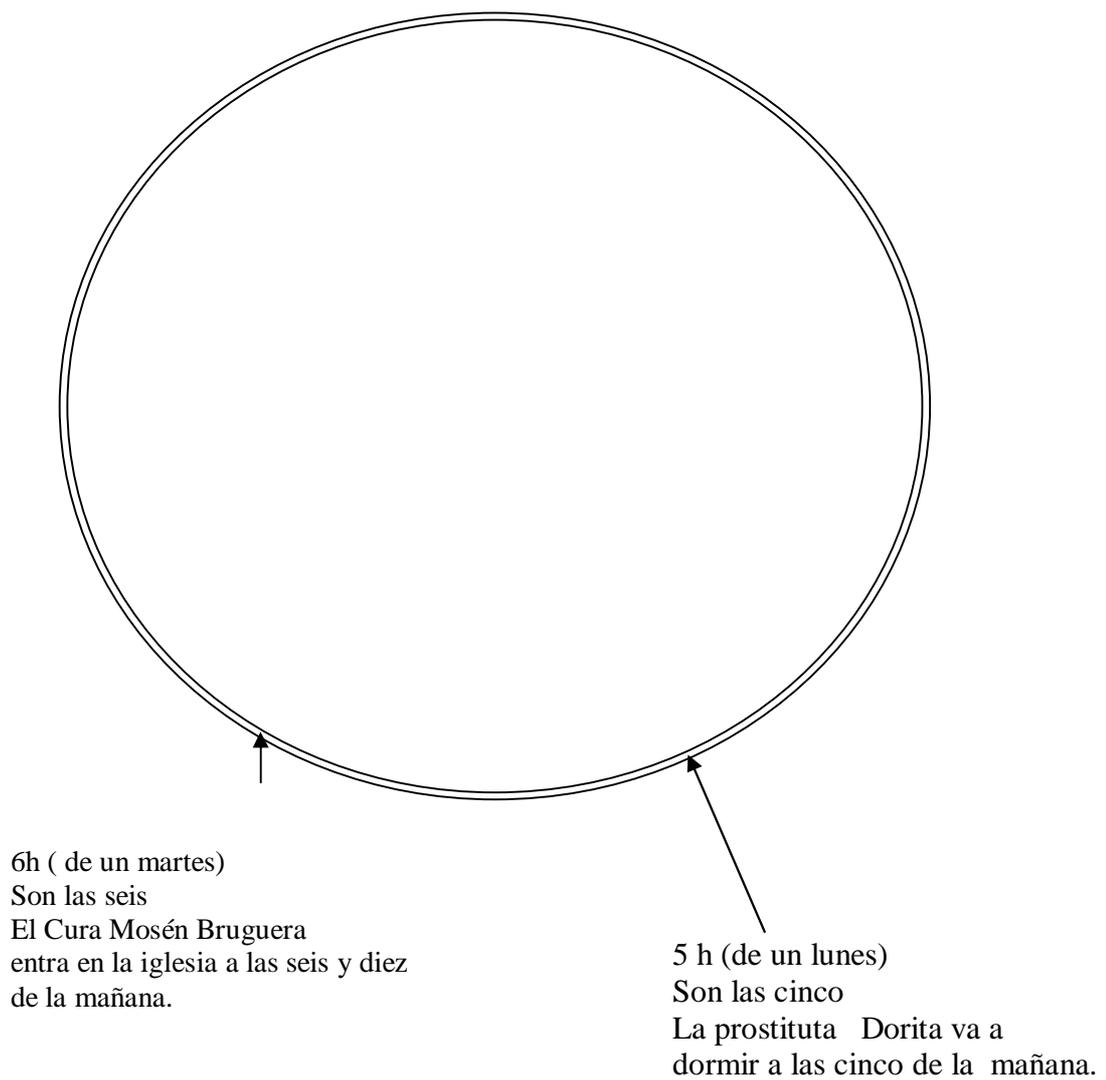


Figura n° 9: Principio y fin de *La Noria*

3. Contrapunto de los personajes según criterios

El contrapunto es la dicotomía que opone las clases de personajes de la novela debido a la coyuntura socio-económica e histórica de la época. Los personajes serán estudiados según su nivel social: Ricos/ pobres, cultural: cultos/ incultos, su estado: vencido / vencedor y por edad: jóvenes/ viejos. En la novela se destacan a:

Ricos / pobres: Don Ignacio / Gallardo, Quique / Arístides Cazeaux, Carlos Pi / Elvira
Jorge Mas / Mercedes, Felipe Asencio / Doña Seré, Raimundo / La Trini.

Cultos/ incultos: Don Álvaro / Lola, Paquito / Su padre, Don Ignacio / Alicia,
Alicia / Quique

Vencidos/Vencedores: Gallardo / Don Ignacio, Mercedes / Jorge Mas, Esteban /
Jaime Turull, Pablo / Montse Roig.

Jóvenes / Viejos: Dorita / Taxista, Lola / Su padre, Lola / El cliente, Don Álvaro
/ Paquito,

El hijo / Mercedes, La Trini / Pepe Rovira, Paco / Doña Leoncia.

Similitud en su condición de vida

Los personajes siguientes tienen el mismo nivel de vida o sea: Acomodados,
trabajadores, pobres, marginales.

Acomodados: Carlos Pi / El doctor Camps, Doctor Camps / Raquel, Raquel /
Jorge Más, Doña Clara / Raimundo, Jaime Turull / Montse Roig.

Trabajadores: González / Elvira, Berta / Hortensia, Hortensia / Su marido.

Pobres: Mercedes / su hijo, El padre de Berta / Berta, Doña Leoncia / Mendigo,
Llorach / La vieja, La vieja / El sacerdote.

Marginales: Prostitutas/ Dorita, La Trini, Mendigo / El Sardineta, Borracho/ Esteban, Jugador de naipes/ Llorach, Estraperlista/ El hijo de Mercedes, Artistas/ Arístides, Quique.

La pobreza, la miseria y sobre todo el malestar de la época han favorecido a la aparición de nueva categoría de gente, los marginales tal como:

4. Sentido implícito del tema unificador

El tema unificador en la obra es la preocupación de los 37 personajes en cuanto al dinero.

Para Dorita será un *“dinero fácil y limpio [...] todo dinero es siempre limpio”*¹ mientras que el taxista continúa trabajando horas extraordinarias para cobrar más *“Claro que ha de trabajar mucho, [...] pero se saca un buen jornal.”*²

Paquito Gallardo sabe que su padre, a pesar de trabajar mucho no gana suficiente *“Trabaja muchas horas al día; [...] aún así no se vive muy bien en su casa.”*³

¹Ibid. p. 12.

² Ibid. p. 18.

³ Ibid. p. 40.

El padre de Quique, tiene “*una fábrica y gana mucho dinero [...] ha ganado tanto dinero que no sabe qué hacer con él.*”¹ Esta categoría de gente forma parte de los que se han enriquecido rápidamente después de la guerra civil hasta tal punto que no sabe qué hacer con él. No es un dinero ganado por una labor honesta sino por el trapicheo y especulaciones que el poder de aquella época no pudo averiguar y controlar y que dejaba pasar por complicidad.

Roberto, el forastero de la ciudad de Barcelona, está al corriente de que “*la mejor protección la da el dinero y también esa cosa tan extraña que se llama las influencias.*”² Todo funciona con el dinero aunque no sea limpio.

Elvira y su madre viven “*materialmente con gastos reducidos, el sueldo ayuda al sostenimiento familiar [...] y además hacer ahorros [...]*”³ Es una familia modesta que cuenta su dinero, todo gasto es calculado y averiguado meticulosamente.

“*La pasión del dinero*”⁴ está en el corazón del abogado Carlos Pi, todo funciona con lo material, hasta su relación con la pobre Raquel.

Para Mercedes, la vida es muy dura, de joven soñaba y creía que la felicidad era algo como un placer físico pero “*ahora ya no piensa en eso; trabajar y gastar poco para que el dinero llegue hasta el último día del mes, eso es lo que tiene que hacer [...]*”⁵

¹ Ibid. p. 60.

² Ibid. p. 79.

³ Ibid. p. 94.

⁴ Ibid. p. 98.

⁵ Ibid. p. 135.

Su hijo, ebanista en un pequeño taller,

Está harto de tanta pobreza, de tanta lucha mezquina para mal vivir. Está harto de ver a su madre desarreglada y a su padre en la taberna; está harto de ver a su hermana fea y mal vestida para acabarlo de estropear; está harto de trabajar de ayudante de un ebanista y saberse condenado a dejar los dedos a trozos por la tupí y pasarse la vida respirando serrín [...]¹

Ese aprendiz de atracador cuyo nombre no se da en la novela, no soporta esta vida miserable llena de restricciones y depauperación. Toda su vida ve a su madre luchando con el carbón, el aceite, el pan y el dinero. Y para mejorar su condición de vida decidió cometer actos de vandalismo y robar a gente como así lo ve en las películas americanas de *gánsters, la bolsa o la vida*.

El camarero Felipe Asencio es hombre valiente y muy trabajador, “*se gana bien la vida; el sueldo no está mal y dan grandes propinas [...]*”² a pesar de sus relaciones tiene miedo de lo que le reserva la vida, para olvidar los problemas le gusta pasearse por la noche en la Rambla y encontrar amigos para beber copitas.

A la muerte de su marido, Doña Clara Seré “*ha luchado por su casa; sus hijos. Ha luchado tanto que, salvo algunas veces que ha ido al Liceo y algún concierto del Palau (...)*”³ Toda su vida fue llena de sacrificios que sean materiales o morales en una ciudad que vigila todo y en la cual el qué dirán es muy significativo.

Para La Trini todo no lo va del todo mal, “*no es que no tenga algo de dinero, pues gracias a Dios en los últimos años ha procurado ahorrar un poco.*”⁴ Aunque fue

¹ Ibid. p. 139.

² Ibid. p. 145.

³ Ibid. p. 153.

⁴ Ibid. p. 165.

antigua prostituta supo organizar su vida. No fue mujer gastadora, estaba siempre pensando a su hija y a sus padres que había dejado en un pueblecito andaluz.

El estudiante Pepe Rovira está en continua lucha para saber cómo ahorrar un poco de dinero. *“Come en un local que no le gusta, ni la gente que concurre, ni la comida que dan; pero por el precio no se puede encontrar nada mejor. Gracias a la economía que su familia ignora, puede disponer de algo de dinero; también hace estraperlillos con los libros [...]”*¹

Para Berta y su padre todo está calculado, la vida es muy difícil, poder comer y vestir ya representa un triunfo. En el modesto restorán *“donde por ocho cincuenta come (el pan se lo trae él) no se queda con hambre.”*²

Las insuficiencias del momento hacen que las parejas deban pensar cuidadosamente antes de tomar la decisión de procrear, es el caso de Hortensia y su marido, *“desearían tener un hijo a pesar de que es un gasto muy grande. No lo tienen y se resignan pues con los tiempos que corren no se sabe qué es lo mejor. Además, si tuvieran un hijo no podrían hacer estos ahorros que se han dicho.”*³

La mujer con perro percibe una pensión, *“que si antes le permitía vivir modestamente en los últimos tiempos de su vida ha subido de tal forma que apenas le da para subsistir una semana cada mes.”*⁴ Para incrementar un poco de dinero decidió producir a ganchillo unos *jerseys*. Le dan mucho trabajo pero como la vida ha subido considerablemente es para ella una obligación.

El pobre mendigo, El “Sardineta”, vive a coste de la gente que le da un duro, otras tres pesetas, otras más, y hasta una vez un señor le dio dos duros. Su vida se resume en mendicidad o pequeños hurtos cuando la ocasión se presenta.

¹ Ibid. p. 177.

² Ibid. p. 181.

³ Ibid. p. 206.

⁴ Ibid. p.209.

Mientras que Rubinat, el borracho que está bebiendo todo el dinero que ahorró con su laborioso trabajo, después de *“una economía austera, sin contar nunca las horas de labor,”*¹ está viviendo en una desdicha terrible a partir del día que se enteró que su mujer empezó engañándole con un maestro de obras.

Jaime Turull *“se consideraría hombre rico”*², tiene un almacén de tejidos compra y vende algodón en una avenida conocida de Barcelona. Es persona razonable, sabe administrar su vida y sin olvidar que los negocios son importantes.

Para el jugador de naipes Llorach, el dinero es muy importante pero su problema es que pierde más que gana. Toda la fortuna de su padre que había heredado la quemó en una noche.

La antigua prostituta está comiendo muy mal, gasta muy poco para poder *“ingresar en la Caja de Ahorros más dinero que el pasado porque se aproximan las dos verbenas.”*³

Incluso el sacerdote Mosén Bruguera evoca el tema del dinero cuando trata de su pobre iglesia notando que *“en este pueblo no hay señoras de esas ricas que hacen buenos donativos y los medios son tan modestos que apenas se han podido habilitar unos cuantos altares.”*⁴

Utilizando para este análisis, el orden en el cual aparecen los personajes en la novela, nos damos cuenta que la preocupación de todos estos actores es el dinero que se considera como eje unificador y vínculo de la novela. Así, se reproduce inconsciente y automáticamente el mecanismo de la noria.

Prostitutas, taxista, jefes y obreros de empresa, empleados, funcionarios, estudiantes, mendigo, jugador de naipes y cura, todos estos personajes activan según sus oficios para cobrar dinero. Todos están en busca del dinero. Los pobres están obligados

¹ Ibid. p. 226.

² Ibid. p. 232.

³ Ibid. p. 269.

⁴ Ibid. p. 275.

a trabajar mucho para adquirir un poco de dinero y los nuevos ricos aprovechan la confusión económica para amasar fortunas y enriquecerse rápidamente.

A causa del dinero, la mayoría de los personajes están en constante lucha. Este término se repite veintisiete veces o en forma verbal para dar más énfasis a la enunciación o en enunciado con un significativo muy intenso.

El hijo de Mercedes, nuevo bandito, sentía después del atraco *“una rabia inmensa le reconcome; tiene los dientes apretados; se ve vencido, impotente, y lucha y se repite a pesar de su inferioridad; casi busca que le dispare.”*¹

*“La historia de Gallardo ha sido áspera y poco fácil. Ha luchado siempre y sigue luchando. Ahora más que nunca, porque su hijo lo merece todo.”*²

*“En el caso de Roberto, claro que esa lucha de todos los días [...] le decepciona.”*³

¹ Ibid. p. 143.

² Ibid. p. 47.

³ Ibid. p. 80.

El orden de aparición de los personajes en *La Corriente* es diferente de *La Noria*. Y además, observamos un hilo conductor en esta obra representado por la presencia evocada del sacerdote Mosén Bruguera muerto, que aparece al principio de la obra en algunos capítulos y también de la muerte de Rodrigo o La Rodrigona, el homosexual, que había chocado a mucha gente de esta ciudad. Fue muy apreciado, por eso que hablan de él con mucha compasión y tristeza. Otra vez son dos temas cruciales de *La Noria* que se repiten en *La Corriente*: La religión y el amor.

Mosén Bruguera		Rodrigo	
El sacerdote. (Ya muerto pero evocado)		El burgués homosexual. (Muerto a principio de la novela)	
Cap. 6	<p><i>El anónimo</i></p> <p><u>p.37</u> En una carta para denunciar al nuevo inquilino (Mas) que utiliza su casa como si fuera un burdel.</p>	Cap. 1	<p><i>Madrugada fúnebre</i></p> <p><u>p.8</u> Todo el capítulo trata de la preparación de su muerte.</p>
Cap.12	<p><i>La cola de las imposiciones</i></p> <p><u>p.74</u> El consejo que daba Mosén Bruguera para beber anís con moderación.</p>	Cap. 7	<p><i>Cuatro cirios</i></p> <p><u>p.42.</u> En todo el capítulo se trata de la preparación del cuerpo del muerto.</p>
Cap. 14	<p><i>Una copita... ¡de anís!</i></p> <p><u>p.87</u>La incomprensión de Mosén Bruguera a propósito de los clubes.</p> <p><u>p. 89</u> Es Jorge que alquiló el piso del sacerdote.</p> <p><u>p. 90</u> Si Mosén Bruguera supo lo que pasa en su piso levantará su cabeza de la tumba.</p>	Cap.10	<p><i>Flores para la Rodrigona</i></p> <p><u>p. 59, p. 60, p. 62.</u></p> <p>Descripción de la marcha de los coches fúnebres.</p>
		Cap. 13	<i>Encuentro</i>

			<p><u>p.79, p. 82, p. 83.</u></p> <p>Arístides informó Roberto de la muerte de su amigo Rodrigo.</p>
		Cap. 27	<p><i>H.A.E.S.A.</i></p> <p><u>p. 180</u> Miedo del anuncio de la muerte de Rodrigo.</p>
		Cap. 32	<p><i>El coctel de hoy</i></p> <p><u>p. 210</u> Información de la muerte de Rodrigo.</p>
		Cap. 43	<p><i>Louis Armstrong</i></p> <p><u>p. 281,</u> relación de Raimundo con Rodrigo.</p> <p><u>p. 285</u> Recuerdo trágico de la muerte de Rodrigo.</p>

Cuadro n° 38: Personajes cruciales de *La Corriente*

Unido a este conjunto de temas sociales y económicos figura en *La Corriente* el existencial del paso del tiempo y la fugacidad de la vida experimentados por todos los personajes que desde *La Noria* han envejecido de once años.

Al crecimiento y gran vitalidad colectivos de la vida se opone la decrepitud, el ocaso individual humano.

En *La Noria*, los personajes que fueron viejos como el sacerdote, ya han muerto o volvieron paralíticos como es el caso de Raimundo. Los otros como Jorge Mas, Carlos Pi, Lola, Hortensia... parecen quedarse al margen del nuevo mundo que acaba de nacer representados por *los jóvenes del tupé y del swing*.¹

A pesar de que la muerte esté presente en toda la obra como lo demuestra la tabla de arriba, el último capítulo de la obra ofrece al lector una luz de esperanza y de optimismo con el nacimiento del bebé. “*Nacimiento y muerte son, además el alfa omega de ese ciclo o noria de eterno, de esa corriente que es la vida del hombre.*”² “*Dentro de unas horas, cuando nazca este niño, este hombre que ya está ahí, se habrá cumplido el más alto milagro, porque el otro, la muerte, no es más que el reverso de la medalla, y se opera fuera de lo tangible, en el ámbito del más allá.*”³

La muerte y el nacimiento que son el principio y el fin de la novela representan la libertad y el límite, “*lo inalcanzable, lo incapturable, lo indefinido*”⁴, la profundidad psicológica del personaje. La escritura es una vez más, la representación del grito vital.

¹ Ibid. p.106.

² Villanueva, Darío, (1977) *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Op.cit, p. 148.

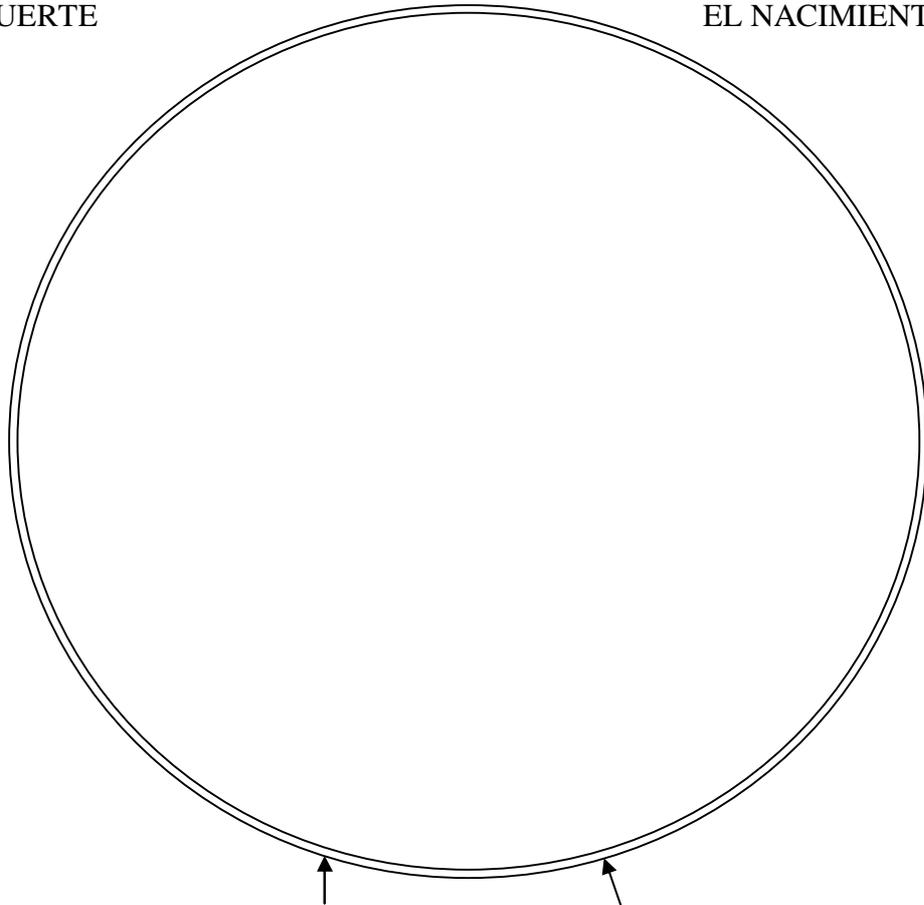
³ Ibid. p. 309.

⁴ ETTE Ottmar, (1992): *La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto*. Alemania: Ed Ottmar Ette, p. 106.

Principio de la novela. Fin de la novela

LA MUERTE

EL NACIMIENTO



El ruido del primer autobús...

Es de día enteramente de día.

Comienzan a nacer los colores:

Está a punto de salir el sol.

Preparación del entierro de Rodrigo. (Página 7.)

Nacimiento del bebé de Paco

Gallardo. (Página 313.)

Figura n° 10: Principio y final de *La Corriente*

5. Autor como personaje dentro de la novela

El concepto y el término de autor implícito es originario de Booth, quién lo planteó en retórica de la ficción, y alude a la presencia tácita del autor en el texto narrativo en cuanto a imágenes, a la voz autora que puede deducirse de algunas particularidades operadas en el texto novelesco y que se expresa a través de la máscara de la ficción. A este propósito expone:

El autor real al escribir no crea simplemente un “hombre en general”, ideal, impersonal, sino una versión implícita “de sí mismo” que es diferente de los autores implícitos que encontramos en las obras de otros hombres...Ya llamaremos a ese autor implícito un “escritor oficial” o adoptamos el término de el “segundo ego” del autor. Está claro que la imagen que el lector recibe de su presencia es uno de los efectos más importante del autor.¹

Toda obra literaria es una comunicación cuyos elementos son el autor o comunicante, el texto o mensaje y el receptor o lector, a quien se dirige el escrito. Según Antonio Garrido Domínguez, “*el autor implícito es la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto.*”² Se trata de una realidad intratextual elaborada por el lector a través del proceso de lectura. Así pues, funciona como una realidad estrechamente asociada al sentido del texto. El autor que en ningún momento debe confundirse con el narrador, domina permanentemente todo el universo del relato y, por consiguiente, trasciende ampliamente el ámbito del personaje. Barthes advierte que “*quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida), y quien escribe no es quien existe.*”³

Este autor implícito por encima del narrador, hace frecuentes apelaciones a un lector implícito al que llega a sugerir o imponer una forma de lectura. A lo largo de la lectura de las obras, la voz imperiosa del autor implícito supera y anula la del narrador omnisciente, la tercera persona es sustituida por la primera.

¹ BOOTH, W.C., (1961): La retórica de la ficción. Barcelona: Bosch, pp. 70-71.

² GARRIDO, Antonio, Domínguez, 2007: *El texto narrativo*. Madrid: Editorial síntesis, p. 116.

³ BARTHES, Roland, (1966): *Introducción al análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, p. 34.

Darío Villanueva¹ señala que no debe confundirse a este autor implícito con el autor empírico (el propio Romero). El autor implícito es el que valora, exclama, pondera o advierte al lector. En la obra hay numerosos rasgos de la presencia de este autor implícito.

Desde las primeras páginas se vislumbra la presencia del autor a través de todo tipo de comentarios: en los monólogos directos e indirectos, el soliloquio y los diferentes diálogos. Por supuesto, este autor omnisciente sabe los nombres y filiaciones de todos los protagonistas desde el mismo momento en que aparecen en la narración. La voz del autor implícito como lo indica Darío Villanueva en el comentario de texto narrativo,

Se expresa dentro del discurso novelístico, de cuya estructura participa como sujeto inmanente de la enunciación, transmite mensajes para la recta interpretación de la historia, adelanta meta narrativamente peculiaridades del discurso, hace comentarios sobre los personajes, da informaciones complementarias [...] ²

A menudo, sin embargo, el autor implícito que constituye una instancia intratextual, se implica en la novela corrigiendo la perspectiva de sus personajes y ofreciendo abiertamente la suya propia, cuando se introduce en la novela hablando a título personal en primera persona: “*Este hombre que se ha encontrado con Raquel se llama Mas, Jorge Mas, exactamente.*” ³

El autor anula con frecuencia la objetividad de tales procedimientos al proporcionarnos omniscientemente el contenido de sus conciencias. Interviene en la boca de personajes secundarios de la obra para recordar al lector que Barcelona la

¹VILLANUEVA, Darío, (1977): *Estructura y tiempo reducido en la novela*. España: Espasa Editorial Bello Valencia, p. 136.

² VILLANUEVA, Darío, (1989): *El Comentario de Texto Narrativo: la novela*. Gijón: Ed. Júcar/Aceña, p. 45.

³ La Noria. p. 161.

conoce y la siente hasta su médula. “*Este barrio me lo conozco como la palma de la mano.*”¹

Se introduce en la novela hablando a título personal en primera persona. “*Por otra parte, Alicia ¡es tan hermosa! He dicho hermosa, pero no guapa. He dicho hermosa, pero no inteligente. He dicho hermosa, pero no buena; aunque tampoco creo que sea mala.*”²

“*En la vida de este hombre hay un secreto que algunos conocen y otros sospechan (no hablo de los que lo comparten)*”³

“*pero digo mal, hay otra espina que no la deja ser feliz a Berta la buena*”⁴

Este tipo de reflexión son avisos dirigidos al lector para transmitirle sus sentimientos profundos en cuanto a su ciudad natal. Es importante subrayar que el hablante real se transmuta en un “yo” que pertenece al discurso buscando directamente la complicidad del lector avisándole que conoce esta ciudad tanto como una parte de su cuerpo.

En cuanto a su significado, esta novela presta especial atención a los aspectos materiales y a los problemas existenciales de los treinta y siete protagonistas que representan una colectividad ciudadana. En un artículo muy interesante, el economista Juan Velarde Fuerte⁵ afirma que *La Noria* encierra un extraordinario interés como documento que testimonia la situación económica del país. Romero se cuida mucho de especificar el *status* salarial o los ingresos de todos los personajes: Del taxista Manuel Fontdevila, de su hija, la dependienta, de un obrero, de un aprendiz, de un estudiante, de un empleado, de una viuda militar, de una cerillera.

¹ La Corriente. p. 141

² Ibid. p. 59.

³ Ibid. p. 74.

⁴ Ibid. p. 192.

⁵ VELARDE, Fuerte Juan, (1954): *La Noria* y la economía de España. España: Col. (Primera época) núm. 87, p. 3.

Se percibe un carácter lúdico en variadas intervenciones del autor implícito cuando trata del físico de sus personajes, las maravillosas piernas de Lola pero que no le sirve a nada, apenas si conoce los libros que vende. O cuando describe en diferentes ocasiones las manos de sus personajes, *“Su mano se estira; es larga, nudosa, con venas prominentes y parece siempre animada de un breve temblor. Una mano con carácter propio, una mano que no duerme jamás, que no descansa.”*¹

También cuando se refiere a Luis, personaje de la obra, diciendo: *“el pobre Luis, ¡ha luchado tanto para abrirse un camino, por levantarse, por crearse un nombre, una fama!”* ²El lector puede pensar que está hablando de sí mismo, de Luis Romero como autor que tuvo tantas dificultades para editar este libro y que fue obligado de publicarlo en el exilio, en Buenos Aires. Conociendo la biografía del autor y su amor hacia los viajes, se concluye que es el punto de visto del autor como lo enfatiza esta frase: *“Viajar es aleccionador y provecho; viajar en avión o en automóvil, en tren o en barco, a lomos de mulo o a pie. Viajar, cómodamente o soportando cualquier molestia [...] Ver mundo, lo que se dice ver mundo en una sucesión de paisajes y climas tactos y acentos, es un placer [...]”*³ Así para entrar en un relato el autor recurre a una serie de máscaras a través de las cuales intenta mantener a salvo su credibilidad y en definitiva la verosimilitud de la historia. Por fin, el autor implícito es la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto como lo constatamos en el ejemplo que trata de los viajes. La misión del autor implícito es hacer participar al lector implícito al texto.

5.1. La mano como signo

Según Lalaoui-Chiali Fatéma Zohra, *“El enunciado-signo es la fusión de dos módulos y da nacimiento al signo semiótico.”* ⁴ En las dos novelas, el autor se detiene en la descripción de las manos de algunos personajes dándolas ánimo, vitalidad y

¹Ibid. p. 31.

² Ibid. p. 117.

³ La Corriente. p. 107.

⁴ LALAOUI- CHIALI, Fatéma Zohra, (2008) : *Guide de Sémiotique appliquée*. Algérie: Office des Publications Universitaires, p.75.

fuerza. A la lectura de los párrafos tratando de las manos se desprende sensualidad que acerca al erotismo. Las metáforas, las comparaciones y personificaciones sirven a adornar las descripciones de esta parte vital del hombre.

En *La Noria* la mano de Don Álvaro “*se estira; es larga, nudosa, con venas prominentes y parece siempre animada de un breve temblor. Una mano con carácter propio; una mano que no duerme jamás, que no descansa.*”¹

La personificación de *la mano* pone de relieve el sentido profundo que el autor da a esta parte del cuerpo humano. Parece dirigir el ser y sentir de modo profundo todas las alteraciones y modificaciones del mundo que le rodea teniendo también cierto sentido de poder.

En *La Corriente* las manos de González “*son amarillentas y nudosas con manchas oscuras y zonas de vello (...)*”²

Las manos de Rodrigo son “*finas y redondas*”³, son las de un burgués, bellas y aristócratas. Manos de personaje que no ha trabajado en su vida.

Las manos de los trabajadores son feas, rugosas, “*amarillas y nudosas con manchas oscuras y zonas de vello, cuelgan de hombros fatigados, balanceándose al extremo de unas mangas que permiten dudar de la existencia de los brazos.*”⁴ Simbolizan la labor y la pena, no son bellas, y es mejor esconderlas dentro de un vestido. La reiteración de este detalle físico llamó la atención del lector y apoyó en las condiciones penosas que vivían los trabajadores. Las calificaciones, largas, nudosas, amarillas, oscuras... nos comunican la labor difícil de aquella época.

¹ La Noria. p. 31.

² La Corriente p. 23.

³ Ibid.p. 12.

⁴ Ibid. p.23.

Para Jorge “no querría que sus manos se lo dijeran acusando a Raquel, porque las manos y él mismo la reprochan ese envejecimiento que ella no puede evitar.”¹

Las del viejo Jaumadreu llamaron la atención de Lola porque “tenía unas manos huesudas y viriles (...)”²

La de Roberto es “grande bonita enérgica pero suave; una mano varonil.”³

Además de ser el instrumento primario del tacto, las manos sienten, hacen, evocan y permiten la comunicación con los demás. Las funciones esenciales de las manos en la comunicación es que subrayan y transmiten el pensamiento, ilustrando y acompañando a la palabra durante el discurso.

Nos damos cuenta que el autor utiliza el mismo léxico para la descripción de este órgano sensitivo. A partir de la cantidad de veces que trata de *la mano* concluimos que esta parte del físico atrae mucho al novelista, y seguramente es la primera cosa que ve cuando está en relación con personas. Podemos concluir que las manos forman parte del centro de expresión. En ciertas ocasiones sentimos que parecen hablar tanto como la boca, y es en este sentido que están evocadas en el texto de las obras.

¹ Ibid.p. 98.

² Ibid. p.160.

³ Ibid. p. 277.

Conclusión:

A través de la actuación y la forma de reflexionar que el narrador utiliza, podemos constatar que la mayor parte de los personajes que se nos presentan en *La Noria* y *La Corriente*, son marginados, tienen sus propias convicciones de lo que es la vida en sí, y de que ellos, aunque equivocados con respecto a la opinión del narrador, creen estar haciendo y pensando lo correcto. Después de todo no es extraño ver inseguridad y un cambio total del código moral en estos personajes, puesto que ellos representan de acuerdo con el escritor las consecuencias de la Guerra Civil española y del poder del dictador Franco. Por lo tanto, es de esperar que España esté pasando por una crisis económica y espiritual. Es natural, entonces, que la gente en su mayor parte sienta cierto endurecimiento por el dolor ajeno y también un miedo irracional causado por la inquietud que dejan esos años de destrucción moral y económica que traen ventaja para unos pocos y mucha miseria para la mayoría.

En las dos obras, Luis Romero busca por lo tanto, conjugar con el lector *un trozo de vida narrado paso a paso*, sin ocultar nada, sin reticencias, sin referencias a lo excepcional sin extrañas tragedias, sin que el narrador refleje su sentimiento, sin caridad, exactamente como la vida transcurre. Estos personajes constituyen una sucesión de hombres y mujeres a quienes podemos encontrar en la calle, en el teatro, en el hotel de paso, en el café, en el bar...

La elección de esta categoría de personajes es muy pertinente porque representa de modo verdadero La Barcelona de los años 50 y 60. Esto puede valer para cualquiera ciudad de España en tal época. En *La Noria* como en *La Corriente*, destinos de personajes se entrecruzan a veces por momentos cortos y otras veces se crean relaciones durables que continúan de girar doce años después. Los personajes comparten una coincidente interpretación de la realidad, sufren unos semejantes problemas y viven con ilusiones y esperanzas futuras.

A lo largo de los dos textos, notamos un compromiso entre el autor y la vida de los personajes. Para que esta ficción se acerque lo más posible a la realidad, el autor ha escogido relatos de la vida cotidiana de gente por su mayoría de un nivel de vida mediano.

Si *La Noria*, de Luis Romero, no deja de girar para recoger, uno a uno, en sus cangilones, a los habitantes de un día de la gran ciudad, *La Corriente*, con los mismos personajes, prefiere detenerse y volver a encontrar a algunos personajes dos o tres veces en la novela.

Esta digresión narrativa funciona como marco de comparación para que el lector entienda con más explicaciones el recorrido de la vida de algunos personajes llena de matices psicológicos y afectivos que impactan la fantasía del lector y producen en él un efecto estético. La digresión narrativa funciona como marco de comparación para que el lector establezca los puntos de partida de la argumentación ulterior pero también la imaginación del autor se ha desbordado hasta el punto de construir una fábula autónoma llena de matices psicológicos y afectivos que impactan la fantasía del lector y producen en él un efecto más estético que argumentativo.¹

En la segunda obra se introducen reflexiones que permiten al lector acercarse de los personajes sin juzgarlos.

¹ ARENAS CRUZ, María Elena, (1997): *Hacia una Teoría General del Ensayo construcción del texto ensayístico*. España: Edición de la Universidad de Castilla La Mancha, p. 480.

Si el espacio limitado nos reposa, la cantidad de personajes plantea problemas y no nos deja quietos. Todos están en busca de, alimentos, amor, libertad, cultura, dinero, suerte, aventuras...porque la suma de todas las vidas es gris, vulgar y cotidiana, sin demasiadas grandezas.

La Noria y *La Corriente* son novelas sin héroes en la que todos sus personajes como el caracol, viven inmersos en su propia insignificancia.

La primera característica técnica de las dos novelas es la aparición del personaje individual como sustentador de la historia para presentar un personaje colectivo, en la línea de la narrativa moderna que busca retratar colectividades más que individuos aislados. La diferencia que constatamos entre *La Noria* y *La Corriente* es la siguiente, en la primera obra todos los personajes son tratados, desde el punto de vista narrativo, de igual modo, mientras que en la segunda hay personajes relevantes tal como Dorita y Raquel que aparecen en tres capítulos y otros tal como Cecilio García, Pepe Rovira, Roberto, Carlos Pi etc. que aparecen dos veces.

El paso de una novela a otra pone de relieve la evolución positiva de los personajes, de su condición de vida y de su estatus a pesar de ser para unos una ciudad que “*ha esterilizado diez años de su vida.*”¹

La técnica novelística entre *La Noria* y *La Corriente* no es la misma. *La Noria* resulta como una película, en su aspecto formal y por el montaje de sus planos. Por eso se refiere más bien al carácter cinematográfico de la obra. Victoriano Polo atribuía el efecto de cine a la secuencialidad fragmentaria y trata “*de una serie ininterrumpida y rápida de pequeños fotogramas enlazados de forma perfecta para ofrecer un todo lleno de armonía final.*”² En *La Noria* el efecto cámara o el lenguaje cinematográfico tiene el primer plano, el acercamiento de la cámara al rostro de un personaje, sus piernas, sus manos...o algún objeto pequeño que así tratado, llena toda la pantalla. Manuel Alvar señala que

¹ La Noria. p. 83.

² CASTELLET, José María, (1962): *La Obra Narrativa de Camilo José Cela*, en VV.AA. *Camilo José Cela y obra- Bibliografía- Antología*. Nueva York: Hispanic Institute in The United States, p. 33.

La Noria pertenece a esta manera cinematográfica inaugurada por la película de Cavalcanti. El recurso retórico para describirnos el ambiente de una ciudad – Barcelona- es elemental: cada episodio enlaza con el siguiente con cualquier pretexto, pero sin que ninguno guarde relación con otros... La pobreza técnica está salvada por muchos deseos tipos llenos de emoción humana movida –tantas veces- en la amargura de un mundo que les es hostil.¹

Si meditamos en esta aproximación entre novela y cine en el campo de las ideas, concluimos que la misión del cine en este caso es darnos el alma de las cosas y de los personajes en vivo.

Mientras que en *La Corriente*, el va y viene de los personajes con la multitud de diálogos y la presencia a lo largo del texto de la muerte de Rodrigo, noble homosexual, plantea al lector el papel del existencialismo y lo deja dubitativo con la pregunta planteada en un título de *La Noria: Ser o no ser*.

La elección de ciertos personajes se ha hecho a través de un prisma que mezcla a la observación realista el humor, cuando se trata del *Sardineta* o de *Esteban*, el borracho.

Todos estos personajes de *La Noria* revisitados en *La Corriente* colaboraron en dar, para la primera obra, el movimiento circular de la máquina y la corriente que necesita la ciudad para adelantar, progresar y prosperar.

Los personajes de *La Noria* y *La Corriente* se necesitan unos a otros. Aun cuando cada secuencia se concentra en uno o varios de ellos, cada cual vive su peripecia en relación con los demás estableciéndose entre ellos un complejo sistema de relaciones. La historia se concibe como un todo en el que cada personaje tiene vida

¹ ALVAR, Manuel, (1971): *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*. Madrid: Editorial Gredos, S.A., p. 297.

propia, pero actúa, al mismo tiempo, como nexos con otros personajes, que a su vez tienen su propia vida.

TERCERA PARTE

Dimensión temporal y dimensión espacial

A partir de hoy pende de un cordón de crin
Entorno a mi cuello el reloj de las horas,
A partir de hoy cesa el curso de las estrellas
Cesan el sol, el canto del gallo y la sombra,
Y todo eso es ahora mundo sordo y ciego,
Silencioso se mueve toda naturaleza
Al tictac de la ley y del reloj.
F. Nietzsche

CAPÍTULO I:

Dimensión temporal

CAPÍTULO II:

Dimensión espacial

CAPÍTULO I

Dimensión temporal

1. Enfoques teóricos

El tiempo está simbolizado por el rosetón cuyo movimiento giratorio de la rueda simboliza los doce signos del zodiaco que describe el ciclo de la vida. El centro del círculo está considerado como el aspecto inmóvil del ser humano que viene a oponerse a la eternidad del tiempo. Todo movimiento se asimila a una curva que progresa entre un comienzo y un fin. El ejemplo de la piedra que lanzamos en el mar concreta esta acción evolutiva.

El tiempo es la componente esencial de las obras de grandes autores de culturas occidentales tales como Virginia Woolf, William Faulkner, Thomas Mann, Marcel Proust...

Tratando del concepto *Tiempo* José R. Valles Calatrava dice que:

Se ordena cronológicamente en la historia y se materializa discursivamente como temporalización produciendo alteraciones de orden, duración y frecuencia en la anterior, mantiene una relación directa con la enunciación, con las personas gramaticales del enunciado y la posición temporal de la instancia narrativa¹

El novelista según su tendencia refleja en sus escritos las preocupaciones, las interrogaciones y la percepción del tiempo en función del mundo que le rodea.

Durante la Edad Media, especialmente en el siglo XIV, con la invención y difusión del reloj mecánico se fue extendiendo una noción cada vez más laica del tiempo. Inicialmente el uso del reloj mecánico fue condenado y hubo quienes veían en tal artilugio infernal una máquina que usurpaba un derecho divino: la medida del tiempo. Así empezó a oponerse con el tiempo eclesiástico marcado por las fiestas religiosas y las horas de rezos, el tiempo mercaderes que corresponde a la jornada laboral medida por los relojes.

¹CALATRAVA, José R. Valles, (2008): *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericanos, -Vervuer-, p. 198.

Las principales concepciones históricas del tiempo son las del tiempo cíclico y las distintas variantes de la concepción lineal (los tiempos de espera y el tiempo de progreso). Se añade a las dos categorías el tiempo de Mesías. La concepción del tiempo cíclico que se expresa con la metáfora del círculo ha sido la duradera. El movimiento circular es la imagen visual de lo rítmico. El tiempo concebido circularmente simboliza la reaparición de acontecimientos esencialmente idénticos. Se basa en las pulsaciones rítmicas de la Naturaleza, *el ciclo* de las estaciones, del día y de la noche, de la menstruación, de las fases de la luna, de los nacimientos y de las muertes. La concepción cíclica del tiempo puede alimentar incluso la metafísica del *eterno retorno*, la creencia de la migración de los espíritus. Sin esta creencia la *Naturaleza* señora del tiempo se presenta encantada, sacralizada. Pues esta naturaleza rítmica es imprevisible: la tormenta, la inundación, el incendio, el temblor de la tierra y la irrupción volcánica. El Universo es sagrado, está lleno de signos, de indicios que apuntan al Misterio. El tiempo cíclico se halla poblado de deidades, acaso pequeñas, pero más poderosas que el hombre. Lo sagrado es, en este contexto, repristinación¹ de la vida, o sea eliminación de la muerte, vida eterna.

Para Heródoto², la historia muestra una norma que se repite, que es regulada por la ley cósmica. Tucídides³ por su parte, “*está convencido de que los acontecimientos que han ocurrido en el pasado se producirán de nuevo en el futuro en la misma o semejante forma.*”⁴

En realidad la concepción lineal del tiempo tiene como veremos un origen circular. Pero se trata de un círculo tan dilatado que se percibe como tal. Es un tiempo linealmente extenso como una llanura en la tierra, el paisaje se percibe como plano y la trayectoria que lo atraviesa como recta aunque, en realidad, la trayectoria siga la curvatura inmensa del globo. La concepción lineal del tiempo, en la cual se sitúan la vida de los seres humanos, es la concepción judío - cristiana del mundo. En ella *La Naturaleza* queda relegada en un segundo plano. El primero lo ocupan acontecimientos

¹ Repristinación: del verbo repristinar, es devolver algo a su estado inicial u original. Disponible en: [blogspot. Com/ 2007/04](http://blogspot.com/2007/04).

² HERÓTODO, Historiador griego considerado como el padre de la historia. (Halicarnaso, h. 484-Turcios, h 420 a.c) Colección Anaya Tomo 10. p.3753.

³TUCÍDITES, Historiador griego discípulo de Antífote y Anaxágoras concebía la historia como una sucesión de ciclos que se repiten y explica los acontecimientos como resultado de causas naturales y lógicas. (Atenas, h 465m.h 404.a.c) Anaya Tomo 20. p. 7511.

⁴ LÖWITH, V.D.K., (1968): *El sentido de la historia 1954*. Aguilar: Madrid, p. 18.

reales o del imaginario colectivo. No hay retorno al pasado. Y en el segundo, está el futuro que ocupa tendencialmente su lugar. El tiempo lineal es esencialmente de espera.

En la concepción judaica del mundo, el tiempo es esencialmente de espera al Mesías y al cumplimiento de la promesa de Dios. Ese acontecimiento que se sitúa en el futuro indeterminado, que se escapa totalmente de la voluntad de los seres humanos dilata el círculo y lo convierte en línea. Nada que se repita es comparable al acontecimiento, único, esperado, irrepitible. Este tiempo es vacío y sin embargo sagrado, vencedor del mal y carece de valor porque se considera efímero. Es absoluto encantamiento.

El tiempo de la tradición cristiana no altera el fondo de las cosas, pues la llegada del Mesías que fue rechazado, asesinado por los hombres no cambia el mundo, no instauro el reinado de la paz, de la fraternidad, del amor y de la eliminación de la muerte. Es tiempo de la *Gracia*. Vive en la promesa de vida eterna. El futuro es definido por la voluntad divina, lo determina la voluntad personal, nunca la fatalidad. El hombre no puede prever el futuro salvo que lo sea revelado por Dios. Cierta variante del tiempo cristiano lo propio del calvinismo Yankee que tienen como divisa “*Time is Money.*”¹

Para Benjamin Franklin es un tiempo distinto, el tiempo es progreso. El tiempo de ese mundo sirve para adivinar lo que Dios ya conoce. Esa variante participa a dos mundos que es: *Tiempo cristiano* y *Tiempo del progreso*.

En el Islam, el tiempo es sinónimo de vida. El hombre existe gracias al tiempo que constituye el espacio donde vive. Para el sagrado Corán, el hombre existe gracias al tiempo que constituye el espacio en el cual aprovecha su existencia. Muchos versículos tratan del valor del tiempo e insisten en su magnitud considerándolo como la Gracia Divina. En el Corán y en diferentes Surat, el tiempo toma diferentes apelaciones como: la noche, el día, el alba, la mañana, el crepúsculo...

“¡Por el tiempo! El hombre es cierto en perdición salvo los que creen y cumplen obras de caridad [...]” Versículo del Corán sagrado: 103.

¹ En traducción por: El tiempo es dinero.

“¡No! [...] Juro por el crepúsculo y por la noche y lo que me envuelve.” Versículo del Corán sagrado: 16, 17.

“¡Por el alba! Y ¡Por las noches!” Versículo del Corán sagrado: 89, 12.¹

El valor del tiempo es ligado a la vida del ser humano que no debe perder la fe.

El tiempo del progreso es el tiempo específicamente moderno. Lo analizaremos a partir de lo que llamamos tiempo antes de la Revolución para considerar después los rasgos del tiempo acelerado del progreso. Los rasgos genéricos de la concepción moderna del tiempo es el progreso. En la historia, *La Ilustración* es la edad de la razón.

El nuevo sistema social capitalista se sobrepone al feudalismo. De la racionalidad productiva nacerán el maquinismo y la gran industria lo que llegará a llamarse la racionalidad tecnológica; La nueva sociedad recurrirá a la razón para dar una legitimación profana del poder. De estos cambios nace una nueva concepción del tiempo que encuentra un sentido en la historia y que es concepción del tiempo del progreso que penetra socialmente la modernidad.

La nueva concepción del tiempo se asienta sobre un hecho real: la acrecentada capacidad humana para la obtención de medios de vida. La creciente capacidad tecnológica hace posible la obtención de medios con disminución de costos temporales y materiales. Desde el punto de vista histórico hay que considerar este tiempo como tiempo de progreso. La Revolución vista como acontecimiento que inicia *la ciudad futura* y pone fin a la prehistoria humana. El tiempo antes de la Revolución tiene componente moral positivo. Es un especial tiempo de espera, es tiempo de acercar el Acontecimiento.

Según algunos filósofos, el tiempo está íntima y estrechamente relacionado a nuestra existencia.

A partir del momento que evocamos el tiempo, pensamos sistemáticamente en su huída porque a partir de él, el momento vuelve pasado. Si el tiempo ha sido siempre

¹ Surat sacadas de la Comunicación del Señor OUNANE, Ahmed, en el Coloquio Internacional del 8-9 de Noviembre de 2006. *A la Recherche du Temps*. Université Es Senia. L.O.A.L.P. Passerelle. Numéro 2.

fuente de angustia y de incomprensión para el hombre, o sea es inasequible, es esencialmente porque es irreversible. Esta irreversibilidad es el carácter fundamental del tiempo. Lavelle dirá a propósito de este punto de vista “*Es ello que provoca el lamento de todos los poetas [...]*”¹

Según *San Agustín*²

El tiempo es la sucesión del pasado y del porvenir. Sí, pero el pasado no es porque se acabó, el porvenir no es porque no empezó, entonces se queda *sólo* el presente. Sí pero el presente se quedaba presente no sería tiempo sino eternidad. El presente se hunde en el pasado. La única cosa que nos autoriza afirmar que el tiempo es, es que extiende a no ser.³

San Agustín se extraña en sus confesiones de poder sentir pasar el tiempo. “*¿Cómo puedo a la vez estar en el presente y poder al mismo tiempo percibir que el tiempo pasa?*”⁴

Es muy conocido por su famosa pregunta: “*Qu’est-ce que le temps? Si personne ne me le demande, je le sais; mais si on me le demande et que je veuille l’expliquer, je ne le sais plus.*”⁵ Este eminente filósofo considera que el tiempo es desde siempre una paradoja, parte del tiempo es pasado y ya no existe, y la otra parte es futura y no existe todavía. Dieciséis siglos después esta pregunta se sigue planteando.

Para Platón⁶:

[...] Dios inventa una imagen móvil de la eternidad y al mismo momento que pone orden en el cielo, forma en el modelo de la eternidad inmutable la imagen de la eternidad progresando que

¹ LAVELLE, Louis, (1945): *Du temps et de l'éternité*. Cités par le Dictionnaire Larousse de la Philosophie. France: Edition Larousse, p. 277.

² SAINT AUGUSTIN, 354-430. Nacido en la actual Souk Ahras. Filósofo y teológico cristiano.

³ Saint Augustin. 397-398. *Confessions XI. La Création et le Temps. Traduction des confessions par M. Moreau (en 1864)*. France : Bibliothèque Universelle. pp. 14- 17.

⁴ Idem.

⁵ ¿Qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si me lo preguntan y quisiera explicarlo, no lo sé.

⁶ PLATÓN, 428-427 a.C, 348-347a.C. Filósofo greco.

hemos llamado el tiempo. El tiempo ha nacido con el cielo para que se produzca con él, y perezcamos juntos, si debemos perecer un día.¹

El debate de la época refleja entre el tiempo subjetivo, el de cada persona y el tiempo objetivo cronos o duración de los acontecimientos y el concepto de eternidad tiempo inmortal y divino sin comienzo ni fin. Para él, el tiempo que pasa es la manifestación de una presencia que no pasa.

Aritóteles² señala por primera vez la relación entre tiempo y movimiento cuando dice que el tiempo es el número, la medida del movimiento según el *antes* y el *después*. El ser que mide es la conciencia interna del tiempo.

Para Pascal³, es imposible e inútil definirlo porque los hombres saben de qué se trata sin designarlo. Dice también que es orden de sucesivos orden del volverse según el antes y el después y duración marcada por la sucesión de acontecimientos. Es considerado como fuerza actuando no sólo en los seres sino en el mundo entero.

Según Kant⁴, el tiempo y el espacio serán pura vista del espíritu (eine reine Anschaw -gsform), en efecto lo del sentido interno, (des inneren Sinnes). “*El tiempo constituye nuestro acceso al mundo, pertenece a los parámetros subjetivos de la aprehensión del mundo en el cual vivimos. No podemos excluir el tiempo de nuestra experiencia.*”⁵

La noción del tiempo en el mundo contemporáneo ha sido el tema de predilección de los más ilustres filósofos de Heidegger pasando por Bergson, Kant y otros que intentamos ver brevemente.

¹ PLATÓN, 2002, *extrait du Timée*, Œuvre complète, tome X, Timée Critias. Texte établi et traduit par, A Rivaud. Paris: Edition Les Belles Arts.

² ARISTÓTELES, 384 a.C- 322 a.C. Filósofo de la Antigua Grecia, conocido como padre fundador de la lógica y la biológica.

³ PASCAL, Blaise. 1623-1662. Matemático, físico y filósofo francés.

⁴ KANT, Emmanuel, (1724-1884). Filósofo alemán conocido por su obra *La crítica de la razón pura*.

⁵ WENDORFF, Rudolf, (1980) : *Temps et Culture, Histoire de la conscience du temps en Europe*. Luxembourg: Westdeutscher Verlag, Wiesbaden. Fond National de la Recherche Luxembourg and University of Luxembourg, p. 19.

Las ideas del tiempo pasan por autores como Heidegger¹. La actitud de este filósofo en cuanto al tiempo y el hombre es que el hombre es un ser para la muerte un ser temporal. Para él, el tiempo no es fondo fijo y preexistente, sino algo que concibe el propio ser por el carácter de temporalidad que tiene, y por consecuencia su mayor posibilidad es la muerte.

Es el filósofo Henri Bergson² quien planteó claramente la subjetividad del tiempo. Para él, hay un tiempo uniforme, objetivo y continuo, del que podemos medir su duración mediante los relojes y hay un tiempo auténtico, que tiene una duración real que conforma la propia vida interior. Para las ciencias, el tiempo (t) es una magnitud concreta de valor positiva o negativa (+t, o -t) pero el tiempo que comprende nuestra intuición no es táctico sino dinámico, no está señalado por magnitudes fijas, sino es más cualitativo que cuantitativo, no es determinado sino es fruto de nuestra libertad de sentir. El tiempo es una verdadera obsesión y nadie puede escapar a su evolución. En definitiva dice que el tiempo se percibe a través de la intuición y es vivido como duración.

Bergson nota la imposibilidad de pensar el tiempo porque una vez pensado, no continua a ser o es ya pasado. Considera que:

El pasado inmediato tanto como percepción es sensación, porque toda sensación traduce una larga sucesión de estremecimiento y el porvenir inmediato es acción o movimiento. Mi presente es a la vez sensación y movimiento, y puesto que mi presente forma un todo indiviso, el movimiento debe prolongar esta acción. Concluyo que mi presente consiste en un sistema combinado de sensaciones y movimientos. Mi presente es por esencia sensorimotor.³

¹ HEIDEGGER, Martin, 1889-1976. Filósofo alemán. Autor del *Ser y el Tiempo*. (Sein und Zeit).

² BERGSON, Henri, 1859-1941. Filósofo francés.

³ Citado por CLEMENT, Elisabeth y DEMONQUE, Chantal, (1986): *Materia y memoria*. Paris: Dans Philosophie, Coll. Bordas, p. 82.

Si podemos distinguir las tres dimensiones del tiempo, pensarlo y definirlo no es cosa fácil. Kant lo define como “*una forma a priori de la sensibilidad.*”¹ Esta sensibilidad representa la intuición que corresponde a la condición de toda experiencia como forma o carácter y, también de todos fenómenos que forman parte de nuestra práctica.

La verdadera revolución en las concepciones del tiempo se debe a la genialidad de Albert Einstein, al introducir su concepto de espacio-tiempo. A partir de Einstein² y su *Teoría de la Relatividad General*, el tiempo ya no es una magnitud absoluta sino relativa que varía en función de quién y bajo qué se mide. No es tan sólo que la percepción subjetiva que tenemos de la duración de un acontecimiento sea variable sino que como magnitud física, el tiempo es variable. Esta variedad está también en función del sujeto que la experimenta, dependiendo de la velocidad a la que se mueve y en relación con la masa gravitara o alejada de ella. Así, el concepto presente es personal al individuo. La estructuración de los acontecimientos en pasado, presente y futuro no deja de ser una construcción mental. Es así que la explica Einstein: es pura ilusión. Ejemplo, en un rascacielos, los relojes son más lentos en la planta baja que en las últimas plantas. Por eso Einstein termina con la concepción de un tiempo absoluto. La teoría de la relatividad establece que dos acontecimientos pueden ocurrir simultáneamente y que dos observadores los percibirán sucesivos y no al mismo momento. En resumen, en estas observaciones, uno verá el acontecimiento en el pasado mientras que el otro en el futuro, según la distancia que separa el primer observador del segundo. Así, el concepto del presente es personal al individuo. La estructuración de los acontecimientos en pasado, presente y futuro no deja de ser una construcción mental es así que lo explica Einstein: es pura ilusión. En el fin de su vida Einstein declaró “*para nosotros físicos convencidos, la distinción entre pasado futuro y presente es ilusión, una persistente ilusión.*”³

A propósito del espacio- tiempo Einstein trata de una unificación entre los dos términos que se realiza a partir de dos conceptos básicos aplicados a la realidad, no sólo

¹ La crítica de la razón pura, primera parte, citada por CLEMENT DEMONQUE, Elisabeth Chantal. *En La estética trascendental*. Paris: Coll Bordas, p. 84.

² EINSTEIN, Albert, 1879-1955. Físico teórico, alemán después suizo y en fin helvético-americano. Conocido por la ecuación $E=mc^2$.

³ Citado por M. de ST CHERON, (2001): *La Condition Humaine et le Temps*. Paris: Edition Dervy, p. 8.

la materia es onda y partícula sino que es tiempo y espacio que representan facetas diferentes de un todo cuatridimensional que se llama espacio-tiempo.

Según Prigogine¹, el nacimiento de nuestro tiempo (el tiempo de nuestra vida, de nuestro planeta, de nuestro universo) no equivale al nacimiento del tiempo porque existía antes. Este eminente químico señala que los desarrollos recientes de la termodinámica proponen un universo en el que el tiempo no es ilusión ni disipación sino creación.

Para Proust², el tiempo es inseparable de la memoria, es su *compatriota*.³

Mario Vargas Llosa⁴, sugiere lo siguiente a propósito del tiempo en las novelas diciendo que:

Es un tiempo construido a partir del tiempo psicológico, no del cronológico; un tiempo subjetivo al que la artesanía del novelista da apariencia de objetividad. Consiguiendo de este modo que su novela toma distancia y se referencie del mundo real. Lo importante es saber que en toda novela hay un punto de vista espacial, otro temporal y otro de nivel de realidad.⁵

El papel del novelista es armonizar y combinar los elementos de la novela para llegar al resultado final que consiste en una coherencia interna que corresponde al poder de persuasión de una novela.

El mundo no sucede, simplemente existe, dice el matemático Herman Weyl.⁶ La flecha del tiempo la ponemos nosotros. Somos los arqueros que permiten decir que el Universo tiene un pasado, un presente, y un futuro: es pura invención del hombre.

¹ PRIGIGONE, Ilya, 1917-2003. Premio Nobel de química 1977, por su contribución al estudio de los procesos irreversibles y la termodinámica de los sistemas complejos.

² PROUST, Marcel, 1871-1922. Escritor francés cuya famosa obra es *En busca del tiempo perdido*

³ T.HALL, Edward, (Mars 1984) : *La danse de la vie, temps culturel, temps vécu*. Paris: Edition Seuil, p. 157.

⁴ VARGAS, LLOSA, María, peruano, 1936. Premio Nobel de literatura el 7 de octubre de 2010.

⁵ Citado por KOHAN, Silvia Adela, (2005): *El tiempo en la narración*. Barcelona: Editorial Alba, p. 15.

⁶ WEYL, Herman, 1885-1955. Filósofo y matemático.

El presente puede ser vivido e interpretado de múltiples maneras. Se puede considerar como el paso de un estado de ser a no ser. Así el presente se caracterizaría por su evanescencia y desaparición paulatina, dejándonos recuerdos cercanos.

Es la continuidad del pasado, pierde toda esencia por su irreversibilidad y su irrevocabilidad existencia y vive en la sombra del recuerdo.

En fin seguimos sin saber lo que es el tiempo. Es uno de los mayores condicionantes de nuestra existencia, de nuestro conocimiento, de nuestra percepción y de nuestra cultura. Es también uno de nuestros mayores misterios. Bergson “*lo expresa así, nosotros no pensamos en el tiempo real sino lo vivimos.*”¹

El tiempo es una historia que construimos nosotros con nuestras inquietudes, investigaciones y reflexiones.

2. Los diferentes tiempos en las dos obras

El tiempo se ha definido en paralelo a los acontecimientos como proceso. “*Y un proceso, es un cambio, una evolución.*”², y presupone, por lo tanto, una sucesión en el tiempo o una cronología. Los acontecimientos ocurren durante un cierto periodo de tiempo y se suceden en un cierto orden.

En las dos obras que estamos estudiando, constatamos una reducción temporal limitada a un día de primavera para *La Noria* y de un día otoñal para *La Corriente*. Luis Romero no cambia la unidad de tiempo, y esta reducción temporal es un procedimiento que consiste en limitar *el tiempo narrado*, el contenido diegético, al máximo de forma que la novela no abarque, como era usual, años o vidas enteras de los protagonistas, sino horas o, a lo sumo, un día como es el caso. “*Ese momento cualquiera que centra toda la novela suele estar preñado de sentido, perseguir la expresión de la totalidad a través de una de sus briznas. Toda la vida en un día, toda la realidad en un solo destello, tal es la profunda justificación del procedimiento.*”³ En el asunto de las dos

¹ Bergson, Henri, 1970, *L'évolution créative*. Paris: Coll. PUF. p.534.

² BAL, Mieke, (2006): *Teoría de la Narrativa, (Una introducción a la narratología)* Séptima edición. Madrid: Ediciones Cátedra, p.45.

³ VILLANUEVA, Darío, (1977): *Estructura y Tiempo Reducido en la Novela*. Op.cit.p.76.

novelas, el tiempo reducido se resume en veinticuatro horas. Lo que dura entonces no es el objeto descrito, las historias contadas, sino la descripción, el relato en sí mismo. Se equilibran, por lo tanto *el tiempo narrado* y *el tiempo de la narración*. De la confrontación de ambos deducimos *el tempo* o ritmo narrativo, que en estas novelas es muy lento.

La palabra ritmo nos remite al sentido de movimiento, por lo general, también asociamos ritmo con velocidad. Al hablar de los capítulos nos referimos a la escritura del texto en la cual se narra una gran cantidad de hechos. Un buen ejemplo de ritmo narrativo es el de Kafka, quien en unos pocos capítulos narra lo esencial de la obra, pero de un modo moroso, lento y pesado. Este avance es en cierto modo subjetivo y los cambios en ésta velocidad, son los que determinan el ritmo de la novela.

En las dos novelas se observa que Luis Romero utiliza la misma cadencia. En *La Noria*, el ritmo varía de un capítulo a otro entre cinco y nueve páginas que simbolizan el movimiento regular de la rueda de la noria. En *La Corriente* el ritmo no cambia, los capítulos varían entre cinco y nueve páginas. El flujo es el mismo, en este punto de vista se trata de continuidad y regularidad rítmica a pesar del tiempo de la escritura puesto que *La Corriente* se escribió doce años después. El ritmo de los capítulos se establece con la relación que mantiene la duración real de los hechos y el espacio que a estos hechos dedican las novelas.

En *La Noria*, la presencia de los monólogos interiores, muy frecuentes a principios de la obra (catorce, trece y nueve monólogos) y menos presentes al final (dos y tres) rompe la cadencia del texto pero son muy pertinentes y permite al autor- narrador expresarse con más facilidad y libertad.

Desde el punto de vista de la técnica narrativa se constata la alternancia entre el diálogo y el monólogo interior. En términos espaciales, podría decirse que el pensamiento está detrás de las palabras. El monólogo interior está menos controlado por la conciencia, hay un marcado surrealismo en la superposición de planos temporales y en la rápida sucesión de imágenes que a veces dominan la reflexión y llegan a apagarla. Ya se sabe que el pensamiento corre más que las palabras. Hay un desfase entre el tiempo real y el tiempo de la escritura, pero aquí se acude al procedimiento de acentuar

este desfase mediante una imagen visual totalmente disparatada. La censura obliga al autor a expresarse utilizando esta técnica en la cual se percibe su omnipresencia. Así, el tiempo que servía al desarrollo de personajes e intriga, pasa a ocupar un papel preponderante en las obras a través de la condensación o reducción temporal.

El tiempo es un ingrediente esencial, incluso el factor más importante en la composición de una novela. “*Sin el calendario y el reloj, no seríamos mortales*”¹

Para Darío Villanueva es “*un factor fundamental en toda la novela porque afecta todo en ella, no solo...cada uno de los elementos de su estructura comunicativa (autor, texto, lector) sino también su materia, que se refiere a procesos dinámicos que, como todos, se desarrollan en una dimensión espacio-temporal.*”²

El tiempo es activo, produce. ¿Qué produce? Produce el cambio “El ahora” no es el entonces, el “aquí” no es “allí”, pues entre ambas cosas existe siempre el movimiento. Pero como el movimiento por el cual se mide el tiempo es circular y se cierra sobre sí mismo, ese movimiento y ese cambio se podrían calificar perfectamente de reposo y de inmovilidad. El entonces, se repite en el aquí.³

El tiempo circular representa una serie de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de partida coincide con el de llegada.

La Noria de Luis Romero presenta un muy logrado tratamiento del tiempo. Es omnipresente en todos los capítulos bajo forma de hora exacta *son los cinco*, con utilización de indicadores de tiempo, *la noche ha cerrado*, o *está anocheciendo*.

Se presenta como una integridad pero su construcción está dada por múltiples capítulos. La puesta en serie de cada uno de estas pequeñas historias da como resultado una mayor, en este caso la obra de *La Noria*. El hilo conductor que favorece la progresión capítulo por capítulo es el tiempo, subentendido la hora. Los personajes se

¹ Dicho popular de Treichville (Costa de Marfil).

² VILLANUEVA, Darío, (1977): *Estructura y Tiempo Reducido en la Novela*. Op. cit. p.29.

³ MANN, Thomas, (1985): *La montaña mágica*. Barcelona: Coll. Plaza & Janés, p. 352

quedan y la hora mueve. Se puede decir para ese tipo de novela que como la de Camilo José Cela, *La Colmena* que es “una novela de reloj, una novela hecha de múltiples ruedas y piececitas que se necesitan unas a las otras para que aquello marche.”¹

El aspecto que llama la atención del lector en *La Noria* es el tiempo, ya que es presente en todos los capítulos de la obra. El título *La Noria* como ya lo hemos explicado en el paratexto, (ver páginas: 11-14) está en relación con el movimiento circular del tiempo. En la obra, todas las historias de los treinta y siete personajes se desarrollan entre el “amanecer”² y la “salida del sol”³ es decir la primera página del libro y la última. La hora precisa está mencionada en 18 capítulos.

El lector está informado de su progresión a través de tres momentos del discurso narrativo: En la descripción de la ciudad, en el monólogo y en el diálogo.

¹ CELA CAMILO, José, (1988): *La Colmena. introducción y notas de Raquel Asín*. Madrid: Edición Clásico Castalia, p. 30.

² *La Noria*.p.9.

³ *Ibid.* p 280

2.1. Referencias explícitas e implícitas de la hora en *La Noria* y en *La Corriente*

La unidad de tiempo venía siendo aplicada en la novela con rigor en todos los capítulos. Es la organización del tiempo dentro de la novela que estructura las obras. Es la manera en que el relato da cuenta de la historia narrada, la disposición del acontecer de la narración en el discurso. El narrador organiza el tiempo de la historia con el fin de instaurar una temporalidad estética. Parece claro que el *tiempo* de la obra se menciona muchas veces en la narración y favorece la evolución y la estructura del texto. Frente al concepto temporal de la composición o estructura novelesca, tenemos el concepto espacial que se configura como expresión literaria en la que el tiempo se supone un factor primordial. Así, la hora está mencionada cuatro veces en el monólogo: *las cuatro y media, las ocho y pico, hasta las dos o las tres, la una menos veinte*. Como esta novela carece de diálogos, la hora está mencionada una vez en la conversación.

La obra comienza por la frase: “*Empieza a amanecer*”¹ y termina por “*Acaba de salir el sol*”.² Desde el punto de vista rítmico son dos frases de ocho sílabas. Los dos verbos *empezar* y *acabar* no tienen sentido de oposición sino de continuidad de acciones, simbolizan el movimiento de *la noria* tal como la ve el autor. La sonoridad poética del movimiento está puesta de relieve con la repetición de las vocales *a* que son siete en las dos enunciaciones. Esta figura de repetición llamada *aliteración*³ da el ritmo a la novela desde el principio hasta el final de la obra. La novela se inicia con una referencia explícita, pero ésta aparece acompañada de dos implícitas, “*Empieza a amanecer* y *el reloj madrugador*.”⁴

En los demás capítulos el autor menciona la evolución de la hora de otra forma como: “*La noche ha cerrado*”⁵, “*Está anocheciendo*”⁶, “*Dentro de una hora se abrirá una puertecita en el cielo*”.⁷

¹ Ibid. p. 9.

² Ibid. 280.

³ MAROUZEAU, J, (1968) : *Lexique de la terminologie linguistique*. Op.cit. p. 14.

⁴ La Noria. p. 9.

⁵ Ibid. p.140.

⁶ Ibid.p.136.

⁷ Ibid. p.263.

Se alude al paso del tiempo mediante frecuentes referencias implícitas, tal como la posición del sol. “*El sol ilumina los pisos altos.*”¹, “*Entorna los párpados para defenderse del sol.*”² Las demás páginas citadas tratan de la evolución del sol durante este día. Páginas: setenta y ocho (78), ochenta y cuatro (84), ciento tres (103), ciento treinta y tres (133), ciento treinta y siete (137), doscientos setenta y ocho (278). La claridad y la luminosidad de la luna está evocada en las páginas siguientes: ciento sesenta y tres (163), ciento noventa y cuatro (194), doscientos cuarenta (240).

En otros casos el autor escoge un modo poético para informar el lector que el tiempo evoluciona y que Barcelona va a dormir, o duerme o que va a levantarse.

*“En los árboles, los picaros gorriones juegan ruidosamente. El sol se filtra a través de las hojas; se nota en el cuerpo una ligera humedad, como si todo él se empapara de fecundidad creadora. La calle está encendida, sonora, apasionada.”*³

*“Los santos de piedra, están dulcemente bañados por la luna.”*⁴

¹ Ibid. p. 15.

² Ibid. p. 66.

³ Ibid. p. 33.

⁴ Ibid.p.201.

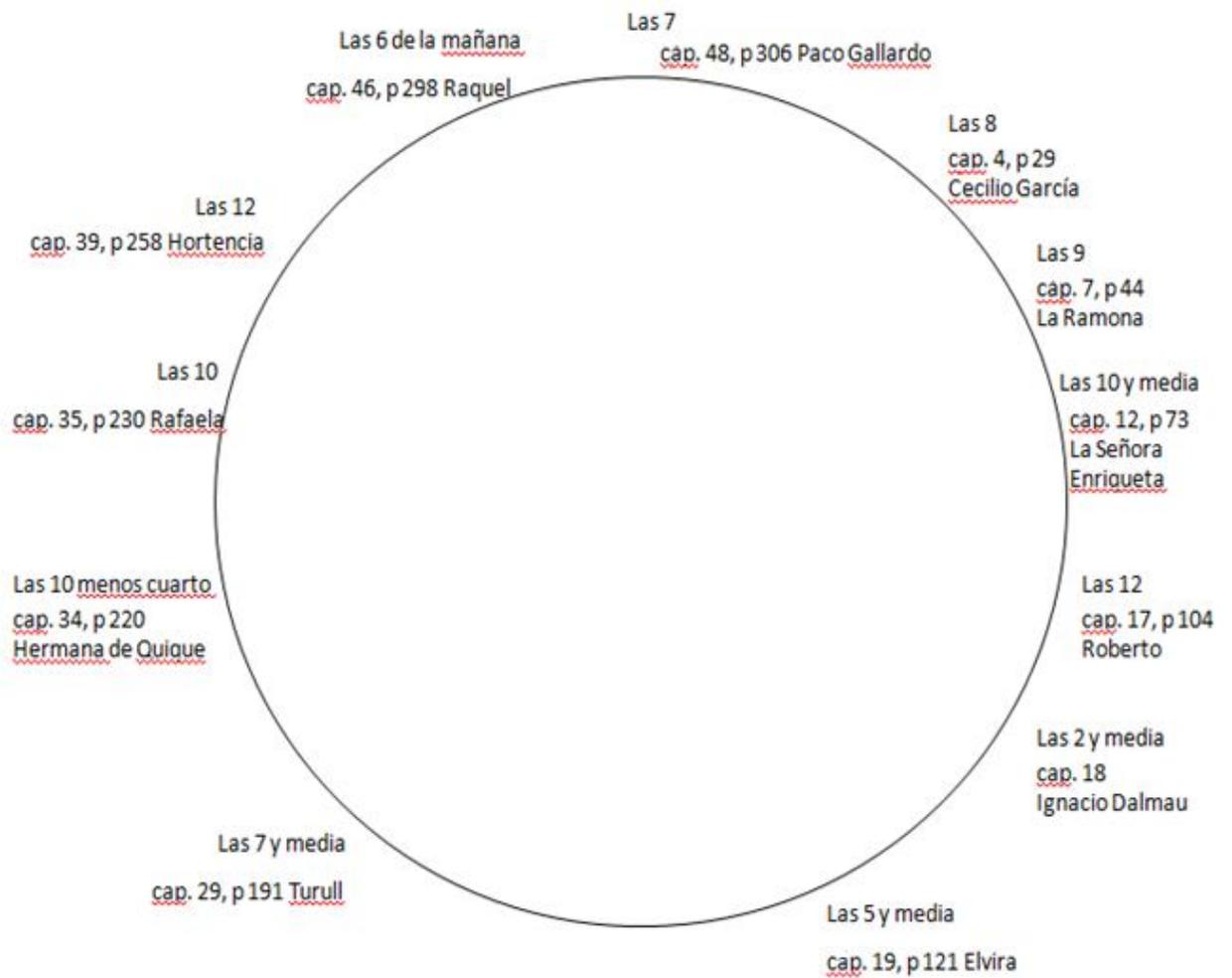


Figura n° 11: Rueda del tiempo de *La Noria*

En la segunda obra, el factor tiempo está también muy presente. A partir del título, esta novela nos ofrece un movimiento, el flujo de la corriente, que corresponde a una referencia implícita del tiempo.

El primer párrafo del texto trata del tiempo, precisamente de los primeros momentos del día: “*El ruido del primer autobús le ha despertado [...] Comienzan a nacer los colores, lenta, pausadamente, de manera discreta y vergonzante.*”¹

Y en el último párrafo del libro: “*Es de día, enteramente de día. Está a punto de salir el sol que impartirá su luz por toda la ciudad, iluminando hasta sus más hondos rincones; [...]*”²

La novela se configura como la expresión literaria en la que el tiempo supone un factor fundamental y esencial como ya lo hemos demostrado a través de los ejemplos dados.

Como en *La Noria*, *La Corriente* es marcada por el ritmo de las horas que transcurre progresivamente y que el lector descubre a lo largo de los capítulos, en las narraciones y en los diálogos: “*El reloj de la sala [...] ¡Las nueve! página cuarenta y cuatro (p. 44), “Vicenteta sale de casa a las nueve menos veinte.” Página sesenta y ocho (p.68). “La faena del desplume las termina a las diez y media.” Página setenta y tres (p.73), “A las doce alcanzábamos el refugio.” Página ciento cuatro (p.104).*

Son exactamente veinticuatro las referencias explícitas: Diecinueve en la parte narrativa del texto y cinco en el diálogo.

Estos datos explícitos que nos informan del transcurso del tiempo en *La Corriente* son acompañados por otro tipo de referencias implícitas en el diálogo de los personajes y, sobre todo, en la posición del sol, las sombras y los diferentes colores de la luz pasando por el ocaso hasta el crepúsculo.

En los demás capítulos el autor se refiere a los diferentes momentos del día utilizando la posición del sol, de la luna, de la luz y de los colores de este día de otoño.

Mencionamos con algunos ejemplos concretos esta evolución del día, la luz invade conquistando uno a uno los rincones de la ciudad, “[...] para aprovechar estos rayos de sol” página ciento treinta y tres (133), “*Este sol de la tarde otoñal*” página ciento

¹ La Corriente. p. 7.

² Ibid. p. 313.

cuarenta y tres (143), “*Ha desaparecido el sol*” página ciento setenta (170), “*La noche no ha cerrado*” página ciento setenta y dos (172), “*Partía de su casa cuando acababa de salir el sol*” página doscientos noventa y seis (296).

En ambas novelas, la evolución del tiempo es casi idéntica. El autor utiliza la misma unidad de tiempo, o sea, las veinticuatro horas de un día, desde el amanecer hasta la aurora del día siguiente.

A través de la narración, el monólogo y el diálogo, Luis Romero introduce el factor tiempo, en *La Noria*. Mientras que en *La Corriente* lo encontramos en la narración y el diálogo.

Desde el punto de vista de la técnica narrativa, uno de los aspectos que llama la atención es el tratamiento del tiempo que se considera como elemento estructural de la novela. Hay que fijarse pues, en la estructura de la novela, los elementos que la componen y las relaciones que existen entre estos.

3. Tiempo narrado y tiempo de narración

La primera división que surge es la del tiempo narrado y el de la narración.

Hay otro tiempo que no pertenece a la estructura de la novela, está fuera de ella, pero al que no se puede sustraer, y que veremos después.

El tiempo narrado se articula en un proceso expresivo de la novela, del significante o del enunciado, algo intrínseco a la obra. Dentro del tiempo inherente a la novela, se habla de *un Tiempo de Aventura*; de las referencias al marco histórico en que la obra se desarrolla.

Es inevitable que la obra narrativa haga referencia al tiempo histórico en que se desenvuelve, ya sea anterior, posterior o coincida con el momento en que está escrita. El tiempo histórico envuelve todo acontecer literario, si bien hay que hacer varias precisiones. Toda obra literaria es escrita en un momento histórico, puesto que todo aspecto del quehacer humano está inmerso en la historia. El tiempo de la historia

corresponde al momento y a la época en qué se suceden los hechos narrados, al tiempo que dura dicha historia y a su condición, externa o interna (la externa es individual o social y coincide con el tiempo del reloj y del calendario; la interna es psíquica y emoción.)

En *La Noria*, se trata de la posguerra, de los recuerdos de los bombardeos, de los muertos...y en *La Corriente*, de las transformaciones de la ciudad de Barcelona en los años 60 y del aumento del nivel de vida de los habitantes. En estos dos casos el tiempo de la escritura es posterior al de la aventura. Dentro del tiempo de aventura hay un eje temporal, que es la espina dorsal de la obra literaria. El eje atraviesa la obra y es el que da movimiento, el que progresa mediante oposiciones, compuesto de acciones o sucesos. El autor tiene la posibilidad de moldear el tiempo externo al interno como se le antoja. Puede hacer como el caso de las dos novelas, *La Noria* y *La Corriente*, que el lector lea en un día (tiempo externo) lo que sucede en un día (tiempo interno). Este acercamiento de los dos tiempos (externo e interno), es lo que la crítica literaria llama la reducción temporal.

El segundo tiempo es el de la narración que está indirectamente ligado a la obra narrativa. Es el tiempo del significado-contenido o la enunciación narrativa, el tiempo exterior en que transcurren los hechos representados en ella. Este depende de factores externos, ajenos a la novela. Factores como el lector o las casas editoriales que utilizan un tamaño de letras mayores o menores; Son factores que no afectan la obra.

Genette¹ considera que hay un tiempo de narración que caracteriza la posición temporal de la instancia narrativa con respecto a la historia que se cuenta. El tiempo de narración es externo y consiste en dos subdivisiones: El Tiempo de Lectura y el Tiempo de Escritura.

4. Analepsis y prolepsis

La ruptura de la linealidad temporal de la obra se hace mediante analepsis y prolepsis que vamos a estudiar en las dos obras. Darío Villanueva señala que el orden

¹ GENETTE, Gérard, (1972): *Figure III*. Paris: Seuil, p.65.

temporal en una novela está alterado con frecuencia con saltos hacia atrás y saltos hacia adelante.

4.1. Tiempo interno analepsis y prolepsis

Este procedimiento denominado analepsis y que coincide con el flash-back de la técnica cinematográfica, es utilizado por el autor para recordarle y hacerle recordar al mismo tiempo a la gente el pasado, apoyándose sobre la realidad social presente.

La analepsis del tipo homodiegético interno es una retrospección que remite a una serie de sucesos recurrentes de los personajes. Todas las analepsis del texto son retomadas en varios capítulos, de modo que a través de dos o más saltos al pasado se nos cuentan historias completas que de por sí tienen un significado casi independiente del relato de los protagonistas. Hay que precisar que son muy pequeñas analepsis que sirven más bien a conocer los sentimientos de añoranza de cada uno, como vamos a constatarlo en los ejemplos siguientes.

En *La Noria*

“Cuando se acuesta recuerda lo que ha hecho...se acuerda de su pueblo y de cuando vivía su padre; de cuando era niña como los demás [...]”¹ “Recuerda siempre una tarde en que el “hombre-mosca”, ante una gran muchedumbre, escaló la fachada hasta la cúpula y luego volvió a descender. Eran épocas más felices aquéllas; Berta era todavía en mantillas [...]”²

Estos dos ejemplos sacados de *La Noria* tratan de recuerdos, de una retrospección evocativa del pasado. En el primer ejemplo es Dorita que se rememora su infancia en el pueblo y en el segundo ejemplo es el padre de Berta que se recuerda y echa de menos su vida pasada con su mujer.

En *La Corriente*

¹ La Noria. p. 15.

² Ibid. p.184.

“Cuando iba por las calles sucio, y roto, nadie le hacía caso ni le hablaba, pero en la cárcel se junta todo, lo bueno y lo malo, y él supo granjear allí dentro provechosas amistades.”¹ “Podéis iros al diablo el humo y tú, he fumado miles de cigarrillos turcos y egipcios y negros y castaños, eso sin contar los cigarros habanos, que tampoco me privé de ellos, y tú, pequeño caponcete, me vienes a pregunta [...]”²

En estos dos ejemplos sacados de *La Corriente*, se trata también de recuerdos de dos personajes, el primer es Cecilio García que se recuerda de cuando vivía fuera, en las calles sin recursos hambriento y sucio. Y en el segundo se evoca a Raimundo, ahora viejo, enfermo y mudo. No tenía la fuerza de rechazar a su sobrino de su casa y aprenderle que había fumado en su juventud tantos tipos de cigarrillos.

Las prolepsis son aquellas anacrónicas que, alejándose del relato primero, cuentan un suceso ulterior por adelantado. En las dos novelas aparecen en algunas situaciones como vamos a verlo en los ejemplos siguientes. Cada prolepsis va enlazada con la historia anterior y posterior mediante alusiones o llamadas, de modo que no hay ninguna ruptura o algo ilógico en el discurrir de los pensamientos. Siempre hay una introducción a la prolepsis que permite llegar a los pensamientos de los personajes.

En *La Noria*, Manuel piensa tener su propio coche como lo menciona el autor Luis Romero *“Si no se complican las cosas, dentro de dos años Manuel tendrá su propio coche. Ha sido su aspiración desde que se puso por primera vez al volante, hace casi veinticinco años.”*³

*“La Trini [...] Si encontrara un buen marido, se casaría; un hombre trabajador, sencillo; ella puede aportar algo, y a su hija, una gran moza ya, le iría muy bien tener un padre.”*⁴

Los deseos y sueños de estos dos personajes de *La Noria* son para el taxista poseer un coche propio y para La Trini tener un marido.

¹ La Corriente. p. 14.

² Ibid. p.147.

³ La Noria. p. 19.

⁴ Ibid. p. 169.

En *La Corriente*, Dorita prefiere que su amante Juanchu en vez de comprarle una Seat 600, le ayude a cambiar de actividad, y tener una zapatería porque es el comercio que empieza a florecer en España en estos años. *“Hoy no va a darse la oportunidad; habrá que esperar a otro viaje. Mañana por la mañana, antes de la partida, podría insinuárselo para que la próxima vez no le coja desprevenido.”*¹

4.2. Tiempo histórico externo en las novelas

Es un tiempo matemático, de sucesión cronológica en el que se pueden datar los sucesos que se desarrollan durante su duración y determinar las marcas temporales que cree necesarias para encuadrar la historia que se narra. En ambas novelas los personajes viven todavía con el recuerdo intenso de la guerra. A lo largo de ellas, el espectro vivo de la guerra está presente para recordar la muerte de alguien, para constatar edificios en ruinas o está utilizado por los actores de las novelas como referencia al tiempo. El cuadro siguiente del tiempo histórico externo prueba de modo exhaustivo la alusión permanente a la guerra civil.

¹ La Corriente p. 240.

Tiempo externo Analepsis en <i>La Noria</i> en relación con La Guerra Civil	Tiempo externo Analepsis en <i>La Corriente</i> en relación con La Guerra Civil
“ <i>En aquellos años</i> hubo tropas en el pueblo [...]” p. 13. <u>Dorita</u> .	“[...] y salvo los años <i>de guerra</i> .” p. 8. <u>Rodrigo</u> .
“ <i>La guerra</i> ” p. 43 “Han detenido a tu padre; no lo veremos más [...] Acusaban a su padre de cosas horribles, de bombas [...] muertos.” p. 43. <u>Paquito Gallardo</u> .	“Eso les ocurrió a muchos fue durante <i>la guerra</i> . De aquellos años [...] prefiere no acordarse.” p. 15. “ <u>El Sardineta</u> ”.
<u>Recuerdos de Gallardo Padre</u> “ <i>La tropa</i> venía por [...]”p. 47. “ <i>Pasó dos años en la cárcel</i> : primero en “La Vidriera de Avilés, luego [...]”p. 49. <u>Gallardo</u> .	“Su madre murió en un bombardeo durante <i>la Guerra Civil</i> .” p. 21. <u>González</u> .
“Roberto vino a esta ciudad después <i>de la guerra</i> .” p. 80. “Es un hombre valiente; en <i>la guerra</i> supo demostrarlo [...]”p. 80. <u>Roberto</u> .	“A su antiguo administrador Don Guillermo Bernat Bonafé le mataron cuando <i>la guerra</i> [...]”p. 39. <u>Doña Eulalia</u> .
“Se alistó <i>en el Tercio Extranjero</i> que acababa de formarse en África.” P; 123 “Su padre murió “heroicamente” en acción de <i>guerra</i> .” p. 123. “A veces recuerda con nostalgia <i>la guerra</i> donde un hombre se siente tal con un fusil en la mano [...]”p. 128. <u>Jorge Mas</u> .	“Durante <u>la guerra</u> , los señores con quienes servía tuvieron que marcharse de Barcelona.” “A su marido le mataron en el frente de Tardienta y hasta que <i>la guerra</i> [...]” “Cuando terminó la guerra y regresaron los señores [...]”p. 43. <u>La Ramona</u> .
“Cuando <i>la guerra</i> fue legionario.” p. 145. <u>Felipe Asencio</u>	“Hace veintitrés años que apareció [...] Jorge Mas llegó <i>de permiso</i> acompañado a su hermano.” p. 52. Raquel.
“Su marido tuvo un desgraciado accidente a poco terminado <i>la guerra</i> .” p. 151. <u>Doña Clara Vila</u> .	“A Barcelona llegó después de acabada <i>la guerra</i> .” p. 80 <u>Roberto</u> .
“Al poco de terminar <i>la guerra</i> [...]”p; 167. <u>La Trini</u> .	“[...] usaba bigote desde <i>la guerra</i> y le costó [...]” p. 113. “Su padre (de Alicia Dalmau) se enriqueció en la época <i>del estraperlo</i> .” p. <u>Ignacio Dalmau</u> .
“Cuando <i>la guerra</i> le obligaron a incorporarse al	“[...] estuvimos juntos en <i>la guerra</i> [...]” p.

Ejercito; era de la quinta del 33 [...] le mandaron a Infantería.” p. 206. <u>Marido de Hortensia.</u>	121. <u>González.</u>
“Algunas épocas ha pensado que si su esposo hubiera muerto en <i>acción de guerra</i> cobraría el doble de la pensión.” p. 210. <u>Doña Leoncia</u>	“[...] Cuando <i>la guerra</i> , ya podemos sospechar de todos [...]”p. 127. Masdeum.
“[...] los bombardeos de <i>la guerra</i> .” p. 211. “ <i>El 19 de Julio de 1936</i> estaba en <i>la cárcel...F.A.I</i> ”. p. 219. <u>El Sardineta.</u>	“[...] las casas construidas antes de <i>la guerra</i> , decoradas con balaustres de piedra artificial.” p. 139. La ciudad de Barcelona.
	“Tengo una casa de mi propiedad en las Corts; la compré antes de la guerra.” p. 153. “[...] un sobrino que se marchó cuando la Guerra [...]” p. 154. “Durante la guerra era joven [...]” p. 155. <u>Esteban.</u>
	“Antes de la guerra civil ganó L’Englantina d’Or” en unos juegos florales.” p. 201. Su nombre sonó mucho durante la época del estraperlo, y [...]”p. 201. <u>Don Enrique.</u>
	“Se marchó a Francia con un hombre fanfarrón y corpulento en correligionario que durante la guerra, se había afiliado a la C.N.I.” p. 229. “Murió; lo supo por casualidad. Durante la guerra con los alemanes; murió de mala suerte.” p. 264. <u>Rafaela.</u>

Cuadro nº 39: Tiempo histórico en las novelas

Llamamos tiempo histórico (o externo) al tiempo de la aventura, es decir, a aquel período de tiempo –externo al texto- en que se producen los hechos narrados en la novela.

Mientras que el tiempo textual (o interno) es la organización cronológica que esa historia, transformada en discurso, tiene en la novela. Al organizar los sucesos que se narran en el texto de la novela, se puede respetar, o no, la dirección objetiva de los hechos, es decir, el orden en que acaecen sucesivamente en el tiempo.

En *La Noria*

1	2 Dirección	3 Cantidad ¹	5 Función de los tiempos verbales
Tiempo histórico (externo) El tiempo de la república. El 09 de Julio de 1936... En 1944 ...	1. La linealidad sucesión de capítulos por orden cronológicos 2. Ruptura de la linealidad.	Tiempo lento Relata una determinada cantidad de hechos mediante un número de discursos.	Mundo narrado (las historias de los personajes) Uso del Potencial, del imperfecto y del indefinido para relatar los hechos por la vez del narrador.
Tiempo textual (interno) Delimita las 24 horas. Desde las 5 o 6 de la mañana Hasta las 6 y 10	4 Reducción temporal Se trata de acontecimientos de un lunes de un día de primavera.		Mundo comentado (discurso) uso del presente, uso de algunos tiempos pasados o futuros cuando se trata de evocar unos recuerdos o sueños.

Cuadro n° 40: Análisis del tiempo histórico y textual en *La Noria*

¹ Se trata de la relación que existe entre la narración y la cantidad de hechos. Ambas establecen el tempo o ritmo narrativo.

En *La Corriente*

1	2 Dirección	3 Cantidad	5 Función de los tiempos verbales
<p>Tiempo Histórico</p> <p>Antes de la guerra civil [...]</p> <p>En el año 1926 ingresó como meritorio en la razón social [...]</p> <p>Le espera Kennedy [...]</p> <p>muertos en Argel. Plásticos [...]</p>	<p>a) Linealidad</p> <p>b) Ruptura de la linealidad</p> <hr/> <p>En comparación a la Noria, los personajes reaparecen dos o tres veces en la obra.</p>	<p>Tiempo Lento</p> <p>Se trata del relato de sucesos en forma de discursos.</p>	<p>Mundo Narrado</p> <p>Potencial, imperfecto, pretérito indefinido.</p> <p>Los dos últimos tiempos representan un porcentaje elevado en la novela.</p>
<p>Tiempo textual</p> <p>De la mañana de un día de otoño hasta las siete y doce del día siguiente.</p>	<p>4</p> <p>Reducción del tiempo.</p> <p>Se trata de un día de otoño. De la mañana hasta la mañana siguiente.</p>		<p>Mundo comentado</p> <p>Presente, futuro, pretérito perfecto.</p> <p>Los sueños de los personajes.</p>

Cuadro n°41: Análisis histórico y textual en *La Corriente*

4.3. Tiempo externo de la época

El tiempo externo está muy presente a lo largo de la novela, precisamente en once capítulos de *La Noria*, como si el autor no quisiera olvidar las atrocidades de esta maldita guerra.

Las analepsis del tiempo externo terminan con El “Sardineta”. Esta serie de saltos al pasado tiene un carácter continuo teniendo como función de unir las historias de los personajes porque por su mayoría han vivido o participado a la guerra. La guerra para ellos representa la unidad de medida del tiempo. (Ver concretamente los ejemplos del cuadro de arriba.)

El tiempo externo prolepsis está puesto de relieve una vez en *La Noria* a través de la prensa. La Hoja Oficial del Lunes que informa de las grandes futuras obras públicas: “*Una gran autopista, Barcelona, Valencia, Gibraltar, el Gran Canal del Guadiana, Gran Pantano del sistema Pirenaico-Carpetovetónico, túneles...Bibliotecas [...] Escuelas [...]*”¹

El tiempo externo está todavía presente en la segunda obra de Luis Romero. A pesar de que once años han transcurrido, la época de crueldad y monstruosidad que vivieron los personajes durante la guerra está todavía presente en su mente. En *La Corriente*, catorce capítulos evocan la guerra. Para estos personajes que están en el otoño de su vida, el tiempo que forma parte integral de su vida es inolvidable. Los acontecimientos que están viviendo tienen una relación directa con este evento atroz porque algunos han perdido miembros de su familia (ver el ejemplo de la madre de Roberto) o sus bienes o su dignidad (ver el caso de El “Sardineta”) o al contrario se han enriquecido gracias al estraperlo (el padre de Alicia). En definitiva es un tiempo de *dimensión temporal* en el cual se puede decir hay *un antes*, y *un después* la guerra. *La guerra* les sirve de unidad de tiempo.

El tiempo externo prolepsis se evoca en la obra a través de un proyecto que consiste en la realización de laboratorios para la fabricación de medicamentos. “*Vamos*

¹ La Noria. p. 42.

*a fabricar un medicamento que da resultados notables en el tratamiento de algunas enfermedades.”*¹

Tomando como ejemplo a dos personajes de las novelas vemos que en *La Noria*, para la vieja mujer, el tiempo no es importante, la noción del ayer y del hoy pierde su valor progresivo, “*Lo que para esta mujer es hoy, para el sacerdote es ayer, pero esta diferencia cronológica no tiene importancia apenas.*”²

Y en *La Corriente*, “*Aquí no hay relojes, ni luz; aquí no hay nada de nada. No sabe qué hora es.*”³

Estas dos citas sacadas del fin de las obras muestran la falta de importancia de la hora y del día. Para los personajes todos los días se parecen, y sienten una monotonía a pesar del paso del tiempo.

5. Análisis temporal a partir del cuadro de Weinrich

La utilización del tiempo en el relato es la manifestación de una visión de ese mundo narrado. El relato está estructurado en una serie de conexiones que se suceden en el tiempo y en la manera cómo establece el escritor el tiempo del relato a través de un narrador u otro, se perfila su particular modo de narrar desde su exclusiva mirada.

Lo más importante para comprender la construcción y significado de la novela es el tratamiento del tiempo dentro de la novela. “*El relato es una secuencia dos veces temporales [...]: hay el tiempo de la cosa relatada y el tiempo del relato.*”⁴

El primer aspecto que resalta en las dos novelas es la extraordinaria concentración del tiempo narrativo. En casi todos los capítulos de las dos novelas está presente el tiempo, a través de la hora precisa o a través de expresiones tal como *hace un año, la semana que viene...* o de deícticos temporales tal como *después, ahora, cuando ...*

¹ La Corriente. p. 158.

² La Noria. p. 271.

³ La Corriente. p. 293.

⁴ GENETTE, Gérard, (1972) *Figure III*. Paris: Seuil, p. 77.

El adverbio *Ahora* es de suma importancia ya que hace referencia al tiempo que pasó, al tiempo que transcurrió en la vida de los personajes y por lo tanto al tiempo de la novela.

5.1. Mundo Comentado y Mundo Narrado

Weinrich relaciona el tiempo narrativo con las formas verbales y opone los tiempos gramaticales según su uso con “*el mundo comentado y el mundo narrado*”¹, en el caso del español, aparecen el grupo I el mundo comentado y el grupo II el mundo narrado. Para él, el “Mundo” tiene sentido de comunicación lingüística.

Cuadro propuesto por Weinrich²

Grupo I Mundo comentado	Grupo II Mundo narrado
Pedir una información	Descripción de un acontecimiento
Un monólogo	Información de un periódico sobre el curso de una conferencia política
El relato de una historia	Reproducción de una aventura de caza
La descripción de un objeto o una escena	Cuento inventado
La composición y lectura de una carta	Leyenda piadosa
Un comentario, un sermón, una discusión	Novelita artística
La información política de un periódico	Obra histórica o novela
Una poesía lírica, el relato de un mensajero	
Una conferencia científica, un diálogo dramático, una biografía...	

Cuadro n° 42: Mundo comentado y mundo narrado

¹WEINRICH, Harald, (1974): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, p.67.

²Ibid pp. 61-94.

A base de estas definiciones constatamos que para analizar el tiempo de las dos obras, pasamos por los dos grupos, es decir por el mundo comentado y el mundo narrado.

Los conceptos *mundo comentado* y *mundo narrado* son análogos a los de *historia* y *discurso* de Emile Benveniste.

Del mundo comentado se estudia el tiempo de los monólogos, la descripción de un objeto y una escena, la lectura de una carta y *del mundo narrado*, la descripción de un acontecimiento, y la novela.

Así, hay tiempos gramaticales de comentar y tiempos del narrar. Se llaman también, tiempos comentadores y tiempos de la narración. Entonces tenemos un grupo temporal uno que es el mundo comentado donde podemos encontrar: el presente, el futuro y el pretérito. El segundo grupo es el del mundo narrado donde se hallan el potencial, el imperfecto y el pretérito indefinido. Cuando *se comenta* una parcela del mundo, el discurso transmite tensión, compromiso y seriedad. Mientras que el sujeto que *narra* una historia lo hace distanciadamente y su escritura transmite relajamiento, falta de compromiso y sosiego.

5.2. Tiempos comentadores y tiempos de narración

Según Weinrich una “*novela muestra inequívoca inclinación por los tiempos del grupo II*”¹

Vamos a aplicar este cuadro a partir de dos capítulos de las dos obras cuyos títulos son idénticos: Raquel, en *La Noria* capítulo dieciséis y Raquel en *La Corriente* capítulo ocho.

En la primera obra, para un capítulo de diez páginas hay: 262 verbos de tiempos comentadores y 113 tiempos de la narración. Para los verbos de tiempo comentadores hay 211 verbos en presente, 18 verbos en futuro y 33 verbos en pretérito perfecto. En

¹Ibid. p.63.

cuanto a los verbos de tiempos de la narración hemos encontrado, 5 verbos al potencial, 58 verbos al imperfecto y al 50 verbos en pretérito indefinido.

“Luis la acaba de dejar en la esquina.”¹ (Presente)

“Mañana telefonearé a Alicia.”² (Futuro)

“De pronto, Raquel, involuntariamente, ha vuelto la cabeza [...]”³ (Pretérito perfecto)

“Nadie sabría”⁴ (Potencial)

“[...] por otra parte correspondía a sus méritos.”⁵ (Imperfecto)

“Se casó muy joven.”⁶ (Pretérito indefinido)

En *La Corriente*, para un capítulo de cinco páginas y siete líneas, hay: 172 verbos de tiempos comentadores y 67 verbos de la narración. Los verbos de tiempos comentadores son 123 verbos en presente, 24 verbos en futuro, 25 verbos en pretérito perfecto. Mientras que en los verbos de tiempo de la narración se puede contar 9 verbos al potencial, 30 verbos en imperfecto y 28 verbos en pretérito indefinidos.

“Dos metros más allá, en el diván Jorge duerme desnudo [...]”⁷ (Presente)

“¿Será posible que no presienta [...]?”⁸ (Futuro)

“Al despertar, la primera sensación ha sido de torpeza [...]”⁹ (Pretérito perfecto)

“Ayer por la tarde se propuso que ésta sería la última noche que pasarían juntos.”¹
(Pretérito indefinido, potencial)

¹ La Noria p. 113.

² Ibid. p. 114.

³ Ibid. p. 119.

⁴ Ibid. p.113.

⁵ Ibid. p. 115.

⁶ Ibid. p. 114.

⁷ La Corriente. p. 48.

⁸ Ibid .p. 52.

⁹Ibid .p. 48.

“*El sacrificio iba a presentarse por última vez.*”²(Imperfecto)

En las situaciones comunicativas notamos una prevalencia de los tiempos comunicativos con 262 verbos en *La Noria* y 172 verbos en *La Corriente*, frente a 113 verbos de narración en *La Noria* y 67 verbos de narración en *La Corriente*.

El porcentaje de los verbos en *La Noria* es de 70% de los tiempos comentadores y 30% de los verbos de la narración.

En *La Corriente* es más o menos el mismo porcentaje o sea, 72% de los verbos comentadores y 28% de los verbos de la narración.

Para ambas novelas, a pesar del tiempo externo o sea doce años, la evaluación temporal es la misma. La frecuencia del presente como tiempo principal del mundo comentado designa por ello una determinada actitud comunicativa. Constatamos a partir del cuadro de arriba que las cifras tienen un valor relativo y que a pesar de ser una novela que cuenta hechos históricos el autor Luis Romero utiliza en su descripción en las dos novelas como tiempo el presente con sus valores que analizaremos después.

En el análisis de las obras, la utilización de los tiempos verbales es muy importante. Vamos a basar nuestro estudio según el sistema temporal a tres dimensiones que nos propone Weinrich.

[...] Todos los lingüistas están de acuerdo en que los tiempos y el Tiempo designan la misma cosa, la diferencia es mínima [...] El principio ordenador más conocido y que más éxito ha tenido en las gramáticas escolares consiste en asignar los tiempos a las tres *fases del tiempo*; pasado, presente, futuro.³

En la actitud de locución intervienen los tiempos comentadores y los tiempos de narración. Las formas temporales son representadas por morfemas que transmiten del

¹ Ibid. p. 48.

² Ibid. p. 50.

³ WEINRICH, Harald, (1974): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Op. cit. p.16.

escritor al lector o del locutor al auditor unas señales específicas que califica el texto de comentario o de narración.

A la tripartición temporal: presente/ pasado/ futuro que expresa la actitud de locución del lector. Se reconoce en este sentido el poema de Schiller¹ sobre los 3 tiempos:

*“Triple est le pas du temps/ Le futur arrive en hésitant/ Rapide comme la flèche, voici que l’heure présente est envolée/ Le passé est dans une immobile éternité. »*²

Apoyando esta idea y lo que aporta Weinrich en su teoría, constatamos que el tiempo cero está entre la retrospección y la prospección. Tomando como ejemplo el caso de *La Noria*, capítulo dieciséis, titulado *Raquel*, llegamos a los resultados siguientes: Retrospección: 30, tiempo cero: 309 y prospección: 23.

Mientras que en *La Corriente*, Capítulo ocho, titulado *Raquel*, observamos que: Retrospección: 25, tiempo cero: 181, prospección: 33.

Entonces los tiempos que representan la retrospección son los tiempos del pasado: el pretérito perfecto y el pluscuamperfecto.

*“Este barrio ha sufrido una gran transformación aunque Dorita lo ignora porque ella hace solamente cinco años que llegó del pueblo.”*³

*“Habían venido en automóvil y las llevaron a su casa.”*⁴

*“Alicia ignora estos pormenores; ha creído siempre que las personas nacen naturalmente ricas [...]”*⁵

*“Obedece como lo había hecho desde la guerra.”*¹

¹ SCHILLER, Freidrich, (1966): *Werke in drei Bänden*. du vol. II.: Munich, p. 712.

² En traducción por: Triple es el paso del tiempo/El futuro llega con dudas/Rápido como la flecha, mientras que la hora presente toma su vuelo/El pasado está en un inmóvil eternidad.

³ La Noria p. 12.

⁴ Ibid. p. 27.

⁵ La Corriente. p.115.

En estos pasajes sacados de *La Noria* y *La Corriente*, notamos una alternancia entre retrospección, tiempo cero y prospección.

Pasaje	Tiempo utilizados	Organización temporal
<i>La Noria</i> p.12	Pretérito perfecto/presente de indicativo/Pretérito indefinido	Retrospección/tiempo cero/tiempo cero
<i>La Noria</i> p.27	Pluscuamperfecto/Pretérito indefinido	Tiempo de narración/tiempo cero
<i>La Corriente</i> p.115	Presente de indicativo/pretérito perfecto/Presente de indicativo	Tiempo cero/Retrospección/Tiempo cero
<i>La Corriente</i> p.198	Presente/Pluscuamperfecto	Tiempo cero/Tiempo de narración

Cuadro n° 43: Los tiempos en las novelas

El pretérito perfecto en esos pasajes tiene un valor perfectivo que presenta el proceso como cumplido, como conclusivo en el momento de la enunciación

El presente como tiempo fundamental del grupo I, es llamado por Edward Sapir *archit tiempo*² o como “*tiempo con perspectiva cero*”³. Pero el presente no es en modo alguno de *archit tiempo* o el tiempo cero en todos los casos, sino sólo en el mundo comentado.

En paralelo al presente como tiempo del mundo comentado, se encuentra el imperfecto y el pretérito indefinido del mundo narrado.

¹ Ibid.p.198.

² SAPIR, Edward, (1921): *Language*. NewYork, p. 25. En este lugar Sapir se opone expresamente al concepto de tiempo cero formando su concepto propio análogamente al concepto fonológico de *archiforma*.

³ WEBE. H., (1954): *Das Tempussystem des Deutschen und des Französischen*. Bern: A. Francke. p. 29.

El pretérito indefinido según Roland Barthes significa « *une création c'est-à-dire qu'il la signale et qu'il l'impose. Même engagé dans le plus sombre réalisme, il rassure, parce que grâce à lui, le verbe exprime un acte clos défini, substantivé, le Récit à un nom, il échappe à la terreur d'une parole sans limite [...]* »¹

Los tiempos cero del mundo comentado y del mundo narrado son además, los tiempos que más usamos. En *La Noria* encontramos 309 verbos y en *La Corriente* 181.

La abundancia del presente, 211 en *La Noria* y 123 en *La Corriente*, nos indica que estamos ante el mundo comentado. La presencia del imperfecto 58 en *La Noria* y 30 en *La Corriente*, del pretérito indefinido 50 en *La Noria* y 28 en *La Corriente*, que estamos ante el mundo narrado.

El presente indica “*la coincidencia entre el momento de la enunciación y el momento del proceso.*”² Mientras que el imperfecto corresponde a un proceso y un punto de referencia pasado.

Presente como costumbre

“*De esta ventana para afuera, la ciudad empieza a despertarse. Un reloj cualquiera ha dado una hora, las siete seguramente. El sol ilumina los pisos altos y enciende el Tibidabo.*”³

“*La ciudad comienza a sacudirse la modorra. Los tranvías, los autobuses circulan hace un buen rato [...]*”⁴

Nos damos cuenta que en las dos novelas el autor emplea el presente con su forma de *costumbre* una acción que siempre se repite de la misma manera y forma. Es la función del presente en su aspecto iterativo y de repetición.

1 BARTHES, Roland, (1953): *Le degré zéro de l'écriture*. Chapitre 1et 64. Paris: Seuil, p. 29. En traducción personal por: Es una creación, es decir que la señala y la impone. Hasta si está comprometido en el más profundo del realismo, tranquiliza, porque el verbo expresa un acto definido, sustantivado, el relato tiene un nombre, escapa al terror de una palabra sin límite (...)

2 MAINGUENEAU, Dominique, (1991): *L'énonciation en linguistique française*. Paris: Ed. Hachette Supérieur, p. 86.

³ La Noria. p. 15.

⁴ La Corriente. p. 13.

Presente histórico

“A veces recuerda con nostalgia la guerra donde un hombre se siente tal con un fusil en la mano [...]”¹

“Cuando la guerra, ya podemos sospechar de todos [...]”²

Se habla de presente histórico cuando se trata de narración, es decir de un relato. En estos dos ejemplos el empleo del presente en vez del pretérito indefinido se operó sin dificultad y no planteó problemas de estilo.

Otra vez el mismo empleo de tiempos en las dos novelas.

Presente con valor pasado

“Hoy mismo llevaba encima doce mil pesetas [...]”³

“Su madre que era una mujer hermosísima casó después con un pequeño burgués que tiene un taller de reparaciones de coches”⁴

Presente con valor del futuro

“No precisa decir que tiene al hijo enfermo, ni que la van a echar del piso [...]”⁵

“Vamos a curarte con por el sistema clásico [...]”⁶

En el estudio de la propección se permite anticipar una información todavía no sancionada por su realización, por ejemplo en *La Noria* tenemos:

1- “*Si dejara el empleo tampoco le faltaría nada.*” p. 162

¹ La Noria. p. 128.

² La Corriente. p. 127.

³ La Noria. p. 145.

⁴ Ibid. p. 123.

⁵ Ibid. p. 162.

⁶ Ibid. 101.

2- “Papa, he pensado ^(idea de futuro) que la víspera de San Juan, que tengo libre, podríamos ir a Rompeolas.” p.187

3- “Si se analizara le cuesta rígidamente, no podría averiguarse cual era la función.” p.234

4- “Actualmente lleva una vida normal como muchos viejos podrían hacer.” p.277

5- “Cuando la termine me gustaría que la leyeras.”

Presente —————> Potencial p.110

6- “Te gustaría venir con nosotras ^(verbo de deseo + infinitivo) podría contar muchas historias de esta ciudad.” p.167

Cada tiempo tiene un valor y una incidencia semántica dentro del enunciado

El potencial en estos pasajes tiene como función de: Cortesía 2, deseo 4-1, de deseo introducido por verbos de voluntad gustar poder 5-6, deseo muy fuerte 3.

A partir de esto podemos concluir que dentro de la perspectiva de locución el *tiempo cero* que marca la neutralidad puede tener otra función como expresar una proyección mediante el presente hacia el futuro.

Para *La Corriente* podemos sugerir estos ejemplos:

1- “Si no tuviera tantos hijos le habría sido posible comprarse un ‘Seat 600’.” p. 21.

2- “Desearía hacer un regalo a mi esposa, un regalo pequeño; creo que un perfume será lo más apropiado.” p. 55.

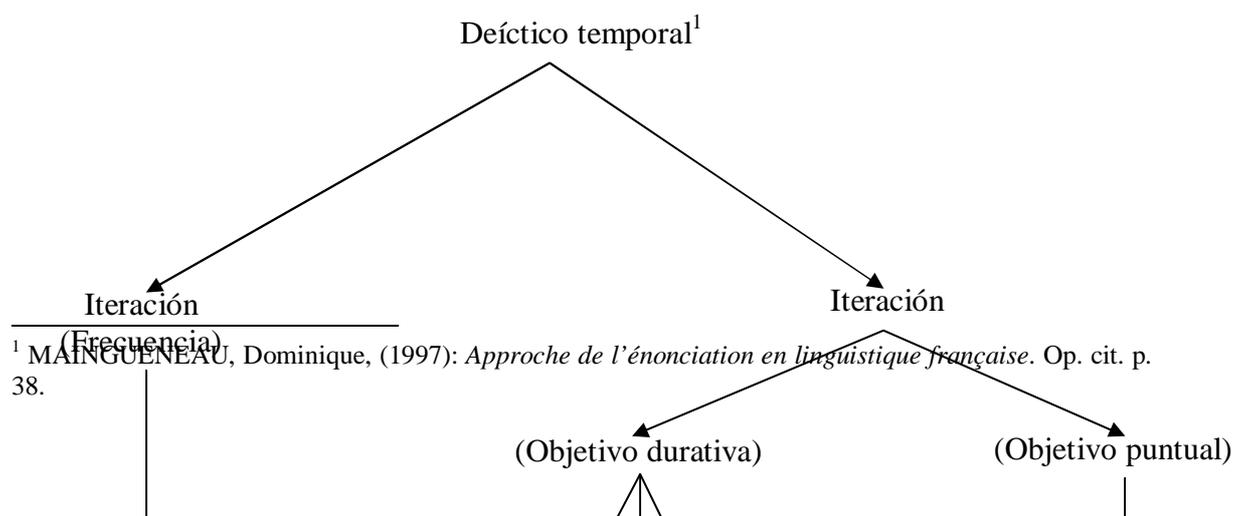
3- “No sabe como decírselo, está convencida que a los tres resultaría insoportable.” p. 66.

4- “No querría que envejeciera o no querría que sus manos se lo dijeran acusando a Raquel, porque las manos y él mismo la reprochan ese envejecimiento que ella no puede evitar.” p. 98.

En esos pasajes, el potencial tiene valor de sueño en el ejemplo 1 y 2, y está precedido de un verbo de voluntad en el ejemplo 4. Entonces, la retrospección y la prospección son, en el mundo comentado, manifestaciones de compromiso y la retrospección y la prospección son, en el mundo narrado, manifestaciones de libertad.

6. Esquema de deíctico temporal

Los deícticos temporales se reparten según el momento de la enunciación y se esquematizan a partir del cuadro siguiente:



¹ MAINGUÉNEAU, Dominique, (1997): *Approche de l'énonciation en linguistique française*. Op. cit. p. 38.

Figura n° 12 Cuadro de Maingueneau

La iteración ¹puntual marca un proceso momentáneo opuesto al durativo.

Con el presente

- a) elementos adverbiales: actualmente, ahora...
- b) Preposición +determinante+ sustantivo: En este momento, a esta hora...

Con el pasado

- a) elementos adverbiales: ayer, anteayer, antaño, últimamente...
- b) Nombre + pasado: lunes pasado...

Con el futuro

- a) elementos adverbiales: mañana, pasado mañana, esta tarde...
- b) El + nombre+ que viene: el mes siguiente....

Con el pasado/futuro y pasado/ presente/ futuro

- a) hoy, dentro de poco...
- b) este+ nombre o Nombre: mañana; a mediodía, este verano...
- c) lunes, martes...

Los adverbios temporales, lo mismo que los tiempos, se ordenan en dos grupos y nos informan, en primer lugar, si nos hallamos en el mundo narrado o el mundo comentado que con Heidegger, podemos llamar temporalidad.

¹ Iteración: repetición de proceso.

El autor Luis Romero utiliza los mismos indicios temporales en las dos novelas. Estos discursos relatados se componen de algunos indicios temporales relacionados con el momento de la enunciación. Para ilustrar el cuadro de Maingueneau, hemos sacado algunos ejemplos de *La Noria* que son:

“Durante la última guerra estuvo en Alemania [...]” p. 105, *“Cuando la guerra fue legionario.”* p. 145, *“Lo que para esta mujer es hoy para el sacerdote es ayer.”* p.271, *“Hace dos años estuvo invitado en Tamariu.”* p. 118.

Y en *La Corriente* son: *“Durante la comida han continuado la reunión.”* p. 169, *“Cuando consulta el reloj de pulsera.”*, p. 11. *“Hoy todo va de otra manera.”* p. 215, *“Hace unos días Elvira su esposa le ha anunciado que esperan otro bebé.”* p. 19.

La iteración durativa considera el tiempo dentro de la actitud retrospectiva / prospectiva.

*“Hace varios años que trabaja en estos talleres.”*¹ En este pasaje se marca una iteración retrospectiva porque el locutor está recordando los años de trabajo.

*“Dentro de unos meses estará en Brasil.”*² En este segundo pasaje se marca una iteración prospectiva, porque el locutor está proyectando.

En cuanto a la iteración refleja una ruptura con el momento de la enunciación como: *“Casi todas las noches le ocurre lo mismo.”*³

Con todo eso, podemos decir de esta analepsis que los indicios permiten situar la acción dentro de un doble juego de formas deícticas o contextuales.

La función del deíctico *cuando* permite disponer los hechos dentro de una sucesión o acciones, como viene explicado en el enunciado siguiente:

¹La Noria. p. 46

²Ibid. p.83.

³ Ibid. 95.

Cuando termine de leer Werther lo voy a prestar otra novela.¹

A1 A2 A3

Sucesión de acciones

Figura n° 13: Sucesión de acciones

- Acción de terminar
- Acción de leer
- Acción de ir a prestar

7. Elección de un día en las obras

7.1. El lunes para *La Noria*

En *La Noria* se narra la vida de una ciudad en un día. El autor escoge el lunes de un mes de primavera. Según Lola “*es un mal día toda una semana de trabajo por delante.*”²

Pero según la vieja del penúltimo capítulo, “*el lunes suele ser un mal día pero hoy se le ha dado bien.*”³ porque ha vendido toda la mercancía puede ir a dormir, está contenta.

En la casa de Alicia es el día en el cual el masovero trae provisiones es el día de la abundancia, reciben la carne que falta en toda la ciudad.

¹ Ibid. p. 85.

² Ibid.p.28.

³Ibid.p. 269.

Por la noche, para los trasnochadores es día de confusión. “*Considerando que es la noche del lunes aunque haga ya bastantes horas que es martes.*”¹.

El hermano de Alicia lee como de costumbre el periódico del principio de la semana, “*Quique lee el diario la hoja oficial del lunes, que tiene apoyado en una copa.*”².

La fecha que nos acerca más de este lunes es cuando González tenía que contestar a la carta del “*doce de mayo*”³ dirigida a la agencia de Alicante. Se concluye que el lunes de la novela será fechado después del doce de mayo sin conocer precisamente ni el día, ni el año.

El tiempo narrado, corresponde al tiempo intrínseco de la novela, resultado de la representación narrativa del tiempo de la historia. Es él que corresponde a la diégesis de la novela.

A partir de la evocación del flujo de los turistas en España, del éxodo rural, de los famosos proyectos, podemos situar la historia entre los años cuarenta y cincuenta. Además de eso el autor pertenece a un grupo de novelista que denunció la situación social de España de posguerra. Son estos indicios que nos permiten situar el tiempo histórico de la novela que corresponde a la dimensión cronológica de la diégesis o sustancia narrativa externa, tiempo de los acontecimientos narrados, medurado en unidades cronológicas como el minuto, la hora, el mes, el año.

¹Ibid.p.86.

²Ibid.p.65.

³ Ibid. p.86.

7.2. El domingo para *La Corriente*

La elección del domingo en la segunda obra de Luis Romero no es fortuita sino corresponde al fin de semana que relacionamos con el otoñal de la vida de los personajes.

*“¡Si domingo lo supiera! Pero Domingo no se entera de nada.”*¹

*“Otro domingo me gustaría acompañaros [...]”*²

*“Yo este domingo, saldré en moto con Barnola y unas chavalas.”*³

*“Mal día hoy, así entre semana [...]”*⁴

*“Los sábados por la noche y los domingos el bar está muy animado.”*⁵

¹ La Corriente. p. 97.

² Ibid.

³ Ibid. p.104.

⁴ Ibid. p. 247.

⁵ Ibid. p. 266.

Conclusión

En este trabajo de investigación la noción del tiempo es muy importante en las dos novelas porque en estas veinticuatro horas de dos épocas diferentes, los años 50 y 60, todo ha cambiado: los personajes y la ciudad de Barcelona. El tiempo aprisiona a los personajes en un espacio limitado que es la ciudad de Barcelona.

El tiempo discurre en las novelas del primer al segundo día, abriéndose en una posibilidad de un futuro incierto, indeterminado; de ahí que permita una apertura.

La diferencia fundamental en el concepto del tiempo entre la primera novela y la segunda, es el desorden de los capítulos. Luis Romero destruyó el efecto de ritmo y cadencia en *La Corriente*. Ha roto la máquina de la noria. Los personajes reaparecen en otros capítulos, es al lector de ordenar y organizar la cronología del tiempo. Las técnicas de la retrospectión y la anticipación encuentran aquí su justificación intencional.

La temporalización, como la espacialización, autentifica el relato, y desde el punto de vista textual, consiste en la aportación de una serie de referencias o indicadores, que pueden ser explícitos o implícitos, según obedezcan al tiempo medido por el reloj o por otros referentes cósmicos: el sol, la luna, paisajísticos, las modificaciones del espacio o escenarios según las estaciones tal como lo constatamos entre *La Noria* y *la Corriente*: la estación de la primavera para la primera novela y la estación del otoño para la segunda.

CAPÍTULO II

Dimensión espacial

1. Enfoques teóricos

El espacio desempeña dentro de un relato el soporte de la acción. Es uno de los pilares que sirve al hombre para organizar el mundo conceptualmente. En primer lugar, y atendiendo a la perspectiva histórica y etimológica, constatamos cómo el vocablo que procedió de la palabra *spatium* durante mucho tiempo designó un intervalo cronológico o topográfico separado por dos puntos de referencia.

Según La Real Academia¹,

El enunciado *espacio* proviene del latino *spatium*: Extensión que contiene toda la materia existente, parte que ocupa cada objeto sensible. Espacio exterior: capacidad de terreno, sitio o lugar. Transcurso de tiempo entre dos sucesos. Tardanza, lentitud, distancia entre dos cuerpos. Separación entre dos líneas o entre letras o palabra de una misma línea de un texto o impreso. Espacio exterior: Región del universo que se encuentra más allá de la atmósfera terrestre.

Según el diccionario de María Moliner², “*campo para correr. Magnitud en que están contenidos todos los cuerpos que existen al mismo tiempo y en la que se miden esos cuerpos y la separación entre ellos. Cualquier extensión ocupada por un cuerpo impidiendo que la ocupe otro.*”

Es un componente de la estructura que adquiere enorme importancia respecto de los demás elementos, en especial, el personaje, la acción y el tiempo. Es tan esencial que según M. Bajtín “*se puede elaborar una historia fundamentada en este factor. El hombre, el artista proyecta sus conceptos, sus preocupaciones y expresa sus sentimientos a través de las dimensiones u objetos del espacio.*”³

1 Diccionario de La Real Academia española, vigésima segunda edición. (2001): España.

2 Diccionario del uso del español, (1984). Madrid: Gredos. Tomo 1. Obra completa.

3 GARRIGO, Domingo Antonio, (2007): *El texto Narrativo, Teoría de la literatura y Literatura comparada*. Madrid: Editorial síntesis, p.207.

Su trascendencia es tal que se puede elaborar, como ha hecho M. Bajtín, una historia de la novela a partir de este agente (indisolublemente asociado al tiempo). En relación con este marcado enlace existente entre el espacio y el discurso narrativo hay un vínculo que está unido en mayor o menor grado a la expresión espacial.

En la antigüedad, la dimensión espacial era concebida como una zona intermedia entre el cosmos y el caos, y se pensaba en él como un don divino a partir del cual se organizaba la realidad. El espacio que ocupaba un ser tenía gran importancia y llegaba a constituirse como una cualidad inherente al mismo. Es decir, cada persona se identificaba con el lugar en el que vivía y lo convertía en el centro del mundo.

Para los filósofos de la época, el problema, del “espacio” en concreto, se centró en la discusión en torno a “lo lleno” y “lo vacío”, lo que es lo mismo en torno al *ser* y al *no ser*.

Aristóteles¹ consideró un espacio implicado por los cuerpos, siendo el espacio total, una suma de los lugares dónde se sitúan los cuerpos.

En la Edad Media, se relacionaba este concepto con otras nociones, la luz y la armonía, ideas que proceden ya de la tradición neoplatónica. Las filosofías cristianas patrísticas² y la escolástica³ de la Edad Media, conceptúan el universo y el tiempo en términos teológicos, o de creación. Para los hombres de aquellos siglos, la luz mostraba la unidad del universo y la contemplación de esa luz conducía a la armonía que, a su vez, estaba vinculada con el arte de los sonidos y los números, elementos regentes del espacio y del tiempo. Más tarde se comprobó que esta teoría medieval era falsa y de este modo comenzará una nueva concepción que demostrará que el espacio es un lugar que hay que conquistar. Así se inicia la época de los viajes y las grandes conquistas que traducen las nuevas ideas del hombre para dominar el espacio circundante. Un proceso que señalan Villanueva y Barbachano cuando estudian la literatura latinoamericana,

1 Op.cit.

2 Patrística es la fase en la historia de la organización y la teología cristiana que abarca desde el fin del cristianismo primitivo, hasta alrededor del siglo VIII.

3 Escolástica es el movimiento teológico y filosófico que intentó utilizar la filosofía grecolatina clásica para comprender la revelación religiosa del cristianismo.

Tomar posesión del espacio circundante es el primer gesto de las cosas vivas, del hombre y de los animales, de las plantas y aun de las nubes en el cielo, una manifestación fundamental del equilibrio y de la duración de las cosas; La ocupación del espacio es la primera prueba de la existencia.¹

A partir de la filosofía kantiana se dio mucha importancia a las categorías del espacio no sólo para el lenguaje y la antropología cultural sino sobre todo para el universo del arte. Kant consideró el espacio como forma a priori de la sensibilidad del ser humano, se trata no de conceptos, sino, en efecto, de “formas de sensibilidad” que suponen condiciones apriorísticas, o necesarias, para cualquier posible experiencia, ya que posibilitan la percepción de los sentidos. Para Kant ni el espacio, ni el tiempo se conciben como sustancias, sino que se trata sobre todo de elementos de un armazón o estructura sistemáticos que utilizamos para organizar nuestra experiencia. Así, las medidas espaciales se utilizan para comparar cuantitativamente el intervalo entre los acontecimientos, gracias a lo cual es posible la intuición externa.

La pregunta crucial de estos años es a propósito de la importancia del espacio en la vida del hombre. La relación entre existencia y espacio se encuentra en la palabra “el hábitat” como espacio protector. De allí la casa como el espacio antropológico y de identificación del ser humano. La ambivalente significación de la ciudad como espacio dominado o infernal, como resguardo o laberinto, como espacio hostil o de pureza como metáfora del infinito, de la libertad o vientre del mal como trascendencia del hombre y como expresión de la lejanía y del límite. El ser humano, al habitar el espacio lo sacraliza, hasta poner cotos entre lo sagrado y lo profano.

En la actualidad nos sentimos tan arraigados a un único espacio en el que entretejer nuestras relaciones sociales con el resto de personas es esencial para nuestro equilibrio. El filósofo francés, Augé Marc explica que “*nacer es nacer en un lugar, tener*

1 SANZ-VILLANUEVA y BARBACHANO. C (1976): *Nueva perspectiva de la narración a través de los repertorios extraverbales del personaje*. Madrid: S.G.E.LE, p. 305.

*destinado un sitio de residencia. En este sentido el lugar de nacimiento es constitutivo de la identidad individual [...]*¹. En el mismo libro precisa que:

Nuestros primeros pasos en el espacio nos lo reducen a un punto ínfimo, cuya exacta medida nos la dan justamente las fotos tomadas por satélite [...] estamos en la era de los cambios en escala, en lo que se refiere a la conquista del espacio, sin duda, pero también sobre la Tierra [...]

²

Según Mieke Bal, el lugar se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales, y podría definirse como “*la posición geográfica en que se sitúa a los actores y en la que tienen lugar los acontecimientos.*”³ Así, los lugares, concretos de los personajes y acontecimientos en las narrativas son ilimitados como los que se perciben en la realidad y todo el texto ficticio se construye alrededor de la mayor o menor semejanza de lo real.

Zoran Gabriel y Bal ordenan los lugares mediante una serie de oposiciones binarias como noche/día, abierto /cerrado, interior/exterior, protector/hostil... que marcarán dicotomías que nos servirán en el análisis del espacio de las novelas.

Según Zoran, ya citado arriba, “*el espacio desempeña un doble papel.*”⁴ En una primera instancia tiene un sentido estático y topográfico, aparecería como el lugar o emplazamiento geográfico alrededor del cual se desarrollan sucesos y seres. Y el segundo sentido más dinámico, progresivo y de influencia tempo-espacial será considerado como unidad de “zona de acción” y se configura como ámbito de actuación.

1 AUGÉ, Marc, (1996): *Los No Lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, p, 59.

2 Ibid. pp. 37-38.

3 BAL, Mieke, (1977). Op. cit. 101.

4 ZORAN, Gabriel, (1984): *Towards a theory of Space in Narrative*. Citado por José R. Valles

CALATRAVA, (2008): *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert-. p. 190.

El crítico literario Paul Zumthor escribió una interesante reflexión acerca de la especial relación entre el espacio y las manifestaciones literarias “*el hombre se crea un entorno simbólico en relación inestable de complementariedad o de contradicción con la naturaleza [...] el único discurso sobre el espacio es un relato, como podría serlo en los labios de un niño: un mito en el sentido original de la palabra.*”¹

La dimensión espacial ocupa un lugar destacado en el seno imaginario y del ingenio creador del ser humano. El término lugar se refiere a un punto geográfico en el que se sitúan los elementos y en el que suceden los acontecimientos. Méndez Rubio expone que “*Tradicionalmente, asociamos la noción de lugar a la de un sitio concreto, físico, existente [...] El término lugar nos remite a un espacio que hace de receptáculo para la luz y es, por tanto visualizable, registrable por nuestros códigos perceptivos, figurable bajo forma de imagen, presenciabile.*”²

A esta concepción del espacio se suma Víctor Bravo al constatar: “*La primera característica del espacio es, de este modo, la objetividad: de Euclides³ y Aristóteles a Einstein el espacio se hace inteligible en la certeza del trazado geométrico: los ejes verticales y horizontales que con respecto a un centro, crean las referencias del arriba y del abajo, delante y detrás, derecha e izquierda.*”⁴

No obstante, no debemos olvidar que el espacio de la novela y de los relatos es, en el fondo, un conjunto de relaciones entre los lugares, el medio, el decorado de la acción y las personas que en ésta se engloban, es decir los individuos que cuentan los sucesos y los agentes que participan en ellos. No será por lo tanto, un simple soporte de la acción sino el propulsor de la misma. A este propósito María Carmen Bobes dice que “*El espacio como el tiempo puede considerarse una intuición pura que permite situar en un*

1 ZUMTHOR, Paul, (1994): *La medida del mundo*. Madrid: Cátedra, pp. 29-30.

2 MENDÉZ, Rubio, (2000): *El no lugar social de la poesía* Acta del VIII congreso Internacional de la Asociación Semiótica (15-18 diciembre de 1998) Granada: Universidad, p.665.

3 Euclides: (ca. 325- ca265 a.C) matemático y geómetra griego. Se conoce como el padre de la geometría.

4 BRAVO, Víctor, (1996): *figuraciones del poder y la ironía*. Universidad de los Andes: Monte Ávila: Editores Latinoamericanos, p. 76.

*orden a los objetos y a los personajes para posibilitar su conocimiento [...] El espacio puede ser entendido como lugar [...]*¹

Para poder explicar con claridad la virtualidad del espacio en la construcción novelesca, Chatman nos aconseja de delimitar con precisión el espacio de “la historia” con el espacio del discurso. Según este autor, “*el espacio del discurso tiene respecto del de la historia, y reduce a mera esquema la totalidad del universo del universo de la historia. Se trata de un espacio fragmentado, discontinuo, plagado de lugares de indeterminación.*”²

En la obra de Dos Pasos *Manhattan Transfer*, el protagonista es la ciudad de Nueva York, los personajes juegan un papel de colectividad presentando la ciudad con todos sus detalles. A partir de los diálogos, monólogos, reacciones, intervenciones el lector descubre la ciudad.

Según Ricardo Gullón,

Para reflejar la vida de una ciudad no existe, creo yo, mejor procedimiento que el simultaneísmo. No hay protagonistas y los tipos podrían ser sustituidos por otros análogos sin que la estructura y la significación de la obra cambiaran en nada esencial. La supresión del *héroe* es la primera condición de este género de narraciones, en donde la aventura individual cede el paso a la crónica de una colectividad... Los personajes aparecen en función del grupo social: por eso son sustituibles.³

En realidad, el espacio se configura así como un elemento integrante e imprescindible de la construcción narrativa. Los lugares constituyen marcos de

1 BOBES, María Carmen, (1983): *El espacio literario en la « Regenta »*. Revista Archivum, Tomo XXXIII. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, pp. 117-130.

2 CHATMAN, Seymour, (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, p, 103.

3 GULLON, Ricardo, (Octubre de 1951) (Idealismo y técnica en Camilo José Cela) *Ínsula* número 70. p. 3.

referencia dentro de la novela a la vez que interactúan con otros componentes del relato. La dimensión que estamos estudiando está vinculada a la acción, a los personajes, y a un contexto temporal. Los indicadores espaciales sirven de enlace de los demás elementos narrativos y acentúan la verosimilitud de los personajes y los acontecimientos. Realmente constituye un lugar de encuentro en el que se producen las múltiples relaciones intrapersonales e interpersonales de los caracteres que deambulan por la ficción novelesca. Se conforma con un ambiente o un decorado que se revelará y se caracterizará de varias formas. Es el lugar donde los nudos de la narración se atan y se desatan.

2. Noción del espacio en las dos obras y su lugar en la ficción

El espacio como componente estructural pertenece al mundo del texto y no al real, de esta forma, tanto los acontecimientos como el espacio, el tiempo y los personajes conforman un mundo imaginario que, en algunos casos, introducen en sus límites seres o lugares propios del mundo real externo. El término *lugar* se refiere a un punto geográfico en el que se sitúan los elementos y en el que suceden los acontecimientos.

El espacio posee en el texto narrativo una capacidad simbolizadora. Es ante todo una realidad textual cuyas virtualidades dependen en primer término del poder del lenguaje; se trata de un espacio ficticio cuyos índices tienden a crear la ilusión de la realidad.

La Noria y *La Corriente* son las novelas de Barcelona y los personajes están determinados por el espacio urbano en que se ubican y se confunden con él creando en unos momentos una atmósfera sobrehumana. A esta limitación espacial hay que añadir otra más novedosa, la reducción. No se ofrece una panorámica total de Barcelona, sino que Romero ha seleccionado unos lugares representativos. En *La Noria*, la casualidad impuesta por la voluntad del autor evita que los personajes se desparramen por la ciudad y tomen contacto los unos con los otros. Pero en *La Corriente* otro tipo de coincidencia hace que se encuentran en lugares tal como las calles, en el trabajo, los bares, los cafés y en fiestas de amigos.

Todos los capítulos de la novela están concentrados alrededor de un espacio narrativo que es la ciudad de Barcelona. El autor evoca en los capítulos diferentes lugares como la casa de Dorita, de Manuel, del taxista, la universidad, los bares, los cafés los lugares de trabajo. Y eso sin detallarlos. El único lugar descrito minuciosamente y en todos los momentos del día es Barcelona con sus magníficas calles, barrios antiguos, monumentos y plazas. Este espacio transcurrido por los treinta y siete personajes, cambia según el tiempo, los personajes y la novela. En este lugar los personajes sienten alegría y tristeza, fuerza y miedo, recuerdos y nostalgia. La ciudad es testigo fiel del estado de ánimo de los actores de la novela. El espacio habitado que es la ciudad es el símbolo unificador de la obra. Todo se construye o al contrario se destruye en el interior de Barcelona.

Los personajes son ficticios pero la ciudad es real. El panorama de la ciudad es muy interesante, se ofrece un montaje efervescente de imágenes discontinuas donde lo viejo comulga con lo nuevo, lo rural se confunde con lo urbano y el consumo se erige motor de los habitantes de la ciudad.

Ante el panorama tan rico y altamente significativo se invoca la presencia de un escritor que pueda unirse a esa descripción dinámica y polivalente. Hace recorrer este espacio urbano para ser testigo de la pluralidad y del perpetuo movimiento.

Del mismo modo que el texto, la ciudad es tejido como lo recuerda Roland Barthes, un entramado, una forma de consciencia, lugar donde se fortifica o se apaga el destino individual a través de una lengua que es “*el paraíso de las palabras*”.¹ La ciudad se edifica sobre la base del alma ciudadano y del espíritu. Parece ofrecer a quien la habita modos y posibilidades de vida o se convierte en refugio para quienes huyen de las violencias.

¹ BARTHES, Roland, (1973): *El placer del texto*. Op.cit.

Para Carlos Rincón la ciudad ha sido “*la gran máquina productora de subjetividad individual y colectiva.*”¹ Es el lugar de encuentro bueno o malo, agradable o desagradable... paseando en una calle, una plaza y un paseo.

La ciudad es “*un ente acogedor de una colectividad de personajes vulgares de mermada individualidad y tiempo monótono, que cobran vida desde la mirada amorosa de un narrador singularmente objetivo.*”² Luis Romero recrea la ciudad de Barcelona como si fuera un organismo vivo y transmite al lector un documento social. La vida real surge en su dimensión individual y comunitaria, su escenario Barcelona se alza como un gran protagonista.

En el caso de *La Noria* y de *La Corriente* el espacio es el propulsor de las acciones ya que todo se desarrolla alrededor del espacio. Es el protagonista de las dos obras sin olvidar que este espacio no es real sino ficticio teniendo como referente un lugar de nuestra realidad circundante: la ciudad de Barcelona. Según Darío Villanueva “*se erige en verdadero protagonista, como ocurre en las novelas de viaje o las llamadas ‘novelas de ciudad’*”³

Ante todo *La Noria* y *La Corriente* son novelas de la ciudad de Barcelona: los personajes están determinados por el espacio urbano en que se ubican, y se confunden con él. A esta limitación espacial hay que añadir otra que consiste en la reducción. No se ofrece una panorámica total de Barcelona, sino que Luis Romero ha seleccionado unos lugares representativos. Por casualidad impuesta por el autor, los personajes se encuentran de dos en dos en la primera novela y muchas veces en la segunda. Encontramos en la novela distintas referencias espaciales que se ubican dentro de la ciudad que vamos a tratar. En este caso se eleva a la condición de protagonista de la estructura narrativa.

1 RINCÓN, Carlos, Citado en la revista ciencias humanas, n° 21 por Rigoberto gil Montoya. (2000): El artefacto narrativo: Metáfora de la contemporaneidad. Columbia: Pereira.

2 CASTELLET, José María, (1970): *la literatura española del siglo XX*. Barcelona: Ed. Barral, p, 142.

3VILLANUEVA, Darío, (1989): *El comentario de texto narrativo*. Op. cit. p. 42.

2.1. Funciones

La dimensión espacial desarrolla una gran multiplicidad de funciones a lo largo de la tradición literaria. En primer lugar desempeña un papel de elemento ornamental, de decorado de la acción y con el paso del tiempo se convierte en un componente esencial para cualquier acción que un personaje lleve a cabo. La novela precisa los perfiles de los personajes por relación a los lugares donde viven y a los objetos de que se rodean. Podemos reseñar las afirmaciones que Darío Villanueva realizó

Para establecer la prioridad que el espacio ejerce en la ficción, en la que dice que “la situación narrativa implica necesariamente, [...] uno o varios lugares cuya presencia en el texto autentifica, da veracidad al relato, y sitúa a los personajes, cuando no proporciona interesantes efectos simbólicos o se erige en verdadero protagonista [...]”¹

como ocurre en el caso de las dos novelas que estamos estudiando. En el análisis de la funcionalidad narrativa se constatan dos planos ineludibles: uno referencial y otro simbólico.

En la línea de la función referencial se aprecia que la utilización que el autor hace del espacio en la ficción contribuye a la presentación ante el lector de la acción narrativa como una realidad concreta y perceptible. Las múltiples sensaciones provocan un efecto de realidad más que de verosimilitud. El autor la utiliza en el espacio de ficción para presentar al lector el lugar donde se desarrolla la acción de la narrativa. En este contexto Jovita Bobes Naves afirma que “*el espacio impone un molde a las cosas [...] a través de él se concreta un mundo [...]*”²

La mencionada función simbólica no debe extrañar al estudioso que se acerca de manera iniciática al sentido de la dimensión espacial en la literatura, ya que en cualquier análisis que podamos llevar a cabo queda de manifiesto la primordial eficacia poética del

1 VILLANUEVA, Darío, (1989) *El comentario de texto narrativo*. Op.cit. p. 42.

2 BOBES, Naves, Jovita, (1988): *Las novelas “Caribes” de Francisco Ayala, Tiempo y espacio*. Kasel: Reicherberger. p. 91.

espacio de la novela. Esta función permite al narrador experimentar con semiotización y generar oposiciones axiológicas de diferentes maneras de representar el espacio de ficción. Según Bobes María Carmen, “*El valor metafórico de estos lugares en relación a los personajes es directo y llega en algunos casos a ser icónico, es decir, llega a reproducir físicamente algunos de los rasgos que caracterizan funcionalmente al personaje.*”¹

Además, facilita al lector la labor de percepción e interpretación de los sucesos narrativos, al introducir coordenadas concretas que ayudan al receptor a esclarecer ciertas situaciones que podrían ser complicadas o abstractas. Esas unidades de lugar se convierten en signos cuyo significado están en relación inmediata con las funciones, con los personajes y con los tiempos.

Las referencias espaciales no sólo contribuyen a la creación de “*efecto de realidad*”² sino que constituyen un poderoso factor de coherencia y cohesión textual. Tanto la verosimilitud como el sentido del texto y no menos el ensamblaje de la microestructura encuentran en el espacio un soporte realmente sólido es enorme el papel del espacio en la organización del material narrativo. El espacio así entendido es un elemento sintáctico del relato y resulta paralelo a los cambios que el tiempo realiza en los personajes. La situación en el tiempo y en el espacio se identifica a los personajes. En algunos casos se incorpora a la acción hasta adquirir una mayor relevancia y adoptar una significación mayor al transformarse de modo simbólico con códigos narrativos y representativos de un determinante ambiente o atmósfera con un papel opresivo o amenazante, o feliz. Habrá que tener siempre en mente que el espacio novelesco desarrolla una función tanto semántica como referencial, simbólica y, en gran medida, compositiva y estructuradora. El papel de esta descripción es en primer lugar estético, a veces podemos saltarlo para llegar a la idea principal de nuestra historia. Los elementos de descripción que estructuran el texto narrativo como microcosmos son dos categorías: En primer lugar, los estáticos representados por la topografía, hábitat, elementos

1 BOBES, María Carmen, (1983): "El espacio literario en la « Regenta »" Revista Archivum, Tomo XXXIII. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, pp. 124-125.

2 GARRIDO, Domínguez, (1993): *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, p, 217.

climáticos. Y en segundo lugar, los personajes y las fuerzas actantes¹. Pero, en esta parte de la investigación nos toca desarrollar el primer punto.

En La Noria

Se escucha por las calles un ruido sano y reconfortante, música que los trasnochadores no perciben en este momento en que su derrota se ha consumado. Esta música, esta orquesta civil es audible únicamente para quien acaba de remojarse con agua fresca...Es variada u sutil, y forma en su polifonía el himno de este pueblo. Todos los pueblos, todas las ciudades tienen su himno correspondiente [...] el concierto se inicia al amanecer.²

En La Corriente

Por el paseo de Gracia, que ahora se ilumina con un sol brillante, desfilan los automóviles con sus colores relucientes...Mujeres jóvenes y bien vestidas, hombres que van y vienen de sus obligaciones, señoras que pasean a sus hijos o a sus perros. Los árboles presentan sus ramas crispadas de las que cuelga amarillento el recuerdo de las hojas. La vida está fuera, en los hombres y en las mujeres [...]³

El autor se repite en la descripción del paseo de Gracia a través otro personaje.

En el paseo de Gracia todos los escaparates están encendidos; las luces azuladas se derraman sobre la carrocería de los automóviles en continuo movimiento, sobre los hombres y las mujeres bien vestidos que circulan por los andenes y las aceras.

1 Actante en el sentido de personaje dinámico cuya función es de contribuir a la estructuración del espacio social, en las novelas se trata de los protagonistas de los personajes.

2 La Noria. p. 12.

3 La Corriente. p. 82.

Las hojas de los árboles, al iluminarse, reviven, y la fuente a estas horas se magnifica y hermosea.¹

A pesar de haber cambiado de personaje el paseo de Gracia está descrito en dos momentos del día de la misma manera con los mismos términos: sol brillante / encendido, automóviles / automóviles, mujeres y hombres / hombres y mujeres, las hojas / hojas, se ilumina /al iluminarse.

A partir de esta observación podemos hablar de unidad textual ya que las descripciones que forman parte de la estructura del texto narrativo se parecen. Este tipo de descripción tiene como función de adornar el texto, dar un ritmo y una cadencia a la novela. Se establece entre el tiempo de ficción y la descripción una relación que depende del punto de vista del narrador en este sentido los dos tipos de descripción se demarcan.

2.2. Descripción del espacio

Para comprender correctamente la magnitud del espacio como elemento de la narración hemos de dedicar una parte de nuestra atención al análisis de la descripción.

“La descripción o topografía es la denominación convencional del discurso del espacio. A través de ella el relato se dota de una geografía, una localización para la acción narrativa”²

La descripción es un procedimiento complementario dentro de la novela. Se narran acciones, se describen seres, objetos, escenarios, ambientes. La descripción literaria tiene alguna semejanza con la pintura en cuanto tiende a copiar, inmóvil, lo que se ve. Pero literalmente, se describe no sólo a través de la vista, sino de todos los sentidos; su razón es brindar estímulos para despertar imágenes en el lector, que resultarán más tangibles y concretas cuanto más intensos sean los estímulos sensoriales. Describir es ubicar objetos, seres y circunstancias en el espacio. Martínez Bonati define

1 Ibid. p. 192.

2 DOMÍNGUEZ, Antonio Garrido, (2007): *El texto narrativo, Teoría de la literatura y literatura comparada*. Op.cit. p.218

la descripción “como representación de aspectos inalterados de las cosas, permanentes, momentáneas o recurrentes, o de hechos sin mayor duración.”¹La descripción en la novela no es únicamente ornamental sino que actúa como un elemento esencial en la estructura narrativa. Philippe Hamon estudia en 1972 este aspecto de la descripción y llega a la conclusión siguiente: “Toda descripción se presenta, pues, como un conjunto léxico metonímicamente homogéneo en el que la extensión está ligada al vocabulario disponible por el autor.”²A pesar de contribuir a la articulación de la estructura narrativa, la descripción tiene como papel suspender la narración introduciendo un ritmo diferente. “Todo relato se compone [...] de representaciones, de acciones y acontecimientos que constituyen la narración y de representaciones de objetos o personajes que llamamos hoy día la descripción.”³

Para Ricardou, “la descripción suspende la corriente de las acciones.”⁴

Genette, en *Figure III* (1972) califica el papel de la descripción como pausa, como detención del tiempo del relato.

Mientras que Philippe Hamon⁵ en *Introduction à l'analyse du descriptif*⁶ (1981) precedido por ‘*Qu'est-ce qu'une description*’⁷ (1972) precisa la importancia de la descripción para la cohesión textual y su contribución al efecto de verosimilitud.

1 CASTAGNINO, Raúl H., (1969): *El análisis literario*. Op.cit. p. 174.

2 HAMON, Phillipe, (1972) : *Qu'est-ce qu'une description*, in *Poétique 12*.Paris: Seuil, pp. 465-485.

3 GENETTE, Gérard, (1972): *Figure II*. Op. cit. p. 58.

4 RICARDOU, Jean, (1967) : *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, p.67.

5 HAMON, Phillipe, (1972) : *Qu'est-ce qu'une description*, in *Poétique 12*. Paris: Seuil, pp. 465-485.

6 En traducción por: Introducción al análisis de la descripción.

7 En traducción por: ¿Qué es una descripción?

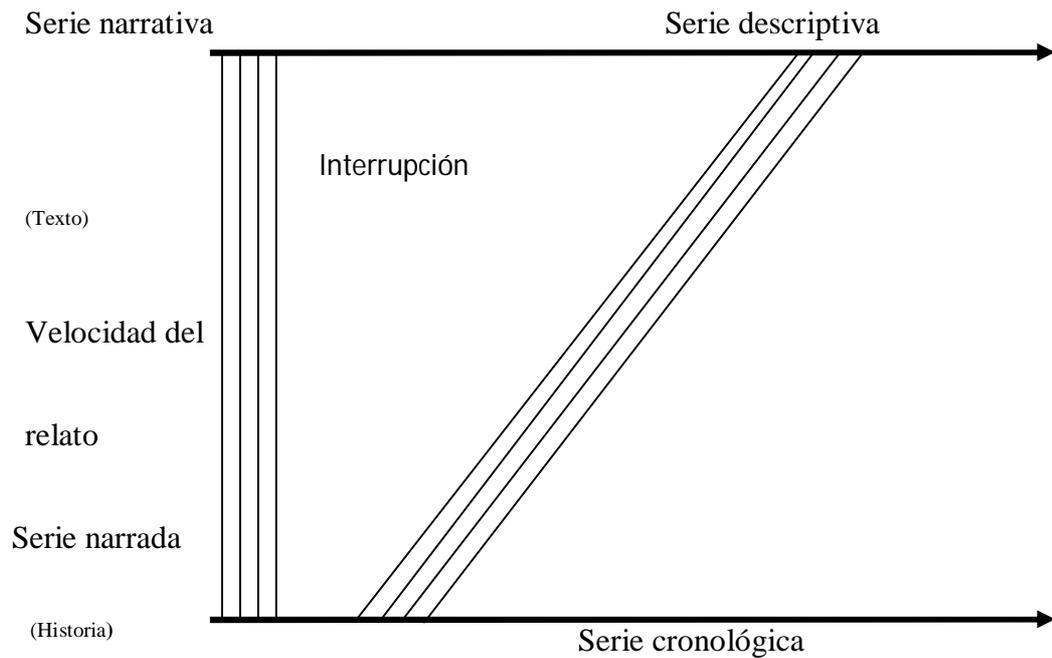


Figura n°14: La descripción según el cuadro de Ricardou¹

Como se constata en el esquema la descripción produce una disminución de velocidad al nivel narrado. El relato se interrumpe, la acción está suspendida, hay pausa y tiene función estética en la frase o en el párrafo. Hay que tener en cuenta que, aunque supone un aplazamiento de los sucesos introduciendo un nuevo ritmo, no siempre indica una pausa estricta.

2.3. Descripción y características de la ciudad de Barcelona a través de las dos novelas

En las dos novelas las descripciones se parecen mucho. El autor se atreve a emplear a veces las mismas calificaciones como lo vemos en el cuadro siguiente. Dentro de la trama narrativa la descripción del espacio mantiene relaciones privilegiadas con la acción y con los personajes.

¹ RICARDOU, Jean, (1967): *Problème du nouveau roman*, p. 67. Citado en el libro de ACHOUR, Christiane y REZZOUG, Simone. Op. cit. p.212.

<i>La Noria</i>		<i>La Corriente</i>	
Lugares	Características	Lugares	Características
La ciudad	Despiadada, incandescente, laboriosa, sensible.	La ciudad de Barcelona	Simpática, abierta, arraigada, libre, laboriosa
El mar	Maravilloso, azul.		
Los barrios pobres. Los barrios de los ricos.→	Sórdidos. Hermosos, llenos de poesía.	Barrios pobres Barrios ricos	Con aspecto carcelario ennegrecidos. Discriminación social, entre los ricos y los pobres.
La casa de los pobres	Silenciosa.	La casa de los pobres	Antiguas, viejas y pasadas de moda. Las cortinas de las paredes se marchitan
Las casas de la ciudad nueva	Grandes, hermosas.	Casas	Modernas, recientes
Las ramblas	Animadas, vivas, bulliciosas, enamoradas.		
La calle	Animada, apasionada, sonora, encendidas. Las callejuelas típicas.	La calle	Blanca, reluciente, Por la noche: bulliciosa con escaparates encendidos. Las callejuelas muy estrechas.
Las calles de los pobres	Viejas y antiguas		
Avenida	Hermosa		
La sección de laminado	Amplio y claro.	El despacho de la industria	Espacioso, viejo e insalubre
El paseo de Gracia	Reluciente	El paseo de gracia	Calle elegante, iluminante y lujosa.
La diagonal	Tersa	La Diagonal	Resplandeciente

		La calle de Aragón	Hermosa avenida.
Las calles Escudillers y calle Pelayo	Animadas		
La iglesia	Pobre, como el barrio. Olvidada de los ricos, oscura, silenciosa, monótona.	La iglesia	Abarrotada (el día del entierro de Rodrigo)
		El teatro y el cine de la Plaza Urquinaona	Resplandeciente.
		La estatua Colon	No es antigua.
		La Boîte	Reducida, local celestinesco.
		La pescadería	Nueva, bien instalada, iluminada con mosaicos azul celeste.
		La perfumería	Pequeña y agradable.
		El bar	Animado el sábado y el domingo

Cuadro nº 44: Espacios similares en las dos obras

La tabla de arriba nos permite concluir que Luis Romero, a pesar de los diez años no cambió su estilo y su modo de describir los espacios. La repetición de las calificaciones tal como *animado, hermoso, iluminado, bullicioso, encendido, laborioso*,... justifica lo enunciado.

La ciudad de Barcelona sigue siendo su rayo de sol, siempre iluminado, brillante y celesta. Diez años después se modernizó con la apertura de nuevos comercios, lugares turísticos, cines, teatros. Las casas y edificios viejos fueron destruidos y reemplazados por otros recientes y modernos. En la segunda obra, el autor ha recreado los mismos espacios con una percepción en el que el amor hacia esta ciudad sobrepasa todos los sentimientos y ocupa el primer sitio. El procedimiento propio al estilo de Romero para exponer la realidad en las descripciones, utilizando párrafos cortos en el cual se dan únicamente unos detalles que contribuyen al efecto real buscado tiene características de instantánea fotográfica como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

La ciudad está incandescente y los cristales de algunas ventanas dan reflejo de fuego; cuatro, cinco, varias calles parecen converger hacia Colón. El aire, a veces, trae sonidos lejanos. Los paseos son como líneas verdes. A la derecha y a la izquierda, chimeneas. Al sur, El Prat, ubérrimo, y el faro del Llobregat. Ahí abajo, las vidas se cruzan...Es una ciudad laboriosa y sensible. ¹

El mismo tipo de descripción lo encontramos en *La Corriente*.

La ciudad empieza a sacudirse la modorra [...] El sol, un sol recién salido cuya luz empalidece la bruma matinal, se anuncian en los pisos altos; a nivel del suelo todo permanece de un gris hosco. Las calles están sucias; [...] Las hojas de los plátanos que bordean las calles se esparcen por el suelo y se amontonan en los alcorques; en las ramas escasean las hojas verdes y las más penden amarillas muertas. ²

1 La Noria. p. 111.

2 La Corriente. p. 13.

3. Espacio narrativo

El espacio narrativo es una realidad textual, cuyas virtualidades dependen en primer término del poder del lenguaje y además de convenciones artísticas. Se trata de un espacio ficticio cuyos índices tienden a crear la ilusión de realidad. La perspectiva que aquí nos interesa es la de la teoría de la literatura que corresponde al estudio del espacio literario.

A pesar de que el espacio está presentado como una abstracción, puede, sin embargo, ser imaginado y pensado. Ésta es la causa fundamental que explica el hecho de que cuando aparece en una novela se hace identificable gracias a la imaginación y la palabra creadora: el espacio narrativo es el ámbito donde se realizan las acciones de los personajes en un tiempo dado y tiene valor de signo en recurrencia significativo con otros elementos de la narración. A lo largo de muchos estudios se ha constatado que el espacio narrativo es un elemento ficticio pero una realidad textual. No obstante, no debemos olvidar que el espacio de la novela y de los relatos es, en el fondo, un conjunto de relaciones entre los lugares, el medio, el decorado de la acción y las personas que en ésta se engloban, es decir, los individuos que cuentan los sucesos y los agentes que participan en ellos. La realidad ficticia creada por la imaginación literaria es tan precisa que los personajes y los acontecimientos se sitúan en el tiempo y espacio de tal modo que la ficción se acerca a la realidad y crea un efecto real a la obra. El espacio objetiva al tiempo hasta el extremo y sitúa a los personajes en las novelas llamadas *de ciudad*.

María del Carmen Bobes Naves utiliza “*el espacio como signo que remite a la situación de los personajes, a sus modos de pensar y de conducirse, y además como un elemento estructural que permite la construcción de la sintaxis narrativa.*”¹

Pero hay que evitar la confusión del espacio de la historia con el espacio del discurso. Éste es un espacio-verbal, o espacio-metáfora según analiza Ricardo Gullón en un libro básico sobre el tema.²

1 BOBES, Naves, María del Carmen, (1985): *Teoría de la novela, Semiología de 'la regenta'*. Madrid: Gredos, p. 207.

2 GULLÓN, Ricardo, (1980): *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch, p.150.

Podemos clasificar los espacios que el autor ha escogido de la siguiente manera:

3.1. Los macro espacios urbanos y la ciudad de Barcelona

El macro espacio en la literatura es el amplio lugar donde transcurre toda una obra independientemente del lugar donde estén los personajes. Romero sitúa la novela en una ciudad concreta y determinada, Barcelona. Casi todos los episodios tienen lugar en ella excepto los que hacen referencia al pasado. El macro espacio es evidentemente urbano, son las calles, las avenidas, los paseos por los cuales actúan los personajes. El escenario urbano es muy común en las narraciones, ya sea presentado de manera fiel a un modelo referencial, ya sea una ciudad fruto de la imaginación creadora, del delirio, del sueño, ya como es el caso en las dos novelas de Luis Romero una ciudad real, Barcelona, en un mundo ficticio atravesado por personajes de *papel*. Luis Romero concibe la ciudad como un macro espacio múltiple y variado que abarca a los personajes, los ambientes y los acontecimientos. La elección de la ciudad como marco tiene un alcance social puesto que los caracteres de los diferentes espacios de la ciudad determinan los modos de vida de la gente que la pueblan.

En el caso siguiente su fuerza es tan relevante que alcanza ser el protagonista de las obras actuando de vez en cuando como *ser humano* ofreciendo una imagen de continua evolución y progresión entre la primera y segunda obra: edificación de Barcelona con nuevas calles, casas de construcción reciente así como la ubicación de modernos barrios en sus periferias.

El autor traza un contorno definido de la ciudad de Barcelona seleccionando determinados ámbitos. En las dos obras se citan las mismas calles:

<i>La Noria</i>	<i>La Corriente</i>
La Rambla de Cataluña: p. 73, 102, 147, 148, 151, 173, 174 (2 veces), 195, 196, 199, 200, 201, 204, 207, 221, 225, 256, 270.	La Rambla: p. 60, 272, 288.

La Vía Layetana: p.54, 79, 98, 265.	Layetana: p.76, 301.
La Diagonal: p.63, 137, 138.	La Diagonal: p.15, 16, 288.
El Paseo de Gracia: p. 26, 83, 103. La calle Mayor de Gracia p.108.	El Paseo de Gracia: p.14, 82, 134, 192.
La Plaza de Cataluña: p. 11, 103, 151, 186.	La Plaza de Cataluña: p.195.
La Plaza Urquinaona: p. 67, 137, 182.	La Plaza Urquinaona: p. 84, 301.

Cuadro n° 45: Las calles en las dos obras

Los espacios siguen el movimiento de los personajes en las obras. Las calles de Barcelona, recorridas por los personajes representan el espacio social de carácter público y son empleadas como elementos que forman parte de la memoria del autor. En las diferentes descripciones, Luis Romero quiere mostrar al lector que conoce todos los rincones de esta ciudad y que le inspira amor y afección. Estos espacios llegan a ser tan típicos y representativos de esta sociedad que contribuyen a ofrecer al lector una coherencia estructural. La ciudad se erige como motivo principal y columna vertebral de la obra.

3.2. Los Micro espacios urbanos

El autor pretende ofrecer una visión totalizadora de la ciudad en las dos novelas, por eso se ayuda de una amplia gama de espacios urbanos que son relevantes para comprender adecuadamente el sentido de las novelas. Luis Romero logra hacer de los ambientes cargados de repletos de cotidianidad y de los lugares en los cuales se entrecruzan los personajes con sus diferentes líos, espacios de encuentros y de comunicación. El autor tiene predilección por los espacios interiores como elemento de cohesión entre los personajes. Los micro espacios se centran en los interiores de las viviendas y precisamente suelen ser las casas familiares con la cocina, el salón y los diferentes cuartos, lo que los teóricos denominan como espacios interiores o viviendas particulares. Estos lugares privados ponen de relieve espacios propios del yo y de su intimidad, adquiriendo por ello diferentes connotaciones significativas según cada caso, como el valor semántico de protección o el negativo de reclusión o aislamiento. En el

seno de la historia, la casa se convierte en el escenario propio de cada personaje, el lugar donde transcurre su vida. Por eso es un espacio recurrente en todas las narraciones ficcionales, ya sea presentado con más o menos detalles. Es el lugar de protección, de refugio y de seguridad que un personaje cualquiera siente en el interior de su hogar. En las dos novelas tiene una función sociológica determinante según la clase de los personajes: la casa de los ricos y la casa de los pobres.

En *La Noria*, son numerosos los indicios que caracterizan este tipo de casas. La casa de Alicia es el prototipo del lujo en aquella época. Su casa es muy grande, con muchas criadas para servir a los padres e hijos. “*Se comen carne bien guisada. La traen de la provincia de Gerona.*”¹ La mesa está cubierta de un mantel que si no hubieran sido tan ricos se reservaría para los domingos. Durante la comida tratan de las nuevas riquezas, la finca de las vacaciones en la Costa Brava y de las nuevas películas.

En *La Corriente*, la casa del rico Don José Rodríguez de las Higueras cuyo “*portal de su casa es ancho, profundo, marmóreo. Cecilio y el portero, que viste un batón largo y exhibe en la mano un plumero multicolor, se saludan ceremoniosamente.*”² Todo es riqueza, todo es ostentoso, tanto la materia noble de la puerta como el vestido del portero y hasta su saludo pomposo y solemne.

En lo que concierne la casa de los pobres, encontramos en *La Noria*, que el lugar determinante para conocer el nivel de vida de una familia es la cocina. En este pequeño y miserable espacio, Mercedes utiliza utensilios muy viejos y rotos. La comida “*bulle cantarínamente en una olla de barro quemada por los bajos.*”³ Y utiliza una “*jícara con el asa rota.*”⁴ Se come muy mal una libra de pescadilla para cuatro bocas, y verdura. “*Se huele mal a humedad, a vejez, a col.*”⁵

En esta descripción que caracteriza la indigencia y la escasez del lugar de la cocina, el autor pinta este cuadro con una nota musical e irónica “[...] *la tapa baila al compás del vapor.*”⁶ De la ventana de la cocina se oye la voz chillona de una vecina que

¹ La Noria. p. 60.

² La Corriente. p.18.

³ La Noria. p. 137.

⁴ Ibid. p. 136.

⁵ Ibid. p. 137.

⁶ Ibid. p. 134.

canta, la máquina de coser que pertenece al segundo, y otra voz masculina que llama a una mujer “*Encarna.*”¹ La estrechez de la casa y la promiscuidad hacen que todo se oye, todos saben lo que pasa en el piso del vecino.

En *La Corriente*, el tiempo ha suspendido su vuelo en el interior de la casa del padre de Berta la enfermera. Al regresar a su casa, Rafaela fue sorprendida por “*los viejos cromos enmarcados, la repisa con bibelots antiguos, la lámpara [...] Todo estaba igual; nada había cambiado desde que se fue.*”²

En las dos novelas, los espacios exteriores como los despachos, las fábricas, los talleres, las clínicas, las librerías,... se utilizan como elementos de cohesión y de comunicación entre los diversos personajes. Los lugares públicos contribuyen a recrear físicamente la estructura social.

El taller donde trabaja el hijo de Mercedes le inspira el disgusto, el horror y el peligro: “*está harto de trabajar de ayudante de un ebanista y saberse condenado a dejar los dedos a trozos por la tupí y pasarse la vida respirando serrín.*”³

Dorita, la antigua prostituta es dueña de una perfumería. “*Dorita larga experiencia tiene. Como cliente, pase, pero siempre el mostrador por medio.*”⁴ El actual espacio donde evoluciona Dorita es muy agradable y respetuoso. El lugar la ha cambiado totalmente, ahora se siente muy considerada por los clientes. Detrás del mostrador, es una mujer que tiene más seguridad que *la Dorita* de *La Noria*. Forma parte de una nueva categoría de mujeres refinadas. Hoy es consejera de perfumes.

El despacho del señor Pi “*es amplio, altísimo de techo; las cortinas de terciopelo rojo y los visillos de tono marfileño contribuyen a oscurecerlo [...]*”⁵ Es un espacio lúgubre, pesado, que se identifica al personaje.

El café y el bar son espacios que han sido construidos para que el hombre viva en él y mantenga sus relaciones con el resto de los seres humanos pasando momentos

¹ Ibid. p. 136.

² La Corriente. p. 228.

³ La Noria. p. 138.

⁴ La Corriente p. 56.

⁵ Ibid. p. 152.

agradables en compañía de colegas, amigos y compañeros. Se trata de un espacio socializado que puede dar lugar a múltiples y diversas connotaciones significativas.

El bar tiene muchas funciones, es un lugar de encuentro, de charla y de reposo.

*“En el bar desayunan unos albañiles trabajan horas extraordinarias [...] Aunque ya deberían estar trabajando [...] aprovechan para comer un bocado y beber [...]”*¹

Tiene también la función de refugio y escapamiento de la realidad. El pobre Esteban

*“Está borracho, completamente borracho [...] ha ido bebiendo vasitos o copas en diversas tabernas porque su mujer le engañó con su amigo.”*²

Es un lugar de encuentro y comunicación. Los amigos se encuentran en el bar “y ha llamado a su amigo Nelly Almaza y se ha ido con el matrimonio a tomar un Martini a la terraza de Bagatela.”³ Es un lugar donde se secretean y se enteran de todos los chismes de la ciudad. “Nos enteramos de las relaciones íntimas que mantienen entre sí los matrimonios, de los vicios secretos de algunos caballeros [...] y secretos profesionales más o menos violados bajo la influencia del alcohol.”⁴

En los años 60, en *La Corriente* se continúa a abrirse bares, cafés, restaurantes, “boîte”⁵, salones, y hoteles que son los primeros símbolos de la expansión de España y de la afluencia turística. “Vamos a tomar esa copa juntos; dos copas vamos a necesitar. Crucemos ahí, a ese bar nuevo. ¿Cómo se llama, ‘Milán’? No me acuerdo de lo que había antes en esa esquina, pero, desde luego, un bar no.”⁶

*“En esta ciudad satélite donde ya habitan varios centenares de barceloneses, se han abierto algunos bares y cafeterías. Su clientela está formada por nuevos habitantes del barrio [...] Estaciona el coche a cierta distancia de ‘Cafetería de La Maresma’.”*⁷

¹ La Noria. p. 17.

² Ibid. p. 225.

³ Ibid. p.241.

⁴ Ibid. p. 169.

⁵ La Corriente. p. 274.

⁶ Ibid. p. 80.

⁷ Ibid. p.90.

Luis Camps escoge momentos de paz y reposo bebiendo un coñac a la terraza de un café. “[...] él, con el pretexto de qué tenía concertada una entrevista se ha venido a tomar un café a la terraza del ‘Términus’”¹ Para apoyar el efecto real de la novela, el autor da a los bares y cafés verdaderos nombres como: Milán², cafetería de la Maresma, Términus Novelty, El Pompeya, El Edén, El Bataclán...³

Mientras que en el hotel donde trabaja Felipe Asencio,” *empezaron a exigir a los camareros que aprendieran algún idioma; francés o el inglés, por lo menos.*”⁴La influencia extranjera vuelve una exigencia y en los lugares turísticos se impide aprender lenguas extranjeras para acoger a los turistas.

Tenemos otro lugar interior que es el restaurante como ámbito pobre y miserable en el cual se encuentran viejos y jóvenes. En aquellos momentos de racionamiento Pepe Rovira traiga su pan para pagar menos el cubierto. “*La comida no es muy buena, pero el precio no da para más [...] Se sale con las tripas llenas.*”⁵ Los clientes comen cualquier cosa, para no tener hambre. No es en nada un espacio de comunicación. “*Se saludan brevemente y no cambian palabra.*”⁶La comida es tan mala que lo mejor es comer, callarse y salir.

A propósito del cine, es un espacio cerrado de ocio, de descanso y de pasatiempo encantador. Elvira está contenta cuando va a pasar momentos de felicidad con su pobre madre que no sale mucho de casa. La película *Locura de amor* la transpone en un mundo de sueño, durante toda la proyección se imagina protagonista de la película. La tarea difícil para Elvira es de discernir la ficción de la proyección y la realidad, entre lo real y lo irreal en un lugar propicio para esta confusión. En el cine vivirá momentos muy agradables de relajación absoluta y de olvido de su condición de mujer del pueblo.

¹ Ibid. p. 133.

² Ibid. p. 80.

³ Idem. p. 80- 87- 133.

⁴ Ibid. p.266.

⁵ La Noria p. 175.

⁶ Ibid. p.175.

Para el abogado Carlos Pi, este espacio le permite olvidar su enfermedad. Se mete en el cine Publi y se mezcla con la gente que disfruta del *hall* para tomar helado. Este sitio es un refugio para quien quiere olvidar sus problemas.

En *La Corriente*, el cine se quedó muy influyente en los años 60 y es el único medio de comunicación barato. Por eso González y su mujer van de vez en cuando a disfrutar de una película. A él le gustan las películas de suspense, sobre todo dirigidas por Hitchcock; Elvira se inclina por las sentimentales al estilo de ‘*Sissi*’. “*Las muchachas convertidas en falsas Sissís o Fabiolas, en devoradoras de seriales radiofónicas o de películas de domingo por la tarde [...]*”¹

Se opone el espacio del día al de la noche porque frene a la claridad del día con el esplendor y el calor del sol, está la noche con su oscuridad, silencio y soledad. Los objetos se alteran de manera amenazante y con su transformación misteriosa dan lugar a oscuras sensaciones de temor. Mientras que el día es el espacio de la certeza luminosa, de las dimensiones conocidas y posibles. La contraposición de los personajes del día y de la noche es muy clara en las dos novelas.

En *La Noria* son espacios de cultura como la Universidad con *Don Álvaro y el hijo de Gallardo*, la librería, lugar de trabajo de *Lola*, la fábrica de *Gallardo*, la sala del médico donde ejerce *Luis Camps*, el gabinete del abogado *Carlos Pi*, la clínica de *Berta y Hortensia* la casa de los ricos donde vive a sus anchas *Elvira y Raquel*, la casa de los pobres, lugar de escasez y sufrimiento de *Mercedes*, el bar donde se encuentra *Raimundo* y el restaurante donde come el *padre de Berta*.

Por la noche los personajes viven en su mayoría en las calles como, la prostituta Dorita, el taxista Manuel Fontdevila que prefiere trabajar por la noche para ganar más dinero, Berta que trabaja en la clínica, la mujer con perro que se pasea con *chichi*, Esteban que se emborracha para olvidar su situación familiar miserable de hombre engañado, “El Sardineta” que pasa la noche mendigando en los barrios ricos de la ciudad, Llorach el jugador de naipe, la mujer vieja, antigua prostituta que no puede dormir y se pasea para olvidar el tiempo que le parece largo y por fin el hijo de Mercedes que utiliza las calles oscuras y vacías para cometer sus delitos. En un espacio

¹ La Corriente. p. 106.

tan abierto que es la calle realiza sus peligrosos atracos y transpone su violencia interior en un espacio exterior que es la calle.

Por su mayoría son personajes que viven en la calle en busca de esperanza, consuelo y un poco de amor. El malestar social provocó un estadio de enajenación mental incontrolable. El vacío, la náusea y la desesperación sugieren este compartimiento de violencia producida y proyectada en las pantallas por el cine americano.

En *La Corriente*, la historia se repite y continúa. De día, los espacios son idénticos, el marido de Elvira, sigue trabajando en la misma empresa pero con un mejor puesto de trabajo. Ahora es “*jefe del Ramo de Accidentes de la Compañía*”¹, Pepe Rovira es negociante en la fábrica *Matas y Armengol*, Juan Anchorena Zubigaray pasa momentos de dulzura en la casa de Dorita su amante. Esta casa simboliza para él, el refugio, el calor y el bienestar. La casa de los ricos donde trabaja La Ramona como criada le asegura su estabilidad financiera. La casa del enfermo Raimundo que volvió para él cárcel de sus recuerdos fantásticos. Desde la ventana contempla la ciudad de Barcelona con sus miles de luces, las azoteas y los edificios que emergen de la ciudad. Por fin, la casa del amor furtivo y liberador en la cual Raquel pasa momentos deleitables con su amante.

Se puede citar otros espacios de fuera rellenos por los actores de la novela y que consideramos importantes tales como: La tienda de la carnicera *la señora Enriqueta* que vende a todo su barrio el pollo guisado, la de los discos donde trabaja *Lola*, el bar como lugar de descanso y de quietud para un hombre tan ocupado que lo es *Carlos Pi* y que le permite tomar decisiones importantes en cuanto a su trabajo.

Las calles de Barcelona representan para el fotógrafo y pintor que es el escritor los principales focos espaciales que acontecen historias, son las zonas del juzgado las que más resaltan en la novela, permiten el encuentro casual de personajes como Arístides y Roberto.

¹ Ibid. p. 21.

En *La Corriente* podemos citar a dos personajes que cambiaron de espacio en su vida pasando de personajes de noche a personajes de día, la primera es Dorita la antigua prostituta que ahora gana vida en su propia perfumería y Cecilio García que trabaja en las casas de ricos como barbero y peluquero.

Dentro de este estudio del espacio narrativo se pueden escuchar muchas voces del presente como del pretérito. El pasado puede irrumpir en el presente de la historia a través de recuerdos o evocaciones de un personaje que rememora otras épocas y circunstancias que rodeaban su vida. En este universo espacio-temporal, las imágenes del pasado conviven con las del presente. Ricardo Gullón afirma que “*el espacio de nuestra vida tiene un detrás y un delante; el detrás constituido por la historia, que no es tan sólo tiempo sino tejido en que se inserta la existencia; el delante, expectativa hacia el futuro, posibilidad de un cambio.*”¹

Se trata a principio de la primera obra de los recuerdos de Dorita porque cuando se acuesta piensa en “*un pueblo cualquiera tiene una madre huraña, que vive con un hombre que no es su padre [...] En su pueblo ya tenía mucho éxito desde que era mocosa [...] se acuerda de su pueblo y de cuando vivía con sus padres; de cuando era una niña como las demás.*”²

En otro capítulo, el padre de Berta vive él también gracias a sus recuerdos, pensando a su mujer y a los momentos dulces que compartió con ella. “*Recuerda siempre una tarde en que el ‘hombre-mosca’, ante una muchedumbre, escaló la fachada hasta la cúpula [...] Era, épocas más felices aquéllas [...] Su mujer Rafaela y él, hacía poco que se habían casado.*”³

En *La Corriente*, el recuerdo más intensivo en la novela es el “soliloquio” de Raimundo cuando lo visita su nieto. Por causa de su enfermedad no puede decir nada con voz alta. Sus reflexiones íntimas son las siguientes:

Tú no me oyes, cabroncete [...] Pero los de mi generación éramos así, unos se afanaban por ganar dinero y los lucíamos y

¹ GULLÓN, Ricardo, (1980): *Espacio y Novela*. Barcelona: Antoni Bosch, p.56

² La Noria. pp. 14-15.

³ Ibid. p. 184.

nos pavoneábamos [...] Y te advierto que no me arrepiento demasiado, que si tengo que ir al infierno prefiero que sea a cuenta de las faldas que levanté o de las botellas que bebí [...]¹

El paso adelante que hace Cecilio García, “El Sardineta”, en cuanto a su vida pasada dolorosa y miserable es muy apreciable, cambió de modo absoluto con su *pasada* vida. La ciudad de Barcelona lo había reconquistado de nuevo.

Durante muchos años luchó por conseguir documentos y arrastraba una vida peor que la de un can. Pequeños hurtos, grandes riesgos; menguada comida e inclementes fríos; periódicamente pasaba días o semanas detenido si más horizonte que el duro suelo de los calabozos [...] Ahora todo esto está olvidado. Él es el señor Cecilio García, barbero de profesión [...]²

Se puede localizar también mediante una relación con el contexto lingüístico intratextual y eso a través de:

3.3. Los deícticos espaciales

En las descripciones se tratan de elementos indicadores de situaciones físicas como por ejemplo arriba /abajo, aquí/allí, dentro/ fuera...

Se tratan de adverbios de lugar que contribuyen a organizar la estructura ficcional narrativa de una manera peculiar. Para comprender correctamente este proceso debemos partir del presupuesto de que el ser humano construye el espacio a partir de criterios o ejes de referencia del tipo cerca-lejos, delante-detrás, dentro-fuera etc. Estos deícticos se trasladan desde la realidad a una utilización en el marco literario ficcional y permiten a los lectores de una obra vislumbrar el campo espacial que se les presenta. Son elementos que no se limitan a desempeñar su tópico función indicativa sino que crean una visión de real al texto.

¹ La Corriente. p. 149.

² Ibid. pp. 13-14.

El espacio se entiende en su sentido tipográfico como soporte físico de los personajes y acontecimientos: “*Las indicaciones discursivas sobre los lugares donde se ubican actores y hechos se construirían básicamente a partir de determinados signos lingüísticos (sustantivos de lugar, topónimos, verbos de situación, adverbios de lugar...conjunciones, y sobre todo preposiciones)*”¹. Barthes los llama “*informaciones, funciones significativas integrativas y paramétricas, para identificar, para situar, en el tiempo y en el espacio.*”²

Tratamos dar algunos ejemplos de estos deícticos en las dos novelas:

En *La Noria*, “*En cuanto sea abogado le haremos un rinconcito aquí.*”³

“*Ahí abajo, las vidas se cruzan, se chocan, se persiguen [...]*”⁴

Y En *La Corriente*, *Es el caso que ahora pasa por allí cerca la Travesera de Las Corts y el barrio [...]*”⁵

“*Aquí está Chuchi Otaola a quien llama ‘la novia de Barcelona’ [...]*”⁶

El valor de los deícticos en estos enunciados es de identificar el lugar dónde ocurre la acción y dar un sentido de la realidad. Se establece gracias a su empleo una relación entre los personajes y el lector como si este último conociera los lugares de la diégesis.

¹ CALAVATRA, Valles, (2003): *Diccionario de Teoría de la Narrativa*, Madrid: Editorial Alhulia, 1era y 2da. Impresión.

² BARTHES, Roland, (1993-95) : *Œuvres Complètes*. Paris: Ed. Seuil.

³ *La Noria*. p. 50. Aquí se trata de la fábrica donde trabaja Gallardo.

⁴ *Ibid.* p.111.

⁵ *La Corriente*. p. 153.

⁶ *Ibid.* p.211.

Conclusión

No se puede cerrar este capítulo sin tratar del enlace entre el tiempo y el espacio, y hemos escogido incluirlo en este estudio porque si el tiempo nos escapa el espacio es concreto. En relación con las novelas de Romero este sentido es muy claro porque en esta gran ciudad que es Barcelona, se encuentran barrios, calles, casas que transcurrió el tiempo, y que quedaron fijos de tal forma que el lector de hoy puede todavía visitarla y admirarla. “*El tiempo del novelista tiene necesidad de espacio para asociar el lector a los procesos concretos de los personajes y para que, en virtud de su entrecruzamiento, pueda darse la composición de un mundo.*”¹ El espacio es signo de nuestra potencia mientras que el tiempo no lo es.

Se conoce como cronotopo (del griego: kronos=tiempo y topos=espacios, lugar) a la conexión de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. El cronotopo es la unidad espacio tiempo, indisociable y de carácter formal expresivo. Representa el tiempo y el espacio que permite organizar el devenir de una narración literaria y darle sentido. En fin el guión que relaciona el espacio del tiempo en *espacio- tiempo* lleva un doble sentido. Es tanto una unión de dos palabras como una separación, un intersticio, un intervalo. Este juego que hay entre las dos palabras, está muy expresado en la lengua alemana cuando se traduce por *Zeit- spiel-raum*. *Zeit* es el tiempo, *Raum* es el espacio, y *spiel* en el sentido de jugar junto, porque entre los dos existe un espacio de juego.²

Tiempo y espacio son íntimamente ligados y totalmente opuestos. Si actualmente se puede moverse en el espacio y producir efectos en él gracias al progreso tecnológico creciente, no se puede hacer nada en lo que concierne el tiempo puesto que si el espacio es reversible, el tiempo no lo es.

En este tema se observa que el espacio es signo de nuestra potencia mientras que el tiempo escapa al hombre. Éste manifiesta su inferioridad en cuanto al tiempo cuando

¹ GOYANES, Mariano Baqueros, Art.cit.*Las semanas del jardín, semana primera*. España: Liber scriptus proferetur, Nostromo, p. 299-300.

² JACOP, André, (1990) Explicación sacada de *L'Encyclopédie Philosophique Universelle, Les Notions Philosophiques*. Dictionnaire, Publié sous la direction de Sylvain Auroux. Paris: Puf. , p. 846.

quiere retrocederlo, fijarlo o adelantarlo. La indisolubilidad del tiempo y del espacio es proclamada por algunos autores contemporáneos, se trata del tiempo histórico que se plasma en un espacio concreto que reaparece en la teoría de la relatividad de Einstein. El espacio-tiempo forma parte de la noción del ciclo para el tiempo y de compartimiento para el espacio. En literatura, Bajtín le llama con un término metafórico, *cronotopo* que representa la columna vertebral de la obra.

El tiempo se condensa, se vuelve compacto, visible para todo arte, mientras que el espacio se intensifica, se precipita en el movimiento del tiempo, de la trama, de la Historia. Los índices del tiempo se descubren en el espacio, el cual es percibido y medido después del tiempo.¹

El cronotopo, literalmente, tiempo-espacio, es la conexión, intrínseca de las relaciones temporales y espaciales. Este término es también empleado en matemáticas y se introdujo en literatura con el sentido de lugar donde los nudos de la narración se hacen y se deshacen. El cronotopo, es importante como forma de conocimiento sensorial, pero, en el ámbito literario su trascendencia se incrementa al convertirse en centro rector y base compositiva de los géneros, espaciales en novelas como las que seguimos estudiando. En suma el concepto de esta teoría eleva el espacio y el tiempo a “*la condición de protagonista de la estructura narrativa.*”² El cronotopo organiza los eventos narrativos de la obra y permite la comunicación de la información narrativa y de lugar a la unión de los elementos espaciales y temporales en un modo inteligible y concreto. En las dos obras de Luis Romero el cronotopo se refiere a las veinticuatro horas de Barcelona y los *fragmentos de vida* de los personajes se desarrollan en este espacio- tiempo determinado por el autor.

El único héroe de posguerra es la ciudad de Barcelona que a pesar de los bombardeos y las catástrofes (*ver la primera obra*) sale bien y está en construcción y edificándose (*ver la segunda obra*).

¹ BAJTÍN, Mijail, (1978): *Formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus, pp. 237-238.

²Ibid. pp. 248-260, 335-398.

CONCLUSIÓN GENERAL

Conclusión general

En este período de los años 50 a 60 que corresponde a las dos novelas de Luis Romero, estamos en un realismo social que pasará a expresar mucho más las inquietudes sociales que existenciales. Estas novelas sociales tienen un sentido amplio, es decir la sociedad como tema y un sentido restringido la denuncia de la injusticia desde la concepción dialéctica. Sin lugar a dudas, Luis Romero nos ofreció con *La Noria* y *La Corriente* relatos muy efectivos dentro del marco histórico-literario español. Se trata de mostrar y revelar al lector el mundo tal como es en estos dos periodos sin explicarlo, a través de un estilo particular con objetividad que es un testimonio en el cual interviene el autor en algunos capítulos y de modo indirecto. Este estudio no es otra cosa que poner de manifiesto las conexiones ocultas, las imágenes veladas, los sentidos múltiples que guarda el texto. Desaparecidos los conceptos tradicionales de nudo, trama y desenlace, existe, en cambio, una óptica múltiple que favorece interrelación de causas fortuitas, de accidentes, de compartir los mismos bares, casas y calles. Esta multiplicidad introduce los personajes en situaciones que favorecen los monólogos y los diálogos de las novelas.

Nuestro trabajo de investigación tuvo como objetivo de presentar un compendio sobre los principales desarrollos teóricos y metodológicos en el área de los estudios sobre el texto y el discurso, y también elaborar un esquema de análisis textual. A partir de la primera parte una serie de informaciones implícitas reveladas a través del paratexto que consideramos como el almacén de la estructura de las dos obras. Éste es de una riqueza tan abundante que aporta a las obras las primeras herramientas y llaves de los textos.

Nuestro objetivo ha sido poner de manifiesto e interpretar de modo adecuado la línea de conducta de estas obras literarias. Así mismo, hemos realizado una aplicación basada en diferentes lecturas que nos permitieron dar luz al significado a veces implícito del autor sobre todo en *La Noria* que fue una novela propuesta a la censura.

Nuestra intención se basa en revelaciones del autor en la novela a través de procedimientos tal como el monólogo en *La Noria* y el diálogo en *La Corriente*. Estos monólogos, expresados por medio de frases truncadas, incompletas, de estructura

telegráfica, se repiten dos o tres veces por páginas y desfavorece la calidad artística de la obra que sufre, cayendo en mecanización que llega a aburrir. El diálogo utilizado como nuevo recurso en la segunda obra, permite una relación dialogada entre los diferentes personajes y también favorece la relación autor- personajes- lector. En *La Corriente*, hemos superado los momentos de murmullos y susurros, de miedo y de terror para alcanzar a cierta estabilidad moral y avance social. Las dos novelas nos obligan a reflexionar sobre los límites de las relaciones humanas, de la moral individual y colectiva. Al estudiar y leer detrás de las palabras sueltas de los monólogos hemos constatado que toda la miseria, la desdicha y la pobreza de España están denunciadas con este procedimiento oculto del texto. Romero muestra los aspectos tétricos, llenos de miseria y desesperanza, que hay en ciertos sectores de la vida barcelonesa.

Las teorías de Bobes Naves sobre el diálogo fueron muy esclarecedoras para explicarnos la función de la nueva escritura y simbolizaron el dinamismo del país para que saliera del pasado reciente. A lo largo del trabajo de investigación se desvela mucha emoción en cuanto a la información de los dos decenios importantes por los que transcurrió el país, tanto como el resto del mundo. Estos momentos cruciales que vivieron los personajes se refieren a muchas transformaciones en Barcelona y en todas las ciudades de la península.

La segunda parte de estas obras que trató de los personajes protagonistas y secundarios favorecieron el movimiento de la noria o de la corriente según la obra. Para ambas novelas, estamos en una evolución circular que recuerda el ciclo de la vida y el movimiento de la tierra. Las figuras de las ruedas concretan a la vez el transcurso del tiempo y la posición de los personajes dentro de este mecanismo. Hemos sacado las conclusiones siguientes que los barceloneses viven mucho de noche. Y a pesar de la evolución del tiempo, nos damos cuenta que las dos obras se asemejan en muchos dominios. El tiempo es el mismo, la ciudad es idéntica y los personajes no han cambiado mucho.

Hemos puesto de relieve a partir de un cuadro los personajes que ya se repiten dos o tres veces y esta clasificación fue posible gracias al cuadro de Mitterrand. De ese informe sobresalieron los temas recurrentes de aquella época, la prostitución y la religión.

El cronotopo presente en las dos obras se considera, el también, como fuente de información directa del autor implícito. La línea argumental a partir de las analepsis y las prolepsis, la utilización de la reducción temporal y espacial como recurso técnico y el protagonista colectivo que se convierte en la ciudad de Barcelona, en el caso de estas novelas, son nuevas formas novelísticas en La España de aquellos años.

Hemos comprobado, basándonos en el estudio de Weinrich, los diferentes tiempos utilizados por el autor, y la conclusión sacada a través de estadísticas es que los dos textos fueron escritos en el mismo empleo de tiempo.

Por fin, Luis Romero supo transmitir de modo eficaz la disección de una gran ciudad que es Barcelona a través de personajes que no son protagonistas, ni portadores de problemas. La protagonista es Barcelona y el problema de la ciudad es la suma de aspiraciones y de desencanto, de dichas y de tribulaciones que cada personaje aporta al capítulo. El éxito y el genio de Luis Romero, consistió en haber en un día reunido una multitud de informaciones que concierne una ciudad tan grande como Barcelona.

La última constatación que queremos señalar antes de acabar este trabajo de investigación es que las obras de Luis Romero podrían dar la impresión de un álbum fotográficos, pero en un álbum las fotos son estáticas y con simple o posible relación temática, mientras en *La Noria* y *La Corriente* los retazos de vida mueven, ciertamente independientes, pero se mueven a cierta cadencia, de tal modo que un personaje como lo hemos visto en nuestro estudio introduce a otro personaje y los más relevantes aparecen dos o tres veces en la segunda obra. También, en ciertos momentos de la lectura sentimos en las dos obras procedimientos cinematográficos que corresponden al arte de los realizadores de las películas. Una imagen cinematográfica se divide en tres planos; en el primer plano se trata de la descripción de los personajes, el plano medio consiste en la descripción del espacio interior, y el último en los espacios de la ciudad. Este procedimiento artístico presenta la gigantesca sinfonía de un pueblo movido por determinados ideales. Esos diversos planos están sometidos a un montaje, en este momento se utiliza la técnica del flash-back o retrocedo temporal. Se ha denunciado el carácter mecánico de su composición pero es un procedimiento original para presentar una imagen global de la existencia de la gente en esta ciudad. Estas imágenes pueden

servir de testimonio que sólo los ojos de la cámara podrían concretar en la pantalla con efectos audio visuales y adaptar al texto escrito el oral.

Finalmente, hay que señalar que en última instancia, es la intervención del lector la que concede unidad al texto, desempeña un papel importante por su participación indirecta a las novelas, una colaboración hecha a base de esfuerzos por entenderlas y poder continuar a percibir la evolución de las historias. El lector llega a ser, así, un elemento estructurante de las dos novelas porque leyendo la primera, su curiosidad se aguza para aprender el devenir de cada cual.

Por último, pensamos que sería interesante proponer una continuidad a este estudio comparativo, otra investigación, con autores argelinos de la misma época que escribieron sobre temáticas parecidas. Proponemos otros textos de la literatura que consideramos como un juego de espejos con múltiples y ricas facetas del lenguaje. La invitación concreta del estudio de los textos de Mohamed Dib y Kateb Yacine en comparación a Luis Romero enriquecería a través de otras perspectivas este trabajo y abriría el abanico hacia otros países árabes y musulmanes.

Bibliografía

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE LAS OBRAS CITADAS

- ACHOUR, Christine, REZZOUG, Simone (2005): *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*. Alger: Ed. Office des Publications Universitaires, Réimpression 2005.
- AGUIAR e Silva, Vítor Manuel De, (2005): *Teoría de la literatura, versión española de Valentín García Yebra*. España: Biblioteca Románica hispánica, editorial Gredos, 12. Reimpresión.
- ÁLAMO, Felices Francisco (1996) *La novela social española, Confirmación ideológico, teoría y crítica*. España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- ALVAR, Manuel, (1971): *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*. Madrid: Editorial Gredos.
- ARENAS, María Elena, (1997) *Hacia una teoría general, Cruz del ensayo, Construcción del texto ensayístico*. España: Ed. De la Universidad de Castilla La Mancha, Colección monografías.
- ASÚN, Raquel, (1982): *Camilo José Cela, La Colmena*. Barcelona: Ed. Laia, Guías Laia de literatura, segunda edición.
- AZNAR, Anglés Eduardo, (1996): *El monólogo interior, un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*. Barcelona: EUB.
- AZUAR, Rafael, (1970): *El diálogo y los personajes*. Primera edición de 500 ejemplares. Alicante: Edición es propiedad del autor.
- BAL, Mieke, (2006): *Teoría de la narrativa, (una introducción a la narratología)*. Séptima edición. Madrid: Ed. Cátedra.
- BARRERO, Pérez Oscar, (1987): *La novela existencial española de posguerra*. Madrid: Ed. Gredos.

- -----, (1992): *Historia de la literatura española contemporánea, 1939-1990*. España: Ed. Istmosa (Para España y todos los países de lengua española).
- BARTHES, Roland, (1953 et 64) : *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil.
- -----, (1987): *El Placer del Texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del "Collège de France"*. Méjico: Ed. Siglo veintiuno.
- BERGSON, Henri, (1970): *L'évolution créative*. Paris: Edition PUF.
- BOBES NAVES, María del Carmen, (1985): *Teoría de la novela, Semiología de 'la regenta'*. Madrid: Gredos.
- -----, (1992): *El diálogo, Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Editorial Gredos.
- -----, (1983): *El espacio literario en la « Regenta »* Revista Archivum, Tomo XXXIII. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones.
- BRAVO, Victor, (1996): *Figuraciones del poder y la ironía*. Universidad de los Andes: Editores Latinoamericanos.
- BROWN, Gillian, Yule, George, (1993): *Análisis del discurso*. Madrid: Cambridge University Press.
- BUFFARD – MORET, Brigitte, (2000): *Introduction à la stylistique*. Paris: Nathan Université.
- BURUNAT, Silvia, (1980): *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940, 1975)*. Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas, SA.
- CALATRAVA, José R., (1999): *Un espacio en la novela, un papel del espacio narrativo en la ciudad de los prodigiosos de Eduardo Mendoza*, Grupo de investigación de la teoría de la literatura y literatura comparada. Almería: Ed. Iberoamericano.

- CALATRAVA, José Valle, (2008) *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. España: Ed. Iberoamericano.
- CANAVAGGIO, Jean, (2009): *Historia de la literatura española*. Tomo VI, El siglo XX. Barcelona: Ed. Ariel.
- CASADO, Gil Pablo Pedro, (1968): *La novela social en España, 1942-65*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- CASTELLET, José María, (1970): *La literatura española del siglo XX*. Barcelona: Ed. Barral.
- CELA, Camilo José, (1990): *La Colmena, Comentario de la obra, apuntes cúpula*. Barcelona: Ediciones CEAC. SA. Primera edición.
- -----, (1996): *La Colmena Clásico hispánico*. España: Edición de Dario Villanueva, Vicens Vives.
- CLAUDON, Francis, HADDAD- WOTLING, Karen, (1992) : *Précis de Littérature comparée théorie et méthodes de l'approche comparatiste*. Paris: Pour la 1ère édition. Nathan.
- DELIBES, Miguel, (Mayo 2004): *España 1936-50, Muerte y resurrección de la novela*. Barcelona: Ediciones Destino, Colección Áncora y Delfín, 1000.
- GARRIDO, Domínguez Antonio, (2007): *El texto narrativo, Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid: Editorial Síntesis, Primera reimpresión.
- GERMAIN, Sylvie, (2004): *Les personnages*. Paris: Ed. Gallimard, (Folio n°5026).
- GOYANES, Mariano Baquero, (1970): *Estructuras de las novelas actuales*. Barcelona: Ed. Planeta.
- GUELLOUZ, Suzanne, (1992): *Le dialogue*. Paris: PUF Littératures Modernes.
- GUTIÉRREZ, Domingo, (1987): *La Colmena, de Camilo José Cela, Claves para la lectura*. Madrid: Ediciones Daimon.

- HAMON, Philippe, (1977) : *Pour un statut sémiologique du personnage*. Paris: Seuil, « Points ». Dans Poétique du récit, Littérature N°6.
- HERNANDÉZ, Esteban, María, (2001): *El texto en el texto, lecturas de géneros literarios*. España: Servicio de Publicaciones de La Universidad de Málaga.
- HUMPHREY, R. (1959): *La corriente de consciencia en la novela moderna*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- JIMENÉZ, García, (1994): *La imagen narrativa*. Madrid: Paraninfo.
- JOUVE, Vincent, (Septembre 2004) : L'effet- personnage. Paris: Puf écriture, 2e tirage.
- JUIN, Raimond, Michel, (2002) : *Le Roman Cursus*. Paris: Armand Colin.
- KAEMPLER, Wolfgang, (1998) : *Le double jeu du temps à la lumière de l'expérience humaine*. France: Edition L'Harmata. Crasc, numéro: 9866.
- KLEIN, Irene, (Septiembre 2007): *La narración Enciclopedia semiológica*. Buenos Aires: Primera edición: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- KOHAN, Silvia Adela, (2005): *El tiempo en la narración, Claves para organizar la trama y crear una estructura eficaz en el cuento o la novela*. Barcelona: Alba Editorial.
- KRISTEVA, Julia, (1974) : *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- -----, (1981): *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
- -----, (1981): *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- LABELLA, Candida Vargas, (1986): *Estructura Narrativa de "La Colmena" de Camilo José Cela*. Granada: Universidad de Granada, Instituto de Ciencias de la Educación: Director editorial Manuel Lorenzo Delgado, Depósito legal.
- LALAOUI-CHIALI, Fatéma Zohra, (2008) : *Guide de Sémiotique appliquée*. Algérie : Office des Publications Universitaires.

- LÓPEZ, José García, (1972): *Historia de la literatura española*. Barcelona: Edición Vivens.
- MAINGUENEAU, Dominique, (1999) *L'Énonciation en linguistique française*. Paris: Hachette, La bibliothèque de l'étudiant linguistique, Nouvelle Edition.
- MAROUZEAU, Jean, (1968) : *Lexique de la terminologie Linguistique*. Paris: Paul Geuthne.
- MAURIAC, Claude, (1961) : *La marquise sortit à cinq heures*. Paris: Albin Michel.
- MAYORAL, Marina, (1993), *El personaje novelesco*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MENDÉZ, Natalia Álvarez, (2005): *La dimensión espacial en la novela, el espacio en la novelística, De Severiano Fernández Nicolás*. España: Universidad de León, (secretariado de publicaciones).
- MENDÉZ, Rubio, (2000) *El no lugar social de la poesía Acta del VIII congreso Internacional de la Asociación Semiótica (15-18 diciembre de 1998)*. Granada: Universidad de Granada.
- MITTERAD, Henri, (1980) : *Le discours du roman*. Paris: Ed. Puf, écriture.
- MOLINA, Antonio Muñoz, (1992): *La realidad de la ficción*. Sevilla: Renacimiento.
- MONTALBETTI, Christine, (Février 2003) : *Le personnage, Textes choisis & présentés*. France: Corpus GF Edition Flammarion.
- NORA, De Eugenio G., (Mayo de 1982): *La novela Española Contemporánea, (1939- 1967.)* Madrid: Segunda Edición Ampliada, 3.a Reimpresión. Madrid: Editorial Gredos.
- PERRET, Michèle, (1994): *L'énonciation en grammaire du texte*. Paris X: Nathan Université.
- PIDAL, Ramón Menéndez, (1996): *Historia de España. La época de Franco 1939-75, Política- ejército- Iglesia, Economía y Administración*. España: Tomo XLI, Volumen I. Espasa y Calpe.

- PIÑA, Cristina, (2008): *Literatura y (pos) modernidad. Teoría y lecturas críticas*. Buenos Aires: Editorial Biblios.
- POLLMANN, Leo, (1973): *Sartre y Camus, Literatura de la Existencia*, Versión española de Isidro Gómez Romero. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica Editorial Gredos.
- PRADO, E.J. del, (1983): *¿Cómo se analiza una novela?* España: Alhambra Universidad Impreso.
- PRIETO de Paula, Ángel L., PIZARRO, Mar Langa, (2007) *Manual de literatura española actual*. España: Ed. Castalia Universidad.
- PRIGOGINE, Ilya (1988): *El nacimiento del tiempo*. Barcelona: Tusquets Editores, Metatemas 23.
- RAMIL, Yolanda, (1991): *Estudio Analítico de Personajes en la Colmena de Camilo José Cela*. Los Angeles: University of California, A dissertation submitted in partial satisfaction of the Requirements for the degree Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures.
- REBOUL, Olivier, (1984): *La Rhétorique*. Paris: Que sais-je? Ed. Puf., 6ème Edition.
- REIS, Carlos, (1989): *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Versión española de Dios Ángel Marcos de, Editorial Gredos, 2.ª Reimpresión.
- REUTER, Yves, (2000) : *Introduction à l'Analyse du Roman*. Paris: Coll. Armand Colin, 2ème édition.
- ----- (2005) : *L'Analyse du discours*. Barcelone: Coll. Armand Colin, imprimé en Espagne.
- ----- (2005) : *L'Analyse du récit*. Barcelone: Ouvrage publié sous la direction de Daniel Berguez. Coll. Armand Colin en Espagne.
- ROMERO, Luis Pérez, (1972) *La Noria*. Barcelona: Ediciones Destino, Colección Áncora y Delfín Volumen 65, octava edición febrero.

- -----, (1962): *La Corriente*. Barcelona: Ediciones Destino, Colección Áncora y delfín, 223, Primera edición.
- -----, (1993): An Overview, The man and his Works, p.15-19, Selected Bibliography.
- -----, *40 años de literatura*, Madrid: cuadernos de Estudio y literatura. Año I Núm. I.
- SERRA MARTÍNEZ, y OTON Sobrino, Elias Alberto, (1968): *Introducción a la literatura española contemporánea a través del comentario escrito de textos*. Madrid: Editorial Edinumen, 2da edición.
- SHLOMITH, Rimmon, A., (1976): *Comprehensive theory of narrative*: Paris: Genette's figure III and structuralist study of fiction, PTL, Traducción de LLUÍS Planella. Edition Ellipses.
- SUHAMY, Henri, (1981) : *Les figures de styles*. Paris: Ed. Puf. Col. Que-sais-je?
- TAMINE, Joëlle Gardes, (1996) : *La rhétorique*. Paris: Collection lit: Ed. Armand Colin.
- TOSCA, Hugo Lezcan, (2006): *El género del soliloquio en la literatura hispánica.*, España: (desde San Agustín a Lope de Vega). Ediciones UAM Universidad de Cádiz.
- UBIERTO, María Clara Artur, (1987): *Tiempo y reducción Temporal en Heinrich Böll*. Zaragoza: Ediciones Anubar.
- UBIETO, Regla, SECO, Jover, (1972): *Introducción a la historia de España*. Barcelona: Editorial Teide, Novena edición corregida.
- ULLMANN, Stephen, (1984): *Semántica, Introducción a la Ciencia del significado, Cultura e historia*. Madrid: Aguilar.
- UMBERTO, Eco, (1988) : *Le signe*. Bruxelles : Editions Labor. Le livre de poche pour la traduction française.

- URRUTIA, Jorge, (1951): *La Colmena de Camilo José Cela*. Madrid: Ed. Cátedra Letras hispánicas.
- VAN DE VELVE, Danièle & FLAUX, Nelly, (2000) : *Les noms propres: nature et détermination*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion.
- VILLANUEVA, Darío, (1989): *El comentario de texto narrativo*. Madrid: Ediciones Júcar.
- -----, (1973): *El Jarrama de Sanchez Ferlosio, su estructura y significado*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, trabajo realizado en el departamento de literatura española.
- -----, (1977): *Estructura y tiempo reducido en la novela*. España: Editorial Bello Valencia.
- -----, (1988): *La lectura crítica de la novela*. España: Universidad de Santiago de Compostela, Laia N° 3.
- VILLANUEVA, Santos Sanz, (Octubre 1984): *Historia de la literatura española*. Barcelona: literatura actual 6/2. Editorial Ariel, S.A.:
- VILLANUEVA, Darío (coordinador), BOBES, M.C. s, GARRIDO, M.A., OLLE, Pozuelo D. r, J.M., .SENABRE, R, TALENS, J., (1994): *Curso de teoría de la literatura*. España: Ed. Taurus Universitaria.
- WARTOFSKY, Marx W., (1979): *Introducción a la filosofía de la ciencia*. Madrid: Tomo I y II. Alianza Universidad 39.
- WEINRICH, Harald, (1964): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos. Título original: *Tempus. Besprochene Und Erzählte Welt*, W Kohlhammer Verlag, Stuttgart.
- -----, 1989 *le Temps*. Paris: Ed. Seuil.
- WELLEK, René y WARREN, Austin, (1981): *Teoría literaria*. Madrid: Editorial Gredos, Cuarta edición, 4.a Reimpresión.

- WOLFGANG, Kaempfer, (1998): *Doubles jeux du temps à la lumière de l'expérience humaine*. Paris: Ed. L'Harmattan.

- ZUBIZARRETA, Alma, De, (1969) *Pedro Salinas: El diálogo Creador, prólogo de Jorge Guillén*. Madrid: Editorial Gredos.

Dictionnaires y Enciclopedia

- Dictionnaire Hachette, (2010) : *Noms communs et noms propres classés ensemble, 125000 définitions 3000 illustrations*. Paris: Edition Hachette.
- Cachero, José Martínez, (1998): *Diccionario de grandes figuras literarias*. España: Edición Espasa.
- Juan Pardo de Tavera, Valderaduey Ed. Aribau, segunda edición, España 2002.
- La Real Academia, (1992): *Diccionario de la Lengua Española, Tomo I -II*. España.
- Diccionario Biográfico español contemporáneo, (1970). Madrid: Edición círculo de amigos de la Historia de Madrid, N-Z Volumen III.
- Encyclopédie Universaliste, (1983). Edition complète du Larousse, Volume 19.
- Encyclopédie Philosophique Universelle, (1990) : *Les Notions Philosophiques, Dictionnaire, Publié sous la direction d'André Jacob, Volume dirigé par Sylvain Auroux*. Paris : Puf.
- Le Robert et Collins, (1994) *Les pratiques. Dictionnaire français- espagnol, espagnol- français 105 000 traductions*. France : Harper Collins, Première édition.
- Pougeoise, Michel, (2003): *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Ed. Armand Colin.
- Ricalens-Pourchot, Nicole, (2003) : *Dictionnaire des figures de style*. Paris : Col. Armand Colin.

Doctorado : 3 ème cycle:

- Talahite, Claude, (1978) : *Etudes des Structures Sémiotiques dans "Tiempo de silencio" de Luis Martin Santos*. Paris, 207 pages.

Tesis de magister

- ADAIDI, Samir, (2010) : *Etude et fonctionnement des noms propres dans le roman "Hygiène de l'assassin" d'Amélie Nothomb*. Université d'Oran.
- BEKRI, Sadia, *Etudes Analytiques de l'Espace/Temps dans le roman « Samarcande » d'Amine Maalouf*. Magistère littérature comparée. Université d'Oran.

- BEY OMAR-Hammouche Rachida, (2004-05): *La estructura narrativa en la obra de Luis Romero “La Noria”*. Universidad de Orán.
- DERRAGUI, Amel, (2005-06): *Le temps destructeur dans le jardin du passé*, Université d’Oran.
- TOUIL, Khalida, (2003-04): *Técnica y temática del monólogo: “La Mina”, de Pedro Salinas*, Universidad de Orán.

Revue de laboratoire

- LOALP (Laboratoire création D’outils Pédagogiques en Langues Etrangères)
- Passerelle, 2007. Numéro 02, Colloque International, 8 & 9 Novembre 2006, *A la recherche du temps*. Orán: Edition Dar El Gharb.

Bibliografía en la red

- Diccionario de la Real Academia Española- vigésima segunda edición. Disponible en:

<<http://www.rae.es/rae.html>>

- Nadal lista de ganadores del Premio Nadal

http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Premio_Nadal&oldid=5285_1035>

- “El movimiento literario del *nouveau roman*”

<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Nouveau_roman&oldid=42200137>

- Francisco Morales Lomas

en. Wikipedia.org/wiki/Francisco_Morales_Lomas

- Le Personnage comme acteur social

<File://F:/HORVÁTH> Krisztina

- Novela desde 1940

<www.donpablos.org/literatu/nov1940a.htm >

- El-espacio-tiempo-el-tiempo

<[http:// francisthemulenevents.wordpress.com/ -es](http://francisthemulenevents.wordpress.com/-es)>

- Kafka

<www.amazon.com/Kafka-David-Zane-Mairowitz/dp/1560978066>

Anexos

El mundo literario y cultural de la década de los años 50.

El vacío cultural que se produjo al finalizar la guerra civil alcanzó extremos críticos en lo que la novela se refiere, de tal manera que ésta tardó varios años en recuperar su normalidad.

En estos años de profundas transformaciones sociales, la literatura debía cumplir la función de informar al lector de aquello que no aparecía en los medios de comunicación y sensibilizarlo. Aunque la censura seguía vigente, los autores de los cincuenta plantearon un compromiso ético ante la realidad.

La Colmena es la novela la más importante de la década de los 50 a pesar de haber sido escrita en 1945. *Este libro – ha dicho el autor- lo empecé en Madrid, en el año 1945, y lo terminé en verano 1948.* Sin embargo ya antes de 1946; había presentado una primera versión, más corta, a la censura. Ésta la rechazó diciendo: *La obra es francamente inmoral y, a veces, pornográfica y en ocasiones irreverente.* Por fin, ante de nuevas prohibiciones, vio luz en Buenos Aires en 1951. En los meses que siguieron su aparición en Argentina, los críticos tales como Dámaso Alonso, Gullón, G. Bueno, Castellet, etc., señalaron su importancia. Hoy representa la obra clave de los años 50. En el prólogo de la primera edición de la obra, Cela afirma: *su arquitectura es compleja; a mí me costó mucho trabajo hacerla.* Y dijo también que *era una novela reloj.* *La Colmena* abrió el camino a los jóvenes escritores Ferlosio, López Salinas... de la generación de los cincuenta.

En la estructura de la obra se basa fundamentalmente en el fragmentarismo, en la suma de multitud de escenas, retazos de vida de multitud de seres que configuran esa colmena de hombres que es la ciudad de Madrid. La gran cantidad de fragmentos de vidas de esa marea de personajes se articulan en seis capítulos y un final complementado desde el punto de vista con la reducción temporal narrativa (dos días y medio) y de una reducción espacial (Madrid y, dentro de Madrid).

Los personajes quedan reducidos a meros esbozos, insinúan más que dicen. En esta obra, Cela denuncia las injusticias de la sociedad madrileña de la posguerra a través de descripciones, cuadros, temas, lenguaje de los personajes y del narrador que

muestran la capacidad del autor para recrear literalmente escenas cotidianas de gente humilde y marginal utilizando una técnica personal y un hábil montaje.

De 1951- 1956, y precisamente en el año 1951 aparecen dos novelas que cambian el curso de la narrativa española de posguerra. *La Noria* publicada en Agosto-septiembre 1951 en Buenos Aires, que describe la vida de Barcelona mediante el encadenamiento de la acción llevada a cabo por numerosos personajes que no pretenden decir otra cosa que sus problemas y su modo de pensar; son veinticuatro horas seguidas en un desfile de tipos que jamás se repiten, aunque en su conjunto son un grupo social. El uso del monólogo interior indiferenciado para todos los personajes resta efectividad literaria a su obra. Pero es sobre todo la aparición de *La Colmena* que narra y pinta de modo real la vida cotidiana española de la posguerra dentro de un lugar concreto y un tiempo preciso, el Madrid de 1942. Se hacía eco por primera vez de un conjunto social en lucha con la situación en que la vida y la historia española habían colocado a los diversos individuos. El hambre, el dinero, el sexo presidían su temática que no sólo era literaria, sino real considerada en su dimensión histórica social y económica. Ahora a diferencia de Baroja que movía a sus personajes entre continuos debates ideológicos, Romero y Cela los despojan de ideales y los dotan de una libertad relativa. El escritor gallego Cela, presenta la vida española con cierto realismo y cierta verdad, pero ni uno ni otra son completos, no enfocan nada más porciones de la realidad y deja en la oscuridad otros aspectos que entonces eran importantes. El mérito de Cela consiste en haber reflejado en la obra una forma de vivir, aunque sea sólo parcialmente y lo ha hecho a través de cuadros simultáneos con miradas rápidas sobre ambientes y situaciones, con personajes y tiempos distintos, lo que pone en contacto la novela española con las innovaciones que habían surgido antes en América (*Manhattan Transfer*, de Dos Pasos y todo el *Nouveau Roman* francés). El *Nouveau Roman*, movimiento muy heterogéneo en el que suelen encuadrar, bajo el denominador común del experimentalismo renovador, algunos de los más importantes novelistas franceses de la segunda posguerra, utilizará también, reiteradamente, la poética de la reducción temporal. A partir de 1951 con *La Noria* de Luis Romero, a la que se debe añadir *La Colmena* de Camilo José Cela de la misma fecha (novelas colectivas ambientadoras para la primera en Barcelona y para la segunda en Madrid) coinciden con una mínima apertura el régimen de Franco. Las dos novelas citadas abren el camino a otros escritores que a partir de entonces empiezan a publicar obras con pretensiones sociales.

Unas generaciones de jóvenes escritores comienzan a señalarse objetivos y caminos comunes en los distintos géneros, en la que se ha llamado el *social realismo*. ¿Cómo se define en sus obras la novela social? En primero por la presencia de un protagonista con *sensibilidad descentrada*, en segundo por la fiel transcripción del lenguaje coloquial, y por fin en cuanto a la plasmación de ambientes provinciales y rurales en la ciudad. La técnica y el estilo son de una sencilla estructura en la cual predomina la narración lineal en coherencia con la mayor preocupación de estos escritores por los contenidos que por las formas de narrar, cuando no son su intención de cambiar las estructuras sociales, y por lo tanto, llegar al mayor número posible de lectores.

Predomina en estas novelas el objetivismo por medio del cual, el autor se esconde tras sus personajes, dejándoles hablar y actuar en un intento de reflejarlos tal como son. La mirada del novelista es como la de una cámara de cine, recoge diálogos vidas, paisajes sin intervención es la desaparición del autor a veces. Pero la novela más importante de esta corriente es sin duda *El Jarama*, publicada por Rafael Sánchez Ferlosio en 1955, y escrita con una técnica objetiva, sin retórica y con ausencia casi absoluta de descripciones. El narrador se distancia por completo de personajes y situaciones y rechaza toda intervención emotiva. Se ha llegado a considerar que los diálogos procedían de una serie de conversaciones grabadas por el autor en un magnetófono, copiado luego al pie de la letra en el texto. El argumento es trivial, la excursión de unos jóvenes a la orilla del Jarama para pasar una tarde de domingo, sólo queda realzada al final con la trágica muerte de una de las chicas. El diálogo desnuda a los personajes, muestra la vaciedad de unas vidas sin entusiasmo ni horizontes y por ello dignas de lástima. Es, en suma, el tedio de una juventud resignada a una vida vegetativa que jamás trasciende la monotonía de su propia existencia.

En España, todos los autores coinciden en situar a principios de la década del 50 la aparición de *una nueva promoción literaria* que Corrales Egea caracteriza según los críticos españoles de generación del medio siglo. Ricardo Domenech considera que es la obra de Jesús Fernández Santos *Los Bravos* el primer título significativo de lo que llama nueva novela realista. Buckley afirma que fueron tres las novelas que marcaron ya desde los años de 1948-50 la ruptura: *La Colmena* de Camilo José Cela, *La Noria* de Luis Romero, y *Las últimas horas* de J. Suarez Carreño. Se considera *El Jarama* como la obra emblemática de este neorrealismo o realismo social.

De 1956-1962, España por fin, a lomos del anhelado y mítico seiscientos se dispone a dejar atrás el tiempo de silencio de la posguerra. El régimen se despegaba de los ya insuficientes pilares que le han servido de base hasta entonces. Son los tecnócratas que darán un nuevo rumbo a la política y a la economía española.

En esos años Juan Ramón Jiménez recibe el Premio Nobel (1958).

Luis Cernuda publica *La realidad y el deseo* (1957).

Y Jorge Guillén su *Clamor* (1958).

En la obra de *La Central Eléctrica* de Jesús Pacheco 1958, aparecen enfrentadas dos sociedades distintas, aunque todos viven en la misma España. Por una parte los abusos de que son objeto los trabajadores y campesinos que construyen una central hidroeléctrica y por otra los ingenieros y técnicos de la empresa que se ocupan del proyecto. Entre unos y otros apenas hay puntos de unión y sólo al final la llegada del maestro que pulsa el interruptor que dará al nuevo pueblo la luz eléctrica supone un deseo de que el futuro camine hacia un progreso.

Durante el franquismo no logró nunca tener una cultura en el sentido propio de la palabra. La hostilidad comenzó con el exilio inmediato de intelectuales, artistas escritores o personas contra el régimen fascista y eso en los años 1939 abandonando el país: los pintores tal como Pablo Picasso, Gabriel Miró, Pau Casals, los poetas Albertí, Cernuda, Guillén, Salinas, los pensadores Ortega y Gasset, José Gaos, María Zambrano, García Vacca, Javier Xirau, Ferrater Mora, Francisco Ayala y otros más. No hubo pues una cultura franquista pero el régimen se apoyó en una ideología que tuvo dos grandes componentes: los valores tradicionales de la España imperial del Siglo de Oro y el catolicismo militante y nacionalista que aspiraba aunar el conservadurismo.

Los escritores que pertenecen a *la nueva promoción* forman un grupo heterogéneo, compuesto por hombres de muy diversas procedencias y formación intelectual, autodidactas, técnicos, obreros...y no son todos de formación universitaria. Estos autores citados, nacidos entre 1922 y 1936, forman parte de *la generación del cincuenta* o llamados *del medio siglo* y *del realismo crítico social* cuyo

objetivo es de romper “brutalmente con el conformismo social político, religioso y moral”.¹

El despertar coincide con la serie de cambios que se operaron en el país. España sale de su aislamiento y se incorporó a los organismos mundiales. La realidad de España está al alcance de todos los que quieran mirarla y entenderla. Durante el periodo de la novela social, la iglesia está más bien por sus intereses que por los intereses sociales del pueblo.

Los escritores del cincuenta eran niños durante la guerra y fueron educados en una España uniforme y monolítica. No son individualistas, sino solidarios y tienen en común entre ellos la preocupación por los problemas de su pueblo. Unos y otros buscan el pueblo perdido y lo encuentran socialmente encadenado a un trabajo sin fruto y económicamente en conflicto. Temáticamente buscan valores colectivos infructuosamente; esa búsqueda se desarrolla en pueblos pequeños y después en ciudades donde el pueblo está fragmentado en clases o grupos, jóvenes/ viejos, ricos/pobres, vencedores/vencidos, cultos/ incultos... Los personajes más que obrar lo que hacen es estar; su movimiento es obstaculizado por lo exterior, nunca pasa nada y los estados conflictivos son vistos a través de la penumbra. Pobreza, impotencia, aburrimiento, indolencia es lo dominante; no hay violencia sino sufrimiento, tampoco hay rutina pero sí amargura.

La técnica literaria abarca desde los títulos, plurales o colectivos (*La Noria, La Colmena, los Bravos, la Corriente, Nuevas Amistades*) donde se da cabida a multitud de individuos produciendo impresión cinematográfica a través de cuadros que cambian de un capítulo a otro: el recorte del lenguaje en los diálogos es constante y muy frecuente el uso del monólogo (ver la obra de *La Noria*). La novela queda abierta a la vida comunitaria bajo la inspiración de una actitud social comprometida con la causa de la justicia. Se sugiere más que se explica quizá por medio a la acción de la censura.

En 1956 nace la televisión en España y a final de la década un 75% la tiene en su hogar. Fue financiada por la publicidad comercial. Fue muy controlada por el régimen

¹ GOYTISO, Juan, (1973): *Literatura y Eutanasia*. p. 46. Citado por CASADO, Pablo Gil, (1973) *La novela social en España*. Barcelona: Seix Barral, p. 117.

de aquella época tanto las informaciones del país como las internacionales. La censura jugó un papel tremendo y fue presente vigilando todo hasta las actividades y espacios deportistas, musicales. Pasaron muchas telenovelas, folletines de amor documentos que trataban de la naturaleza, de los animales...

Las artes plásticas son las que escapan lo más al control de la dictadura del franquismo: temas religiosos, retratos, paisajes escenas de costumbres etc.

En los años 50 se constituye la llamada Escuela de Madrid en la cual suele incluirse a Martíne Novillo, García Ochoa, Redondela, Valdivieso, Menchu Gal Saez, Baeza, Eduardo Vicente, Pedro Bueno, Caballero. Arroyo. Genovés, Canogar, Urculo, Alberto Corazón constituyeron soportes imprescindibles en la cultura plástica. Barcelona es durante todo el franquismo, un foco cultural de primera magnitud con el grupo Dau al set que representa el soporte principal del surrealismo español con pintores como Tapies; Cuixart, Ponç, Tharrats...

El mundo literario y cultural de la década de los años 60.

A partir de 1960 comienzan a manifestarse signos de cansancio del realismo dominante en la novela española. Se pasa a propugnar la necesidad de una renovación formal de enfoques más complejos. La influencia de los autores extranjeros se siente de modo fuerte. Y es en este momento que surgió *Tiempo de silencio* de Martín Luis Santos, la novela que marcó la década de los 60. Su obra cierra el periodo de la novela social y da comienzo a la narrativa renovadora e intelectual de la década de los 60. Además de una visión esperpéntica y fragmentada de la realidad española, la superación de los procedimientos narrativos tradicionales fue paulatinamente aceptada por los lectores de aquella época y esta novela se instaló como un hito en la historia de la literatura española contemporánea. El argumento es sencillo, hasta vulgar en ocasiones para algún crítico. Destaca a un protagonista individual, pero tan confuso e impotente que su destino le obliga a un recorrido general de la sociedad que concluye en el más irritante fracaso. Pedro, joven investigador en la España –Madrid- de finales de los años 40, fue implicado contra su voluntad en una serie de incidentes desagradables que le llevan a distintos ambientes. El resultado final es el fracaso y el abandono del trabajo y de la esperanza de superar ese tiempo de silencio. En esa novela, se notó una crítica intensa de la realidad social y cultural de la España contemporánea a través de personajes que vehiculan una reflexión general sobre la vida española que, gracias a los recursos técnicos empleados, se convierte en el tema fundamental de la obra.

En los primeros sesenta el realismo objetivo o crítico presentaba signos de desgaste y estancamiento. Los deseos y expectativas de los españoles de entonces ya no son los mismos que los de la posguerra inmediata. La forma de novelar debía adecuarse a los nuevos tiempos y buscar medios que impulsaran la renovación formal.

En los años 1960, *La Mina* de López Salinas tiene como trasfondo la historia de un campesino andaluz que emigra de su tierra para contratarse como minero de fondo con ilusión de ahorrar dinero con el que comprar tierras en su Andalucía natal. La novela plantea varios problemas: el agrario, el retraso industrial, el éxodo interior,... Hay crítica hacia el orden social injusto, hacia la legislación sobre la que se apoya, hacia la segregación de clases, pero a pesar de todo el final mira hacia el porvenir.

En 1960 se habló más bien de *la novela de la crisis*¹ utilizada por primera vez por el escritor Ricardo Domenech tratando del nuevo estilo de la literatura y se pronunció en un debate sobre la estética novelesca en *Ínsula* diciendo *El escritor no puede ser ajeno a la realidad del tiempo y de la sociedad en que vive. La nueva literatura es – debe ser- una literatura española ha asumido plenamente su responsabilidad social.*²

A partir del 62, *Tiempo de silencio*, *Últimas tardes con Teresa*, *Señas de identidad*, *Cinco horas con Mario*, a la que se añade *La Corriente* de Luis Romero son obras importantes de los sesenta que han empezado a modificar el estilo de escritura.

En *Tiempo de silencio* (1962), la aparición de la novela de Martín Santos supuso, además de una visión esperpéntica y fragmentada de la realidad española, la superación de los procedimientos narrativos tradicionales. Ello provocó, necesariamente, una conmoción, primero no exenta de incompreensión una aceptación paulatina entre los lectores, después, y, definitivamente ya, su instalación, como hito en la historia de la literatura española contemporánea. El argumento es sencillo, hasta vulgar en ocasiones para algún crítico. La novela cuenta las peripecias de un protagonista individual confuso, que acaba en el fracaso; la discontinuidad no es tanto espacio- temporal sino de conciencia del individuo. El sujeto cambia de ánimo y dirección por sí mismo, pero también porque se ve arrastrado por la gente con la que convive. El resultado de todo ello es el fracaso y abandono del trabajo (del que es expulsado) y de la esperanza de superar ese tiempo de silencio. Todos sitúan la ruptura con el realismo social en 1962 con la salida de *Tiempo de silencio* que, según Domenech³ *inaugura un nuevo camino novelístico* definido, según las propias palabras de Martín Santos, como *realismo dialéctico*. A partir de ella, los autores se preocuparán cada vez más por los aspectos formales, lo que producirá una renovación total de las técnicas narrativas. Los nuevos modelos serán *Marcel Proust*, *James Joyce*, o *William Faulkner* sin olvidar le *Nouveau Roman*. El significado del *Nouveau Roman* (nueva novela) está formado por una serie

¹ DOMENECH, Ricardo, (Noviembre de 1962): *Sobre unas limitaciones expresivas*, n° 192. p. 4.

² DOMENECH, Ricardo, (Diciembre de 1960): *La literatura popular* n° 169, citado en la Emergencia de la nueva novela y el debate sobre la estética novelesca en *Ínsula* (1960-1975) Jacques Soubeyroux, Université Jean Monnet Saint Etienne.

³DOMENECH, Ricardo, (marzo de 1964): *Luis Martín Santos*. España: *Ínsula*, n° 208. p. 4.

variable de escritores en la cual se suele incluir a Alain Robbe- Grillet, a quien se considera como fundador y primer técnico del movimiento y autor del manifiesto (Pour un *Nouveau Roman*). Lo acompañan en esta nueva escritura autores como: Michel Butor, Nathalie Sarraute y el Premio Nobel de literatura Claude Simon (1985).

La expresión pareció por primera vez en el diario francés *Le Monde* el 22 de mayo de 1957. Este término nacido en el periodismo y la crítica para designar este fenómeno, no constituye una escuela ni un movimiento literario. Sus componentes se agruparon en torno al editor *Jérôme Lindon* y a las *Editions de Minuit* teniendo como objetivo la búsqueda de nuevas formas novelescas. Muchos autores adoptaron esta forma de narrar pero cada uno evolucionó de forma muy distinta. La finalidad común de estos autores es la decisión de una renovación formal y cambios en el estilo del lenguaje que consideran muy importante en la realización de sus obras añadiendo rigurosas estructuras externas que hacen de estas novelas obras de arte en el sentido clásico de la palabra. El nuevo tipo de escritura consiste en una triple empresa de denuncia, exploración y adaptación en la cual desaparece el héroe, sus datos personales, con una ausencia de intriga y destrucción del espacio y del tiempo. Pues aparece como una ruptura y depuración de la novela tradicional. La influencia de escritores norteamericanos (Hemingway, Faulkner, Fitzgerald, Bellow, Malamud, Updike o Katherine Anne Porter) franceses como (Camus, Sartre, Proust, Céline, Butor, Duras, Claude Simon), ingleses (Golding) alemanes (Böll) Austriacos (Musil) italianos (Sciascia) polacos (Gombrowicz) o rusos (Solschenitzin) fue evidente.

A propósito de *Últimas tardes con Teresa* de Marsé (1966) el universo novelesco se nutre también de protagonismo individual, pero los deseos de esos protagonistas no se cumplen. Teresa, burguesa que juega a ser izquierdista comprometida, es ridiculizada por el autor al ser burlada por un mozo de suburbio. La técnica del monólogo, la parodia del discurso político y la intervención del narrador como dueño de sus criaturas sirven para mostrar el desasosiego del momento. Mientras que en *Señas de identidad* de Juan Goytisolo, (1966) el autor se transmuta en Álvaro Mendiola y se inspecciona a través de materiales heterogéneos, fotos, mapas, papeles, conversaciones. La discontinuidad es tanto espacial España, Cuba, Francia como temporal, fin de siglo, anteguerra, posguerra, actualidad, o sociológica, familia, nación, sociedad, y obliga al lector buscar una realidad suya ante la que siente desconcertado.

El cine, con sus más de 3500 salas y cerca de dos millones de plazas, es antes la llegada de la televisión en los hogares un medio de comunicación al servicio de la clase media y un instrumento de adoctrinamiento ideológico. Las películas como *Locura de Amor*, *Alba de América*, *el tambor del Bruch*, *A mí la legión*, *Agustina de Aragón*... celebrando las glorias de la patria ocuparon la mente de la clase baja y fueron su pasatiempo favorito. Presentaron la visión de una España alegre, feliz, sin problemas, permitiendo a los espectadores soñar y figurarse como protagonista héroe de la película. La ruptura se operó con cineastas de excepción tal como, Luis García Berlanga (*Plácido*, *El verdugo*, *Bienvenido Mr Marshall*, *El Cohecito* y Juan Antonio Bardem (*Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor*). Otras películas cuyo títulos son, *Del rosa al amarillo*, de Summers, *La tía Tula de Picasso*, *Crimen de doble filo* de Borau, *Tiempo de amor* de Julio Diamante, *Llegar a más* de Jesús Fernández Santos, *Con el viento solano* de Camus y *Nueve Cartas a Berta* de Patino llevan el cine a acampar en los niveles europeos. Pero la preferencia del público fue más bien para las películas extranjeras y sobre todo americanas, eso contribuyó a influir sobre sus costumbres y cambiar la mentalidad de la clase media.

El mundo cultural de los años 60 fue pobre, en los kioscos aparecieron nuevos tipos de lectura evasiva: la literatura rosa, las novelas policíacas, las fotonovelas. Los folclóricos Juanito Valderrama, Antonio Molina, Juanita Reina...animaron fiestas y a veces jugaron en las calles y ramblas para un público que esperaba un poco de música y compartir alegría. Sin olvidar que el fútbol está progresivamente reemplazando la corrida a pesar de los saltos de la rana del Cordobés.

De 1962- 1969. En la década de los años 60 se produce la liberalización intelectual. La reflexión sobre el compromiso social lleva a un humanismo marxista en choque frontal y dialéctico con la iglesia conservadora. Nuevas revistas aparecen o reaparecen *La Revista de Occidente* de Ortega y *Cuadernos para el diálogo* que representan importantísimas plataformas de las nuevas actitudes.

El agotamiento de la formula realista caracteriza la renovación de la novela española en esos años. Ello va unido además a otros factores como en primero el descubrimiento de la novela hispanoamericana, con tres hitos fundamentales: *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (1962); *Rayuela*, de Julio Cortázar (1963), y *Cien*

años de soledad, de Gabriel Márquez (1967), dando origen a lo que se llama el *boom* de la narrativa hispanoamericana.

En segundo lugar, la influencia de los grandes innovadores de la novela actual por el filósofo y escritor Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*, del influjo ejercido por el *Nouveau Roman* francés, del checo Kafka el *proceso*, *la Metamorfosis*, del estadounidense William Faulkner *Luz de agosto*, *¡Absalón!*, *¡Absalón!* y, sobre todo, del irlandés James Joyce y su novela *Ulises* (1922) considerada como la novela más revolucionaria del siglo XX.

En tercero, la aparición de dos obras influidas directamente por el *Ulises* de Joyce: *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos, y *Señas de identidad* (1966), de Luis Goytisolo. Tras ellos, a comienzos de los años setenta, el experimentalismo se pondría de moda en la narrativa, declinando progresivamente a comienzos de la década de los ochenta.

Los novelistas como Luis Romero, Camilo José Cela, Carmen Laforet...adquieren responsabilidad e incluso compromiso porque pretenden la transformación del país; como dice Juan Goytisolo: *En una sociedad en que las relaciones humanas son artificiales, el realismo se convierte en una necesidad triunfando en España.*

Biografía de Luis Romero

Romero Pérez Luis, novelista, poeta e historiador de la guerra civil española, nació en Barcelona el sábado a 24 de mayo de 1916 bajo el signo zodiacal de Géminis. El mismo año nacieron en España famosos autores tales como: Víctor Alba (Barcelona 1916- 2003), Antonio Buero Vallejo (Guadalajara 1916- Madrid 2000), Camilo José Cela (Iria Flavia 1916- Madrid 2002) Juan Eduardo Ciriote (Barcelona 1916- Barcelona 1973) Blas de Otero (Bilbao 1916- Majadahonda Madrid 1979) Carlos de Santiago (España 1916) Mercedes Salisachs (Barcelona 1916). Los padres de Luis Romero son madrileños y su paisaje vital fluctúa entre los verdes prados de un valle pirenaico, la Cerdeña, y en la Costa Brava. Cuando el pequeño Luis despertó de su sueño, pudo recuperar, desde el largo balcón lleno de macetas de la casa paterna, la bulliciosa vitalidad de la barcelonesa calle Antigua de San Juan, “calle de mucha agitación y espectáculo”, dice, que le enseñó los rudimentos de la observación, la ciencia del saber mirar que tan útil iba a serle luego y, más tarde, en las escrituras de sus famosas obras tal como *La Noria* y *La Corriente*. En sus recorridos de ida y vuelta al colegio Condal descubrirá callejas de los barrios de Santa Catalina y de Ribera, que serán pintadas por el escritor en sus obras con sus colores, olores y realidades. En 1936 Romero tenía veinte años, estudiaba peritaje mercantil e iniciaba el profesorado que abandonó en seguida. Afirma que su infancia fue feliz y recuerda a la anciana costurera a domicilio que le enseñó canciones populares catalanas y le fue descubriendo los paseos, los barrios y el parque de la Ciudadela con el jardín zoológico. Fue un autor independiente que vivió de su oficio.

El autor participó directamente a la Guerra Civil y, posteriormente en la II Guerra Mundial, al formar parte de la División Azul que combatió en la U.R.S.S. Fue, por consiguiente, algo más que un simple observador. Los grandes libros de Luis Romero sobre la guerra civil comienzan su aparición en 1967. Luis Romero se concentró en una trilogía que comienza con sus *Tres días de julio* (18, 19 y 20 de 1936), obra que es lo que el título indica: un relato muy original de los sucesos que marcaron el principio de la guerra contra la República de aquellos días. Es en esta obra que confesó las atrocidades y los dolores de la guerra diciendo

He reconstruido en ocasiones con increíbles detalles, demasiadas escenas, me he identificado con muchísimos personajes, he cambiado una y otra vez de frente, he escuchado contrapuestas razones, me he indignado, asustado, estremecido, asqueado, he compadecido, odiado, amado y la proximidad, la fatiga y el apasionamiento son como otros tantos árboles que me dificultan otra vez, como me ocurrió entonces cuando lo vivía en presente aunque en distinto grado y sentido, ver el bosque.¹

En este texto aparecen figuras reales junto con seres ficticios en un momento fundamental en la historia de la historia de la España contemporánea, el comienzo de la guerra Civil.

Le siguen dos obras con el mismo tema: *Desastre en Cartagena* escrita en marzo de 1939 y *El final de la guerra*, que aparecen en 1971 y en 1976 y que pone fin a la trilogía. Los especialistas en la Guerra Civil consideran hoy los escritos de Luis Romero como aportación de consulta imprescindible.

En verano del 52 compró una casa de pescadores en Cadaqués y conoció a Salvador Dalí a quien dedicó tres libros: *Todo Dalí en un rostro* en 1975, que escribió después de veinte años de amistad y de observación del personaje. Después *Aquel Dalí* 1984, con fotografías de Josep Postius que contiene un extenso prólogo de Luis Romero. Y en fin, *Dedálico Dalí* 1989, que viene a culminar una larga dedicación a la vida y a la obra del maestro de Port Lligat. Este libro es relevante tanto en la bibliografía sobre Dalí como en la del mismo Luis Romero. La intensiva dedicación a Salvador Dalí es a la vez su afectuosa amistad y también las largas temporadas en Cadaqués.

En *La Noria*, en la página 76, trata de nuevo un libro de Salvador Dalí que va a salir de un momento a otro.

¹ Cita de Luis ROMERO que encontramos en el artículo de Joaquín Marco, Enero 1993 *Dimensiones críticas en la obra de Luis Romero: El proceso de un escritor*. España: Cuadernos de estudio y cultura Año I Núm. I. p.16.

En Barcelona, ciudad tan querida al autor, encontramos la clave de la relación entre nuestro autor y el arte. Se destacan una serie de artículos publicados en La Vanguardia sobre las actividades plásticas que allí se celebran. En todos sus artículos parece el nombre de Cadaqués: *Cadaqués: como una feria de arte, Más arte en Cadaqués, Cadaqués, finales de temporada, Vitalidad artística en Cadaqués, Cadaqués: recordatorio breve y exposiciones*”, *Arte en Cadaqués, fin de temporada, La temporada artística en Cadaqués*.

Llegó más tarde, el descubrimiento del mar en la playa de Badalona y los veranos acompañados por la salida y llegada de los barcos. Las Ramblas barcelonesas le vieron iniciarse en el amor, el vino y la peligrosa embriaguez de los libros. Se aficionó al teatro, vio a Lorca aprendió sus versos, mientras Barcelona y España entera, se deslizaba en la sangrienta guerra civil. En los sangrientos días de julio estuvo en Montjuïc: *Era un lugar con las paredes desconchadas por los disparos de los fusilamientos. Yo no sentía la posibilidad de morir. Llegaba a hora del paseo y no me preocupaba [...] A la primera hora se pasó al bando franquista y se alistó en la División Azul. Acabada la guerra el excombatiente quiso ver el mundo; residió en París, Buenos Aires para mantener una visión equidistante de la tragedia que conoció su país. A los veinte años, se vio obligado a asumir la tragedia. Fue encerrado en un castillo, aguantó lluvias y trabajó de sol, a sol. El amor le llevó a Buenos Aires y se casó con Gloria Martinengo con quien tuvo un hijo. Hasta 1950 se dedica a actividades aseguradoras, que le obligaron a viajar por toda España; ese mismo año marchó a Buenos Aires, donde escribe *La Noria*, novela con la que obtiene el Premio Nadal de 1951. Decide regresar a España y dedicarse a la literatura. Su condición de escritor catalán en castellano le alejó de clientelismos políticos y reconocimientos institucionales. Después de 1951, se instaló en Cadaqués (Gerona) e irán apareciendo sucesivamente: *Carta de ayer, Las viejas voces, La Noche Buena, La Corriente, y El Cacique*, que gana el Premio Planeta de 1963. También publica dos libros de cuentos, dos novelas cortas en catalán, el *Libro de las Tabernas de España* mientras colabora periódicamente en revistas y periódicos y pronuncia conferencias. Viajero infatigable recorrió continuamente España y viaja por el extranjero.*

Su afición al mar se refleja en *Costa Brava* en colaboración con el fotógrafo Catalá Roca. Uno de los libros que ha tenido mayor resonancia en España ha sido *Tres*

días de julio (1967), libro de historia en el cual narra con vigor literario los tres primeros días de la guerra civil. Algunos de sus libros han sido traducidos a distintos idiomas. Lo demás, como afirma Luis Romero parafraseando a Blas de Otero, está en mis libros. Y sus libros son:

Narrativa

La Noria, Ediciones Destino, 1952. Premio Nadal 1951.

Carta de Ayer, Editorial Planeta, Barcelona, 1953.

Las viejas voces, editorial Éxito S.A., Barcelona 1955.

Los Otros, Ediciones Destino, Barcelona, 1956.

La finiestra, Abertí Editor, Barcelona, 1956 (en catalán).

Esas sombras del trasmundo, Ediciones Cid, Madrid, 1957.

Tudá, Ediciones Acervo, Barcelona, 1957;

El Carrer Albertí, Editor, Barcelona, 1959 (en catalán).

La Noche Buena, Ediciones Cid, Madrid, 1960.

La Corriente, Ediciones Destino, Barcelona, 1962.

El Cacique, Editorial Planeta, Barcelona, 1967. Premio Planeta 1963.

Castell de Cartes, Editorial Planeta, Barcelona, 1991. Premio Ramón Llull 1991 (en catalán)

Poesía

Cuerda tensa, Barcelona, 1950 y *society of Spanish and Spanish American Studies*, Lincoln, Nebraska, 1971.

Historia

Tres días de Julio, Editorial Ariel, Barcelona, 1967.

Desastre en Cartagena, Editorial Ariel, Barcelona, 1971.

El final de la guerra, Editorial Ariel, Barcelona-Caracas-México, 1976.

Cara y cruz de la República, Editorial Planeta, Barcelona, 1980.

Por qué y cómo mataron a Calvo Sotelo, Editorial Planeta, Barcelona, 1981; Premio espejo de España.

Arte

Todo Dalí en un rostro, Ediciones Blume, Barcelona, 1975.

Aquel Dalí, editorial argos-Vergara, Barcelona, 1984.

Dedálico, ediciones B, Barcelona, 1990;

Psicodálico Dalí, Mediterrania, Barcelona, 1991.

Salvador Dalí, Edicions 62, Barcelona, 1992 (en catalán).

Otros libros

Tabernas, Librería Editorial argos, Barcelona-Buenos Aires, 1950.

Barcelona, Editorial Barna, Barcelona, 1954 (con fotografías de Francesc Català Roca).

Libro de las tabernas de España, Editorial AHR, Barcelona, 1956.

Costa brava, Ediciones Cid, Madrid, 1958 (con fotografías de Francesc Català Roca).

Traducciones a otras lenguas

Francés

Les autres, Ed Robert Laffont, Paris, 1958.

La Noria, Ed Robert Laffont, paris, 1960.

La Noria, (edición especial con prólogo de Henri François Rey), Rencontre, Laussane, 1961.

L'Aube de la guerre d'Espagne (Tres días de julio), Robert Laffont, paris, 1969.

Tout Dalí en un visage, Edit. Du Chêne, Paris, 1975.

Les Caprices de Goya de Salvador Dalí, Berggruen, Paris, 1977.

Alemán

Die Menschenkette, Paul List Verlag, Munich, 1955.

Die anderen und er (los otros) Rütten & Loening Verlag, Munich, 1963.

Italiano

La Noria, Fratelli Fabbri Editori, Milán, 1957.

Gli Altri, fratelli Fabbri Editori, Milán, 1960.

Sueco

Stöten, (con prólogo de Artur Lundkvist) Tidens Forlag, Estocolmo, 1956.

Húngaro

A Rabló, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1963.

Inglés (EUA)

Dalí, Chartwell Books Inc., Nueva Jersey, 1979.

A partir de esta larga bibliografía puso al servicio de la historia su talento de literario, novelista repetidamente premiado, y llegó a su ciudad Barcelona muchos libros que nos permiten darnos cuenta del amor y de sus sentimientos profundos que lo unió a ella. Su afición al mar se refleja en colaboración con el fotógrafo Catalá Roca que supo transmitir a través imágenes y fotos el litoral barcelonés tan querido al autor.

En diciembre de 1990, se organizó en la Junta Directiva, Sección Autónoma en Cataluña, Asociación Colegial de escritores un homenaje a los cuarenta años de dedicación, ininterrumpida a la literatura de su país.

Pero a pesar de su labor narrativa entre 1952 -63 y de los dos premio, Nadal 1952 y Planeta 1963, y

Si recurrimos al registro del ISBN, donde se mencionen los libros actualmente en venta en España, podremos descubrir no sin sorpresa que al margen de las contribuciones de Luis Romero a la divulgación histórica, sólo se encuentra hoy en el mercado de sus novelas *La Noria*, en la edición de bolsillo de Destino libro, publicada en 1964.¹

Las efemérides del año de nacimiento de Luis Romero es la famosa batalla de Verdún en el noreste de Francia en la cual se enfrentaron los ejércitos francés y alemán entre el 21 de febrero y el 19 de diciembre. El resultado fue un cuarto de millón de muertos y alrededor de medio millón de heridos entre ambos bandos.

¹MARCO, Joaquín, (Enero 1993): *Dimensiones críticas en la obra de Luis Romero: El proceso de un escritor*. España: Cuadernos de estudio y cultura Año I Núm. I.

En el dominio de la literatura es la aparición del libro de Franz Kafka *La Metamorfosis* o el cambio o la transformación.

Luis Romero murió el 4 de Febrero 2009 en Barcelona a los 92 años y sus restos mortales ya descansan en Cadaqués lugar privilegiado del autor y donde pasó los más agradables momentos de su vida con su amigo de siempre Salvador Dalí.

El contexto histórico-político y económico de los años 50 y 60

El estudio de las estructuras sociales y económicas de la España de posguerra y precisamente del franquismo

Los años de represión y autarquía

España había perdido la Guerra Civil y salía con una economía deshecha: sin divisas, ni reservas de oro, y muy disminuida. Perdió una parte significativa de su población y de su capacidad productiva. La escasez multiplicó las situaciones de hambre y perpetuaron la miseria extrema. La reconstrucción de la economía nacional se llevó a cabo mediante una estrecha alianza entre el estado franquista y la aristocracia financiera creando un capitalismo monopolista de estado que controló y dirigió la economía del Estado. José Luis García Delgado fue a la cabeza de este proyecto cuyo objetivo es reforzar la alianza con Italia y Alemania y mantener relaciones con los países avanzados. A pesar de tantos esfuerzos, el contexto político económico empeoró porque meses después de acabar la guerra civil, empezó la Segunda Guerra Mundial 39-45. España se declaró no beligerante en la Guerra Mundial pero participó indirectamente manifestando su apoyo a la Italia fascista y a la Alemania nazi. Tras la entrevista de Hendaya, la actuación más significativa fue la movilización de españoles, voluntarios o movidos por otras circunstancias, para la división 250 de la Wehrmacht, División Azul, que combatió contra la Unión Soviética. Fue éste un acontecimiento que inquietó el ánimo de los españoles. Sin embargo la posición ambigua de España llevó a que la victoria aliada supusiera el aislamiento internacional del régimen. Las democracias occidentales no defendieron a la República Española y, tras la Guerra Mundial, se reconstruyó Europa Occidental siguiendo el Plan Marshall, sin España y Portugal.

La victoria definitiva en la Guerra Civil que terminó el Primero de Abril de 1939, permitió al General Francisco Franco Bahamonte extender su autoridad política sobre toda España. El conflicto había durado tres años. Franco había sido elegido Generalísimo y Jefe del gobierno por otros oficiales superiores que habían participado en la insurrección militar, y cuando asumió el mando en la zona nacional el Primero de Octubre de 1936, tomó también el título de Jefe de Estado.

A la edad de 33 años era el más joven general de Brigada de la Europa contemporánea.

Durante los nueve meses de 1935-36 fue jefe de Estado Mayor.

Durante la Guerra civil se había concentrado únicamente en el mando militar.

A final de la guerra en 1939 existe una resistencia a la armada a la dictadura por parte del maquis, grupos que actuaron principalmente en zonas rurales y de montaña. En 1952 se procede a una evacuación hacia Francia. Desde esa fecha hasta 1965 sólo perviven partidas cada vez más aisladas. La política económica de la época siguió el modelo de la autarquía que se basaba en la intervención del Estado en asuntos económicos y en la autosuficiencia económica y que limitaba el comercio con el resto del mundo. El Estado sacó fuera de las leyes del mercado los productos agrícolas y ganaderos, fijando los precios de los bienes productivos tal que la producción agrícola y el ganado, fijando los precios y limitando su propiedad. En 1941 se creó el Instituto Nacional de Industria (INI) y se estableció un rígido control del comercio exterior. Carlos Moya Valgañón¹ apunta a propósito de este Instituto:

Solamente los militares tenían capacidad de decisión suficiente para romper la inercia de la pura restauración de los viejos intereses...solamente los militares , apoyados en la propia legitimación y fuerza, tenían poder para dar un impulso nuevo a la reconstrucción y desarrollo industrial del país.

La carestía y la intervención estatal llevaron al mercado negro, la fraude, y la corrupción (licencia de importación y exportación).

Los años 40 y hasta bien entrados los cincuenta fueron los años de hambre y racionamiento de los alimentos. El hambre de la posguerra fue aliviada con las diversas instituciones beneficencias incluidas dentro de la organización falangista Auxilio Social.

¹ VALGAÑÓN, Carlos Moya, (1972): *las élites económicas y el desarrollo español.: La España de los años 70: La sociedad, Moneda y crédito.* Madrid: ed. En Salustiano del campo.

El mercado negro fue una actividad normal para sobrevivir. El *estraperlo* se convirtió para muchos en el único medio para adquirir comidas necesarias y para unos pocos una fuente de enriquecimiento rápida. La corrupción se generalizó a pesar de un “estado” que cierra los ojos. La vida social se basó en la *recomendación*, en tener contactos con los burócratas del régimen; tras el terror y la paralización del país durante los años 40, en los años 50 aparecen las primeras protestas. En esta primera etapa que dura de 1939-51, la política económica franquista instaaura el sistema de la autarquía que suponía la subordinación de la economía a las exigencias políticas del Estado representada por la clase dominante. En relación con la estructura social, en esta primera etapa del franquismo y según los estudios del profesor Ros Gimeno, los resultados de la encuesta para el año 1950 son los siguientes: 0,1% de clase alta; 34,1% de clase media y 65,8% de clase trabajadora. Y para el año 60, según Cazorla Pérez presupone 1% de clase alta, 38,8% de clase media y un 60,2% de trabajadores.

Según Ramón Tamames¹, político y economista español, miembro del partido comunista español (P C E) la expansión de la clase media no representaba más que un 17% de la población en 1936. Las razones de este crecimiento se encuentran en el aumento de los profesionales, la burocracia del estado y los pequeños y medianos empresarios industriales y agrícolas.

En cuanto a lo que se refiere a la riqueza agropecuaria, las pérdidas provocadas por la guerra fueron aterradoras y enormes. El Consejo de Economía Nacional calcularía, en 1950, un disminuyo de 22% frente a la media de 1931.

El centralismo de la dictadura bajo el lema *España, una, grande y libre* llevó a cabo una feroz represión contra los nacionalismos periféricos y prohibió sus manifestaciones lingüísticas y culturales pero la dictadura favoreció en Cataluña y en el País Vasco la recepción de mano de obra del resto de España. En 1951, el boicot de los tranvías que paralizó toda la ciudad de Barcelona fue la primera manifestación famosa que hicieron los obreros.

El fin de la autarquía (1954-1959)

¹ TAMAMES, Ramón, (2005): *Estructura Económica de España*. Con Antonio Rueda, como coautor). Madrid: Alianza editorial, S.A.

En los años 50 se acelera el crecimiento económico debido a la ruptura del aislamiento internacional gracias a la clase obrera que empezó a consolidarse. El fracaso del modelo autárquico se repercutió en la política económica. Progresivamente se liberalizaron parcialmente los precios y el comercio. En 1952 acabó el racionamiento alimentario. Los Estados Unidos y la Unión Soviética que habían sido aliados en la guerra mundial alejaron sus posiciones. Una parte fundamental de la Guerra Fría fue la extensión y afianzamiento de la influencia soviética en el Este de Europa y la contención por parte de los Estados Unidos y sus aliados en el resto del continente. Dentro de esta lucha de poder e intereses estratégicos, Los Estados Unidos establecieron bases militares en el territorio español. Como contrapartida en 1951 España empezó a recibir asistencia económica. Aunque inferior a la recibida por los países beneficiarios del Plan Marshall, esta ayuda permitió importaciones de bienes de equipo imprescindibles para el desarrollo industrial.

En 1956, tuvieron lugares diversos incidentes en la Universidad de Madrid. Tras el malestar social y la inflación, nuevas reformas estructurales fueron necesarias para el país. Se abrió progresivamente la economía al exterior. Finalmente después de un reino de 20 años Franco permitió cierta relajación a su poder. Así se consiguió el nuevo Plan de estabilización con nuevos componentes al gobierno. Las consecuencias de estas decisiones fueron rápidas porque a partir de 1961 se precipitó el crecimiento económico.

La llegada del plan de estabilización

El crecimiento de la población española entre 1950 y 1981 provocó una distribución geográfica extremadamente desequilibrada. El plan de estabilización, a partir del cual va a cambiar profundamente la estructura social y económica de España vino precedido de un cambio de gobierno (1957) que exigió importantes sacrificios que recayeron sobre la clase trabajadora (congelación de salarios entre 1957 y 1961)

En 1957, son los tecnócratas del Opus Dei, a su cabeza el almirante Carrera, amigo de Franco, que accedieron al gobierno y que impusieron un duro Plan de Estabilización con las directivas del Banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional (FMI) cuya repercusión negativa fue la emigración de más de dos

millones de españoles. La economía se liberalizó modernizándose, se acabó con la autarquía y se abrió el mercado hacia el extranjero. La consecuencia inmediata fue que a partir de 1961 se precipitó el crecimiento económico.

El desarrollo económico a partir de 1961

A partir de 1961 la situación favorable en el mundo llevó a que crecieran rápidamente la industria y los servicios en España. Las inversiones extranjeras llegaron atraídas por las costas laborales. El desarrollo de la emigración masiva acabó con el paro. El éxodo rural cambió las facetas de algunas ciudades tal como Madrid y Barcelona. La España rural, agraria y tradicional dio paso a una España urbanizada en la que impusieron rápidamente los valores propios de la sociedad de consumo. Además de esto, los factores que explican este desarrollo económico fueron el espectáculo desarrollo del turismo que supuso una importantísima entrada de divisas y la emigración interior y exterior (del campo a la ciudad, y de España a Europa). Durante los años 60 el turismo se multiplicó por cuatro (de 6 millones pasaron a 24 millones.) Esto favoreció la modernización del país, un cambio absoluto de las infraestructuras y la creación de numerosos puestos de trabajo. Las principales áreas turísticas de la época fueron Baleares, Canarias, Cataluña y Andalucía. Fue básicamente un turismo de sol y playa. Las otras medidas orientadas a favorecer la inversión extranjera se vieron rápidamente coronadas por el éxito. El déficit histórico se compensó con los ingresos turísticos, la inversión extranjera y las remesas de emigrantes en otros países de Europa. El gobierno aprobó a partir de 1963 varios planos de desarrollo que pretendían corregir los peores resultados del desarrollo económico. La economía siguió creciendo pero la planificación no dio resultado y creció el desequilibrio entre regiones. La industria se convirtió en el motor del crecimiento y España dejó de ser un país eminentemente agrícola modernizando su economía. Los españoles cambiaron su modo de vivir para volver una sociedad consumista. España conoció en los años sesenta el mayor desarrollo económico de su historia a pesar de vivir en la dictadura franquista. Un millón de trabajadores abandonaron su país durante la década 60 para instalarse en Francia, Alemania y Suiza. Una parte importante de la economía de España incremento gracias al transfer de las divisas por los emigrantes. Se registró un empobrecimiento por desertificación de las zonas rurales por falta de presencia industrial o turística. Entre 1959 y 1969, España pasó de un país agrario (más de 3 millones de campesinos

abandonaron su tierra) a uno industrial y urbano y eso se reflejó en la propia estructura productiva del país. El cambio de modelo económico favoreció la aparición de otro tipo de clase media compuesta sobre todo de técnicos y empleados, fruto de la expansión del gran capital y del Estado. Los años 60 van dejando definitivamente lejos los años de posguerra, de miseria de racionamiento y de amargura. Una era nueva se abre, los primeros momentos de recuperación empezaron a sentirse con la aparición de la publicidad escrita y oral. Un gran porcentaje de los ingresos se dedicó a la compra de un piso, de coche, de artículos de propagandas de vestidos (la minifalda). Esta clase media consumidora de restaurantes, cafés, bares, de espectáculo como el cine, el teatro, de salida por la noche a pasearse en las calles, las ramblas, los paseos , las plazas...estaba recuperando el tiempo perdido de esta triste y cruel guerra civil intentando olvidarla.

1962 es la entrada de España en el Mercado Común. A escala internacional, los países africanos empezaron a rebelarse para pedir su independencia (Argelia, el 5 de Julio) se produce en estos años la revisión crítica del pensamiento liberal y democrático, a lo que hay que añadir la rebelión universitaria, el “Mayo francés” del 68, la guerra del Vietnam o los Beatles y eso produce una ruptura generacional en la que juventud se niega en lo político, en lo cultural, en lo literario...

La Noria y La Censura

La censura es un instrumento represor, la primera medida que toma todo régimen dictatorial para protegerse. Es el primer mensaje social de aquella época para que nadie dice nada en cualquier dominio, o sea político, económico o cultural. Es lo que aplicó el franquismo principalmente y por orden: al cine, al teatro, la radio, la prensa y en literatura: las novelas, los autores, los creadores... Los artistas se ven obligados a restricciones en la libertad creativa. El régimen franquista, bajo un control feroz informativo, controla la vida de los españoles para evitar cualquier crítica desfavorable. El poder de Franco es único, jefe de Estado y presidente del gobierno. Hay un control muy severo dentro y fuera de las casas, las personas no pueden hablar o criticar con voz alta a nada o nadie. Esta censura se ejercía a través de los gobernadores civiles de cada provincia. Una junta de censura formada de amas de casa, de militares de eclesiásticos y hasta de escritores creaba en las ciudades, los pueblos, los barrios un miedo. Un ambiente de sospecho engendró un malestar entre vecinos, amigos, y a veces miembros de una misma familia. El censor era como un Dios omnipresente.

El 22-04-1938 nace la nueva Ley de prensa cuyo papel es crear una estructura totalitaria de control de la información. Es vigente hasta 1966, instaura la censura y sanciona todo escrito. *Directa o indirectamente tienda a mermar el prestigio de la nación o del régimen, entorpezca la labor de Gobierno en el Nuevo Estado o siempre ideas perniciosas entre los intelectuales débiles.*”

La censura es un control muy duro que se impone en el país durante decenios. Este control no funcionaba exclusivamente sobre las obras de nueva creación, sino que se extendió a la literatura de todas las épocas y países, en un gran intento de impedir la circulación de obras “antiespañolas, anticatólicas, pornográficas y disolventes en general”.

De esta forma se prohibió gran parte de la obra de Jardiel Poncela, Pío Baroja, Stendhal, Balzac, Víctor Hugo, Alexandre dumas, Blasco Ibáñez...Fueron revisitadas las obras de Lope de Vega, Calderón de La Barca, Quevedo, Gracián, Larra, Galdós...

Hay que resaltar que la censura oficial no fue la única, hubo en estos momentos la censura efectuada por la iglesia que fue más dura que la del gobierno. Se estableció un paralelo al civil que se caracterizó por ser más rigurosa. La revista *Ecclesia*, órgano oficial de la Acción Católica, reseñaba toda la producción literaria española y en ella se ve como una amenaza para la fe todo lo que era autorizado por la censura del estado. Durante el periodo de la novela social, la iglesia está más por sus intereses que por los intereses sociales del pueblo. “La novela social” es considerada como arma política porque en aquellos tiempos era muy importante, aunque su eficacia como instrumento de acción y especialmente contra la política antifranquista. La obra literaria de los años 50 y 60 adopta una actitud contraria al régimen franquista y resulta bastante eficaz como instrumento político y además tenía mucho éxito.

En 1951, Camilo José Cela publicó una novela audaz y más avanzada que sus obras anteriores y que ha de ver luz en Buenos Aires: *La Colmena*. La censura la había declarado en 1946, *Francamente inmoral, a veces pornográfica y en ocasiones irreverente*. Esta obra caracterizada por la concentración del tiempo, la reducción del espacio y la protagonización colectiva fue muy mal acogida por los censores porque trataba de los problemas de la capital y del malestar de sus habitantes. En el mismo periodo apareció otra novela del mismo género: *La Noria* (1951) de Luis Romero; ubicada en su ciudad natal Barcelona, con un personaje colectivo, y una reducción temporal. Es sin duda, en esta serie de novelas, que se ciñen con más ahincó a la denuncia de la explotación de la clase baja (trabajadores, obreros, jubilados...), donde más sangrantes son las injusticias y laten con fuerza las vidas miserias (prostitutas jóvenes o viejas, amas de casa borrachos, jugadores de naipes...) frente al egoísmo de los jefes, directores y empresarios como lo peina Luis Romero en su novela *La Noria*.

A propósito de *La Noria* el comité de censura mencionó lo siguiente:

-*La Noria* de Luis Romero Pérez (Expediente N° 528-52. 28 1- 52)

La novela presenta dos informes recelosos y poco aconsejables acerca de su publicación:

Se trata de una obra ruda y descarnada en la que (...) (ilegible) miseria moral de nuestro tiempo aparece constantemente (...) (ilegible). A mi juicio no debería publicarse (subrayado en el original. Texto de puño y letra). No obstante por las

circunstancias que en ella concurren es conveniente que la vea el censor eclesiástico (subrayado en el original). Únicamente tres subtítulos exponen vidas de personas honorables.

-Es un desfile de una serie de personajes con sus vicios, lacras y miserias. La obra es fuerte y desenfadada, aunque sin llegar a gravemente inmoral. Es original y concierne mérito literario. Aunque la creo perjudicial para lectores jóvenes o de escasa formación, juzgo que dadas las circunstancias que en esta obra concurren, podrá tolerarse. (Subrayado en lo original.)

Se propuso su “*autorización con carácter de tolerada.*”

El segundo informe se cebe, en particular, en el interrogante “**¿A la moral?**”, ya que, mientras el resto no merece anotaciones, el lector señala como censurables las páginas: 10, 17, 22, 28, 74, 99, 103, 129, 161, 168, etc.

Resultando: *Serie de cuadros, con un largo desfile de personajes, apenas enlazados entre sí.*

Las páginas censuradas son más bien las que tratan de las prostitutas: Dorita, La Trini. O de la enfermedad escondida que contactan los hombres: la sífilis. El amor fuera del casamiento es inmoral e inaceptable hasta ser reprimido por la Iglesia y la sociedad.

El autor describe en breves pinceladas y con pensamientos íntimos de cada personaje, la vida y los problemas de cada uno. Abundan los tipos de mal vivir: invertidos, prostitutas, etc. Y en toda la obra hay la preocupación constante del problema sexual, expuesto con toda crudeza y desenfado.

Creo que su lectura puede resultar francamente pernicioso para una gran mayoría de lectores.

A final de todo este análisis se escribió: PUEDE PUBLICARSE.¹

¹ ÁLAMO, Felices Francisco, (1996): *La novela social española, conformación ideológica, teoría y crítica*. España: Servicio de Publicaciones de La Universidad de Almería. pp. 79-107.

Novelas con reducción temporal en los años 50 y 60.

La reducción temporal o condensación narrativa del tiempo de la historia en el relato, ha sido considerada por distintos autores como Auerbach, Albérès, Kurz, Mendilow o Sanz Villanueva. Según Villanueva ofrece” una mera narración de un solo momento al que la obra entera presta todo su desarrollo diegético.”¹

Panorama de las novelas de posguerra con reducción temporal:

Desde *La Colmena* 1951.

Nos detenemos en Luis Romero, porque cinco de sus novelas escritas entre 1952 y 1963 están construidas en el modelo de la *reducción temporal lineal*. *La Noria* 1952, *Los Otros* 1956, *La Noche Buena* 1960, *La Corriente* 1962 y *El Cacique* 1963.

Otras novelas españolas con reducción temporal:

Requiem por un Campesino Español 1953.

El Jarama 1956.

La Zanja 1961

Cinco Horas con Mario 1966.

Reivindicación del Conde Don Julián 1970.

No cabe duda de que la novela española de posguerra constituye, en su conjunto, la historia literaria que ha suscitado un interés más amplio no sólo para el lector sino también para la crítica académica.

En unas horas, un día, unos pocos días autores como Luis Romero han penetrado en los personajes, sus espacios y su tiempo para captar lo esencial y proponerlo al

¹ CALATRAVA, José R Valles, (2008): *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, España: Ed. Iberoamericana. p. 109.

público lector. Esta tendencia a reducir el tiempo materializado en la novela fue una renovación formal del género en el siglo XX. *Y es que sin duda alguna la estructura novelística basada en la “reducción temporal” es, con sus distintas variantes, el patrón constructivo al que se han acogido con mayor frecuencia los narradores españoles de la posguerra, al menos en el período comprendido entre 1949 y 1975.*¹

¹ VILLANUEVA, Darío, (1977): *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: editorial Bello. p. 125.

Novelas con reducción espacial en los años 50 y 60

La Colmena 1951

La Noria 1951

El Jarama 1956

Cinco horas con Mario 1966

Esta reducción espacial se realiza para conseguir una visión total de la ciudad para ello se ayuda de cafés, bares, restaurantes, lugares de trabajo, calles... que se relacionan con la tradición costumbrista.

La reducción temporal en el cine en los años 50 y 60

En el arte fílmico la reducción temporal se adapta con mayor facilidad que en la novela. *El arte del novelista es el recuerdo* escribía Alain. El cine se basa en el presente: la acción hecha acto. Excluye el pasado, la evolución del pasado que es propia del novelista. *Lo nuevo del arte cinematográfico es el presente contemplado*¹.

Serie de películas con reducción temporal entre los años 50 y 60:

On the town (Un día en Nueva York”, 1949, de Gene Kelly y Stanley Donen y dos películas de este último que siguen la misma línea, *Give a Girl a Break* (tres chicas con suerte, 1953) y *Funny Face* (Una cara con ángel, 1957).

En la cinematografía italiana, *Domenica d'Agosto* (1949), *Stazioni Termini* (1953), *la Notte* (1961) y *la Commare Secca* (1962) de Luciano Emmer, Vittorio de Sica, Michelangelo Antonioni y Bernardo Bertolucci.

Otras películas como *Les Amants* (1958) de Louis Malle, de Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959) y por fin *the Longest Day* (el día más largo, 1962) de Darryl F. Zanuck.

¹ Citado por GUBERN, Román, (1975): *cine contemporáneo*. España: Biblioteca Salvat de Grandes Temas, Estella, p. 25.