

cauce

REVISTA 

REVISTA INTERNACIONAL DE
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN
Y SUS DIDÁCTICAS

Núm. 44 / 2021



Grupo de investigación
LITERATURA, TRANSTEXTUALIDAD
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS
Aplicación a la enseñanza en Andalucía



EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

cervantes.es

 Centro Virtual Cervantes

FUNDADORES DE CAUCE

Alberto Millán Chivite, M.^a Elena Barroso Villar y Juan Manuel Vilches Vitiennes

Director: Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja)
Secretario: Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid)

COMITÉ CIENTÍFICO

Universidad de Sevilla: Purificación Alcalá Arévalo, M.^a Elena Barroso Villar, Julio Cabero Almenara, Diego Gómez Fernández, Fernando Millán Chivite, M.^a Jesús Orozco Vera, Ángel F. Sánchez Escobar, Antonio José Perea Ortega, M.^a Ángeles Perea Ortega, Antonio Pineda Cachero, Ana M.^a Tapia Poyato, Concepción Torres Begines, Rafael Utrera Macías, Manuel Ángel Vázquez Medel

Otras universidades españolas: Francisco Abad (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Manuel G. Caballero (Universidad Pablo de Olavide), Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), Luis Pascual Cordero Sánchez (Universidad de Valladolid), Arturo Delgado (Universidad de Las Palmas), José M.^a Fernández (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona), M.^a Rosario Fernández Falero (Universidad de Extremadura), M.^a Teresa García Abad (Centro Superior de Investigaciones Científicas), José Manuel González (Universidad de Extremadura), M.^a Do Carmo Henriques (Universidade de Vigo), M.^a Vicenta Hernández (Universidad de Salamanca), Antonio Hidalgo (Universitat de València), Rafael Jiménez (Universidad de Cádiz), Antonio Mendoza (Universidad de Barcelona), Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja), Salvador Montesa (Universidad de Málaga), Antonio Muñoz Cañavate (Universidad de Extremadura), M.^a Rosario Neira Piñero (Universidad de Oviedo), José Polo (Universidad Autónoma de Madrid), Alfredo Rodríguez (Universidade Da Coruña), Julián Rodríguez Pardo (Universidad de Extremadura), Carmen Salaregui (Universidad de Navarra), Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada), Domingo Sánchez-Mesa Martínez (Universidad de Granada), José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea), José Vez (Universidade de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea)

Universidades extranjeras: Frieda H. Blackwell (Universidad de Baylor, Waco, Texas, EE.UU.), Carlos Blanco-Aguinaga (Universidad de California, EE.UU.), Fernando Díaz Ruiz (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Robin Lefere (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Silvia Cristina Leirana Alcocer (Universidad Autónoma de Yucatán, México), Francesco Marsciani (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), John McRae (Universidad de Nottingham, Reino Unido), Angelina Muñoz-Huberman (Universidad Nacional Autónoma de México), Edith Mora Ordóñez (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Sophie Morand (Universidad de París II, Sorbona, Francia), Christian Puren (Universidad de Saint-Etienne, Francia), Carlos Ramírez Vuelas (Universidad de Colima, México), Ada Aurora Sánchez Peña (Universidad de Colima, México), Claudie Terrasson (Universidad de Marne-la-Vallée, París, Francia), Angélica Tornero (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México)

COLABORADORES (no doctores)

Lidia Morales Benito (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Mario Fernández Gómez (Universidad de Sevilla), José Eduardo Fernández Razo (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, Raquel Díaz Machado (Universidad de Extremadura), Maria Francescatti (Universidad de Sevilla)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director (Pedro J. Millán), Secretario (Manuel Broullón), M.^a Elena Barroso Villar, Ana M.^a Tapia Poyato, Fernando Millán Chivite

Traductores del inglés: Manuel G. Caballero, Luis Pascual Cordero Sánchez, Pedro J. Millán

Traductores del francés: Manuel G. Caballero, M.^a del Rosario Neira Piñeiro, Claudie Terrasson

Traductores del taliano: Maria Francescatti, Manuel Broullón, Pedro J. Millán

CONTACTO (REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y CANJE)

www.revistacauce.es / info@revistacauce.com

ANAGRAMA: Pepe Abad

Revista incluida en índices de calidad LATINDEX, ERCE, REDIB, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico, ESCI (Emerging Sources Citation Index – Thompson&Reuters)

El número 44 (2021) de *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* ha sido editado en colaboración con el Grupo de Investigación *Literatura, Transtextualidad y Nuevas Tecnologías* (HUM-550).

Inscripción en el REP. núm. 3495, tomo 51, folio 25/1.

ISSN: 0212-0410. D.L.: SE-0739-02.

© Revista Cauce

Maqueta e imprime: *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*

Todos los artículos han sido sometidos a proceso de revisión por doble par ciego. Han colaborado en este número: Juan Carlos Abril (Universidad de Granada), Patricia Barrera Velasco (Universidad Internacional de La Rioja), Olga Bezhanova (Southern Illinois University Edwardsville), M.^a José Bruña Bragado (Universidad de Salamanca), Nuria Capdevila-Argüelles (University of Exeter, Reino Unido), Juan Manuel Díaz Ayuga (Brown University, Estados Unidos), Fran Garcerá Román (Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver), David Giménez Folqués (Universitat de València), Linda Gould Levine (Montclair State University, Estados Unidos), Rodrigo Guijarro Lasheras (Universidad de Valladolid), Concepción Gutiérrez Blesa (Universidad Complutense de Madrid), Blanca Hernández Quintana (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Marco Kunz (Université de Lausanne, Suiza), Kenia Martín Padilla (Universidad de La Laguna), José Luis Martínez-Dueñas Espejo (Universidad de Granada), Bryan Millanes Rivas (Universitat Autònoma de Barcelona), Carmen Morán Rodríguez (Universidad de Valladolid), Susana Rivera (University of New Mexico), M.^a del Rosario Ruiz Franco (Universidad Carlos III de Madrid), Laura Sánchez Blanco (Universidad Pontificia de Salamanca), Duncan Wheeler (University of Leeds), Ben de Witte (Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica), Guy Wood (Oregon State University, Estados Unidos).

Artículos recibidos: 15

Artículos aceptados: 11

Artículos rechazados: 4



ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| BARROSO VILLAR, M. ^a ELENA | |
| Editorial..... | 13 |
| | |
| 1. SECCIÓN MONOGRÁFICO: NARRALUCES O LA NUEVA NARRATIVA ANDALUZA: 50 AÑOS DESPUÉS | |
| | |
| CODERO SÁNCHEZ, LUIS PASCUAL | |
| Introducción al número monográfico..... | 19 |
| | |
| ACOSTA ROMERO, ÁNGEL | |
| Los imponderables literarios: el caso de José María Requena..... | 29 |
| | |
| RÍOS, FÉLIX J. | |
| La pasión narrativa de Luis Berenguer..... | 51 |
| | |
| SOLER GALLO, MIGUEL | |
| Andalucía como marco espacial de la narrativa de Mercedes Formica..... | 87 |
| | |
| VÁZQUEZ RECIO, NIEVES | |
| Fernando Quiñones y el <i>boom</i> hispanoamericano..... | 125 |
| | |
| YBORRA AZNAR, JOSÉ JUAN | |
| El espacio como constante narrativa: tres novelas andaluzas..... | 147 |

2. SECCIÓN MISCELÁNEA

ÁLAVA CARRASCAL, M.^a EUGENIA

La poesía social de Angelina Gatell. Crítica y denuncia en *Esa oscura palabra* (1963) y en dos poemas exentos aparecidos en la revista *Poesía Española* en 1958.....173

DÍAZ VENTAS, ÁLVARO

La adaptación televisiva de *crematorio*. De la revisión histórica del 68 a la trama *noir* de la corrupción.....201

GARCÍA-AGUILAR, ALBERTO Y COELLO HERNÁNDEZ, ALEJANDRO

El género criminal en la trayectoria de Josefina y Claudio de la Torre: su colaboración teatral en *El enigma* (1939).....229

GARCÍA LÓPEZ, MIGUEL

Sujetos poéticos *queer*: género, espacio y tiempo en la poesía tardía de García Lorca.....251

LLORED, YANNICK

Don Julián de Juan Goytisolo, después de la «reivindicación».....279

MENDOZA PUERTAS, JORGE DANIEL

Plurinormativismo y ELE en Taiwán. Algunas reflexiones en torno a la enseñanza de las variedades geográficas.....297

3. RESEÑAS

MARTÍNEZ DEYROS, MARÍA

Barrera Velasco, Patricia y María del Mar Mañas Martínez (2019). *El Madrid de Carranque de Ríos. De la ficción cinematográfica a la edición interactiva*. Sevilla: Editorial Renacimiento. ISBN 9788417950026. 256 pp.
.....325

1. SECCIÓN MONOGRÁFICO:

**INTRODUCCIÓN AL NÚMERO MONOGRÁFICO.
NARRALUCES O LA NUEVA NARRATIVA ANDALUZA:
50 AÑOS DESPUÉS**

EL ESPACIO COMO CONSTANTE NARRATIVA: TRES NOVELAS ANDALUZAS

SPACE AS A NARRATIVE COMPONENT: THREE ANDALUSIAN NOVELS

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.07>

YBORRA AZNAR, JOSÉ JUAN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (ESPAÑA)
Profesor Tutor de Literatura Española
Código ORCID: 0000-0003-0911-1316
jyborra@algeciras.uned.es

Resumen: En el largo debate sobre la existencia de una Nueva Narrativa Andaluza que se ha venido manteniendo a lo largo del último medio siglo, dos cuestiones parecen mayoritariamente aceptadas: todos los autores tienen en común su origen y suelen situar sus tramas –desde perspectivas no siempre comunes– en un ámbito geográfico cercano. Por esta razón, se han elegido tres novelas de autores y momentos diferentes: *El mundo de Juan Lobón*, de Luis Berenguer; *Ágata ojo de gato*, de José Manuel Caballero Bonald y *Eras la noche*, de Ramón Pérez Montero, con el objetivo de comprobar si existen constantes y líneas comunes en el tratamiento del espacio como componente narrativo.

Palabras clave: Luis Berenguer. Caballero Bonald. Ramón Pérez Montero. Narrativa andaluza. Espacio narrativo.

Abstract: In the long debate about the existence of a new Andalusian narrative which has been taking place over the last fifty years, two points are widely accepted: all the authors share a common origin and they usually locate their plots –not always from common perspectives– in a nearby geographical setting. For this reason, three novels by different authors and belonging to different periods: *El mundo de Juan Lobón*, by Luis Berenguer; *Ágata ojo de gato*, by José Manuel Caballero Bonald and *Eras la noche*, by Ramón Pérez Montero have been chosen in order to verify if there are recurrent and common themes in the treatment of space as a narrative component.

Key-words: Luis Berenguer. Caballero Bonald. Ramón Pérez Montero. Andalusian narrative. Narrative space.

1. CINCUENTA AÑOS DESPUÉS

Ha pasado medio siglo y la cuestión sigue generando debate; tanto, que Santos Sanz Villanueva se ha llegado a preguntar con sarcasmo si vamos a llegar a propectas edades sin saber si existió o no una narrativa andaluza (Luque, 2016). Sin embargo, en el campo de Agramante de opiniones enfrentadas y dudas irresueltas, la existencia de una Nueva Narrativa Andaluza a principios de los setenta sigue despertando interés, como lo demuestran los cursos de verano de la UCA de 2013 y 2015 coordinados por José Jurado Morales o el presente monográfico.

Se apunta que todo comenzó un año preñado de mitos y reivindicaciones en las dependencias del colegio mayor Hernando Colón. Junto a la sevillana avenida de Reina Mercedes, José Luis Ortiz de Lanzagorta organizó en 1968 unas lecturas literarias que marcaron el inicio de una serie de actos donde se dieron a conocer algunos nuevos escritores andaluces. En realidad, era un sustrato que bullía en los cenáculos hispalenses. Un año antes tuvo lugar en la plaza Nueva la primera feria del libro de la ciudad y en ella se instituyó el «Día de los escritores andaluces», en el que Lanzagorta y casi una treintena de narradores y poetas firmaron sus ejemplares junto al bronce de Fernando III. Con los años, cada mes de abril el evento fue adquiriendo un componente más reivindicativo, hasta que se instituyó en una declarada feria de la novela del sur (Hijano del Río, 2018).

La fecha que se considera como referente del nacimiento de la Nueva Narrativa Andaluza coincide con los meses del verano de 1971, cuando Miguel Fernández Braso publicó en el diario madrileño *Pueblo* una serie de entrevistas a diferentes escritores, planteándoles unas mismas cuestiones acerca de la existencia de este fenómeno literario. Un año más tarde, José Luis Ortiz de Lanzagorta sacó a la luz *Narrativa andaluza: doce diálogos de urgencia*, verdadero manual de ingenios del nuevo grupo, a la par que Florencio Martínez Ruiz impartió una conferencia en el Ateneo de Madrid donde certificó la muerte del *boom* de la novela hispanoamericana y el nacimiento del de la andaluza. Al mismo tiempo, Carlos Muñiz –el escritor y jesuita que cristianó a tantos hijos de los que él también bautizó como *narraluces*– se refería a una madrileña calle de Alcalá que relucía con el paso de los escritores del sur.

En la nómina de estos novelistas se incluyen de diferentes edades y credos, y todos tienen en común su origen geográfico: José Asenjo Sedano, Manuel Andújar, Francisco Ayala, Manuel Barrios, Luis Berenguer, Antonio Burgos, José Manuel Caballero Bonald, Aquilino Duque, Manolo Ferrand, Manuel García Viñó, Alfonso Grosso, Manuel Halcón, Federico López Pereira, Domingo Manfredi, Carlos Muñoz Romero, José Luis Ortiz de Lanzagorta, José María Requena, Julio M. de la Rosa, Juan de Dios Ruiz Copete, Ramón Solís o José María Vaz de Soto. Acapararon los reconocimientos en los certámenes andaluces; muchos recibieron ansiados galardones fallados al norte de Despeñaperros y bastantes los pasearon por las anchas aceras de la calle de Alcalá. Acento del sur tuvieron en aquellos años el Nadal, el Alfaguara, el de la Crítica, el Nacional Miguel de Cervantes, el Biblioteca Breve, el Ateneo de Sevilla, el de Novelas y Cuentos, el Sésamo, el Ciudad de Marbella, el Ganivet, el Ciudad de San Fernando o el Hernani. En los primeros años setenta se hablaba ya de todo un *boom* de la narrativa andaluza:

Llueven los premios. Por primera vez el Nadal sale de Barcelona y se presenta oficialmente en un hotel de Sevilla. El diario *Pueblo* nos convoca a una encuesta veraniega, por la que pasamos casi todos, de tres en tres, cada miércoles. Sale el libro de Ortiz de Lanzagorta [...]. Se anuncian dos nuevos libros sobre narrativa andaluza: uno de Ruiz Copete y otro de Ríos Ruiz. Las revistas y los periódicos hablan del fenómeno, hacen listas, arraciman unos sesenta nombres de narradores andaluces. Se dan conferencias, se organizan coloquios universitarios, se multiplican las entrevistas a los narradores, se dibujan chistes en los periódicos de Sevilla y Granada (Muñoz Romero, 1972: 10).

El clérigo onubense no menciona a algunas editoriales que existían en Andalucía por aquel entonces, como las sevillanas Sur, Ixbiliah, las de la Universidad o la Afrobética; malagueñas como la de Ángel Caffarena o las granadinas de Algibe, de la Universidad, las publicaciones del colectivo 77 o las relacionadas con la revista *Letras del Sur* (Yborra, 1997: 481). Sin embargo, no llegaron a conformar un sólido tejido empresarial, cuya trama y urdimbre seguían ensartándose en Barcelona o Madrid.

Esta recién horneada narrativa andaluza debía cumplir hasta cinco supuestos, según se encargaron de airear sus defensores: la asunción de la totalidad de las culturas que se desarrollaron en Andalucía; la defensa de la pluralidad cultural, que debía realizarse frente al dogmatismo y la simplificación reductora de la periclitada novela social; la potenciación del

cultivo de la imaginación y de la creatividad verbal; la convicción de que andalucismo debía ser sinónimo de progresismo y el establecimiento de un máximo de conexiones con la cultura popular, materializada en el flamenco (Azancot, 1979: 99).

Una de las preguntas planteadas por Fernández Braso en el cuestionario de *Pueblo* giraba sobre el tratamiento de lo social y lo estético como postulado de la nueva corriente. La narrativa de los cincuenta y sesenta se daba ya por concluida, aunque no las demandas, que ahora se plantean de forma más elaborada. Se plasma la necesidad de una relectura de la historia desde una óptica reivindicativa, alejándose de una lectura tópica de Andalucía y más próxima a los coetáneos postulados del incipiente nacionalismo (Hijano, 2018), todo ello sin dejar de lado un especial cuidado por la lengua literaria (Ruiz Copete, 1977). La censura de una Andalucía superficial, heredera de la visión recogida en grabados y textos por los viajeros románticos y que había llevado a perspectivas que consideraron distorsionadas –como las ofrecidas por Manuel Machado o Federico García Lorca–, se quiso sustituir por un apego natural a la tierra con el que realizar un particular examen de conciencia social a la par que estético; para ello, se abogó por un producto cartesiano del barroco, piedra angular de buena parte de la literatura andaluza, desde Juan de Mena a Góngora. En un espacio habituado a recibir invasiones y colonizaciones que dejaron un poso cultural tan heterogéneo, «en el turbión de las civilizaciones el barroco no es otra cosa que un arrastre de materiales, que por erosión, por propio peso natural, se depositan en los sures» (Ruiz Copete, 1977: 13). Este barroquismo es el nexo en común que acabó emparentando el *boom* de la Nueva Narrativa Andaluza con el que había eclosionado en la otra orilla de la lengua y cuyas sucesivas oleadas llegaban a unas costas del sur que iban cubriéndose de un limo de eufónicas palabras y hondos mitos discordes.

Sin embargo, ni los más animosos defensores de la Nueva Narrativa Andaluza fueron capaces de obviar la principal flaqueza del movimiento: una pobre industria editorial incapaz de expandir postulados desde un sur que se consideraba inferior y hasta colonizado por empresas foráneas. Se valoraron con una indisimulada envidia figuras como la de José María Castellet o Carlos Barral, alejadas del débil entramado editorial andaluz. Esta fue una de las razones que arguyeron los muy numerosos críticos e incluso creadores que negaron la existencia de este *boom*, al igual que el

componente barroco de la literatura sureña, al que consideraron que tuvo más de tradición que de idiosincrasia y que fue un estilo que acabaron utilizando los jóvenes novelistas siguiendo la estela de los hispanoamericanos (Vaz de Soto, 2012). Desde otros postulados se negó incluso el componente reivindicativo del movimiento, al que se le acusó de vivir de espaldas a la auténtica realidad sociológica de la comunidad y que acabó sirviendo de instrumento de fuerzas políticas de índole reaccionaria (Fortes, 1979). Este desapego de la crítica fue común a una buena parte de los novelistas incluidos en nóminas y reseñas. Un ejemplo claro se observa en uno de los escritores de mayor proyección y reconocimientos posteriores: José Manuel Caballero Bonald, quien, un cuarto de siglo más tarde, se separó decididamente de esa tendencia, acusándola de un indisimulado nacionalismo de vía estrecha (Yborra, 1997: 486).

En esta partida de tesis e intereses que se prolonga en demasía, existen factores que pueden arrojar algo de luz en un juego de artificiales reflejos. Independientemente del lugar de origen, la patria o la nación de estos escritores, se observa el afán por novelar un espacio real o imaginario que coincide con la visión que cada uno de ellos tiene del más cercano, sobre el que construye un cañamazo de relaciones y mitos. Se ha venido desarrollando la tesis de una materia andaluza como producto del tratamiento de unos elementos constitutivos donde destaca el espacio, una realidad objetiva que sirve como punto de partida para crear otra subjetiva, la que cada escritor conforma en sus obras (Rodríguez Baltanás, 2003).

Se han elegido tres novelas bien diferentes escritas a lo largo de estos últimos cincuenta años y, sin ahondar en clasificaciones taxonómicas, estudiaremos el tratamiento del eje espacial en cada una de ellas para comprobar si existen paralelismos y constantes, interpretaciones míticas del espacio o factores recurrentes en la forma de tratar la localización de unas ficciones que tienen en común incardinar la acción en unas coordenadas que se corresponden con personales imaginarios espaciales que acaban poseyendo una cierta difusión. No olvidemos que los escritores son también productores de símbolos (Durand, 2013), de imágenes que resultan sustanciales para la interpretación de una realidad que, en el mejor de los casos, acaba calando en los lectores.

2. EL MUNDO DE JUAN LOBÓN, DE LUIS BERENGUER

En 1967, cuando el realismo social había mostrado claros síntomas de inflexión y se barruntaban alegatos sobre la Nueva Narrativa Andaluza en colegios mayores y en casetas de la feria del libro sevillana, Luis Berenguer publicó *El mundo de Juan Lobón*, con el que fue finalista del premio Alfaguara y obtuvo el Nacional de la Crítica.

Es un relato desarrollado desde la primera persona con un marcado componente biográfico inspirado en la figura real de José Ruiz Morales, «Perea», cazador furtivo de Alcalá de los Gazules, con el que el autor estableció una estrecha amistad. Berenguer, aunque ferrolano de nacimiento, vivió en San Fernando y se sintió arraigado a su territorio de adopción, que recorrió en numerosas descubiertas cinegéticas. Escribió una novela cuyo planteamiento inicial recuerda al *Pascual Duarte* de Camilo José Cela y a la fuente común de la picaresca (Ramos Ortega, 1998), ya que el protagonista recurre a la narración de su vida con el intento de justificar adónde lo ha llevado su existencia. Juan Lobón es un héroe adánico que se mueve entre la novela realista de los Siglos de Oro, la epopeya y la novela poemática; reflexiona continuamente sobre el recurrente tema del paraíso perdido y utiliza un lenguaje pulcro, reflejando en todo momento un uso del andaluz característico de las zonas rurales del extremo sur (Pérez-Bustamante, 2010). A lo largo de la ficción subyace un sustrato primitivista (Tovar, 1980), ya que reivindica una convivencia antigua que se regía por leyes naturales, antes de que los poderosos se dedicaran a cambiarla según sus intereses y conveniencias. Se siente un cazador, hijo de un territorio con normas previas a unos poderes sociales que subvierten el orden sustancial de los universos personales. Por ello, actúa al margen de ellas: «La ley nueva la pusieron contra nosotros, los cazadores, por eso tenemos que cazar sin ley, porque la ley es mala» (Berenguer, 1980: 19). En el relato, que supera los presupuestos éticos y estéticos de la novela del realismo social, existe un marcado compromiso, aunque más personal que de clase. El protagonista es maltratado por personajes que conforman un fresco muy realista de los terratenientes y todopoderosos señores que se sienten amos de un espacio que les pertenece en el registro de la propiedad y poco más: ni lo conocen ni lo sienten como Juan Lobón, que no es dueño de nada. Sufre desprecios, humillaciones y hasta palizas que lo convierten en un nuevo

mesías para los otros desposeídos del relato, pero no hay una conciencia de grupo; continuamente reivindica su trabajo individual de cazador, una dedicación personal bien diferente a la de los poderosos:

(La caza) no es oficio. Es cosa de vagos. Mis manos destrozadas, las botas lisas, la barriga sin una gota de manteca: todo por no dar golpe. Madrugar con las estrellas, acechar, arrastrarse, dar las vueltas a los animales [...], rodar un cochino, arrastrar un venado: todo vagancia. Trabajar, lo que hacían don Senén y don Gumersindo. Eso sí que tiene mérito: las copas, los papeles, la piel cruda de estar a la sombra, negocios de hablar seguido (Berenguer, 1980: 307).

El mundo de Juan Lobón es casi exclusivamente rural: amplios espacios que desde la primera edición se introducen con un elaborado mapa. Al igual que Stevenson, Faulkner, Tolkien o, más adelante Caballero Bonald, Luis Berenguer utiliza el recurso de cartografiar el territorio donde transcurre la acción; con ello se realiza una representación del mundo que ayuda al lector a localizar los diferentes episodios. Es una novela itinerante y el mapa sitúa los desplazamientos. Considerado como la escritura de posesión de un personaje sin apenas papeles, se presenta como una personal visión del mundo (Wood, 1990) para la que el autor se inspira en un lugar definido. Aunque al inicio del relato se señala de forma laxa que la acción va «dando tumbos por esas serranías del Aljibe, Bermeja y Ronda», (Berenguer, 1980: 15) la representación cartográfica resulta de lo más real y concreta. El autor, conocedor de los espacios que fabula, le «da la vuelta» al perímetro que rodea a la antigua laguna de la Janda. Coloca el sur en el norte y muestra un lugar real desde una perspectiva diferente. Dibuja dos ámbitos bien diferenciados: a la izquierda, una zona montañosa que se corresponde a sierra Blanquilla y el antiguo señorío de Zanona; a la derecha, la planicie de la laguna. Entre ambas, un territorio de paso donde ubica cañadas, caminos principales, el río y el pueblo. En el mapa no hay nombres propios, solo la toponimia por la que Juan Lobón conoce desde su infancia los hitos. No hace falta nominar el arroyo ni la población, aunque en el plano ocupen la misma posición que el Barbate y Benalup. La vereda del contrabando, que atraviesa las páginas de la novela, está tras el antiguo camino de La Trocha, que, desde la bahía de Algeciras, llegaba hasta Medina y Jerez a través del nudo de La Janda y era por donde circulaban los productos de estraperlo procedentes de Gibraltar. El mapa, con la supresión de los topónimos reales, realiza la función de visualizar el espacio más

personal del protagonista. Los nombres de ciudades concretas, como San Fernando, Jerez, Tarifa o Algeciras, que sí aparecen en la narración, se encuentran fuera de este particular mundo dibujado de Juan Lobón.

En el territorio se distinguen dos ámbitos bien definidos: aquellos donde se asienta la civilización, símbolos de una burocracia represiva y el campo abierto, donde el protagonista se siente verdaderamente libre. El innominado pueblo es donde se concentra el poder, que poco bueno le ha reportado al protagonista:

Subí al pueblo y [...] me llegué donde la guardia civil. Los civiles están en la misma plaza, en la enfrentada del bar, junto a la herrería de Daniel. Se entra al patio y en un lado queda lo del juez de paz, al otro lo de los civiles y, en el piso alto, lo del alcalde (Berenguer, 1980: 105).

En el pueblo no hay lugar para la bondad. Todo son habladurías, engaños, juego de intereses y un sometimiento de la ley al poderoso que desemboca en la más vergonzante deshumanización, que alcanza su clímax cuando tiene que llevar en brazos el cadáver de su malogrado primogénito hasta el cementerio. Es en la naturaleza donde Juan Lobón se siente libre y dueño de su vida:

Menos mal que el campo me encendía lo que la Encarna y mi hermano me apagaban. Al pisar lo mío y tentar las paredes de la lobera, sentía que por la misma piedra que tenía en las yemas, corría un seguido que llegaba del Vergacho a la Palma, de Pozo Amargo a las Mulas y a la sierra, al vedado y a lo libre [...]. Es tontera que yo lo ponga aquí, pero más dueño de todo aquello me sentía yo que todo lo que puede sentirse don Gumersindo (Berenguer, 1980: 94).

Frente a los ricos que acotan dehesas y alcornocales, el carácter individualista de Juan –de animalizado apellido– solo alcanza la plenitud en espacios abiertos, donde muestra un conocimiento tan profundo de la realidad que esta se filtra a través del personaje. Hay un telurismo atávico de autenticidad que fluye de los montes, de los zarzales, de las reses que caza y ante las que expone su vida. Cuando en las letras hispanas aún no eran usuales los ecos mágicos del otro lado del Atlántico, Luis Berenguer escribe páginas donde el palpito de lo inexplicable llega al protagonista a través de las huellas que el primitivo mundo natural ha ido curtiendo en su piel, como las propiedades visionarias que adquiere tras recibir el cruento ataque de un

jabalí, o cuando hipérbolos hiperestésicas acaban otorgando a la naturaleza el carácter atávico de las plagas bíblicas:

Se barruntaba en el aire que algo malo tenía que pasar, porque la misma tierra, en lo que es de hoja, de pelo y de pluma, andaba con las bilis por la sangre (Berenguer, 1980: 226).

Hay algo más que una lectura ecologista en unos tiempos en que el ecologismo era una palabra de escaso uso; hay algo más que el rechazo a un progreso material que apenas entiende los valores morales de una roussoniana bondad primigenia; hay algo más que la censura a todos aquellos intrusos que profanan un espacio que alcanza en el relato tintes de sagrado. Hay una perspectiva muy personal, alejada de tópicos, que refleja el paisaje por encima de condicionantes históricos, estéticos y sociales, como sucede con la visión adánica que posee el protagonista sobre el territorio en los duros años de la posguerra:

Cuando la cosa quedó tranquila y ya no mataban a nadie, daba gloria salir al campo. Nunca volverán a ser las cosas como eran, ni volverá el pobre a sentirse tan dueño de sus pasos como entonces.

Las alambradas eran para que el ganado no pateara las sementeras y, en los caseríos, cuando veían que eras un cazador, agradecían el agua que les pedías, no como luego, que las lindes ladraban desde las tablillas y arrimarte a una casa era buscar la denuncia. (Berenguer, 1980: 73)

El mundo de Juan Lobón no es uniforme ni monocromático, sino dual, con un poso de maniqueísmo: el de la civilización que persigue su anulación y el liberador de la naturaleza. Aquí late el sentido último de la ficción: la necesidad que tiene el furtivo de narrar su historia tras recibir el anuncio de un nuevo hijo: la pervivencia gracias a la palabra:

Veía yo los encalijos, las rejas, la gente negra de la justicia: el juez, don Senén, el abogado de don Gumersindo. [...] Todo aquello que me quería poner de vago y de maleante. Pensaba yo en mi padre, en mi abuelo, en la lobera, el monte con mis perros y las cosas limpias que me habían hecho hombre. Si yo, de repente, me muriera, si a mí me quitaban del pueblo y crecía mi hijo sin tenerme a su vera, nada sabría de su casta, de las cosas que a mí me engloriaban y que tenía obligación de enseñarle. [...] Por eso le pedí a don Fermín que me trajera un cuaderno y un lápiz para escribir todas mis cosas (Berenguer, 1980: 314-315).

3. *ÁGATA OJO DE GATO*, DE JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

Cuando publicó su segunda novela, Caballero Bonald era ya un escritor con pasado. Como poeta, tenía en su haber cinco libros y un volumen de poesías completas, *Vivir para contarlo*, publicado en 1969. Siete años antes había dado a las prensas *Dos días de setiembre*, uno de los referentes de la narrativa social. De 1974 es *Ágata ojo de gato*, narración con la que se apartó de aquella corriente y presentó una ficción de reconocidos valores. Su difusión fue considerable, para lo que contribuyó la renuncia al premio Barral de aquel año y la concesión del de la Crítica el siguiente.

Es una obra con una trama argumental sencilla: una novela-saga donde se narra el ascenso y decadencia de los Lambert en unos pagos bien próximos al autor: un territorio de marismas que coincide con Doñana, su mítica Argónida. Sin embargo, esta simplicidad no corre pareja con la complejidad formal de una ficción que tiene en el tratamiento del espacio uno de sus más destacados valores narrativos. Al igual que *El mundo de Juan Lobón*, *Ágata ojo de gato* se inicia con un mapa donde se representan unos hitos que coinciden con el Coto: cerrado al oeste por la playa de Matafalúa y la costa de los Moriscos; la ciudad portuaria de Zapalejos y el río Salgadera, al sur; la carretera desde los cerros de Alcauduz a Tabla del Condado al este y un extenso breñal al norte. Son topónimos fácilmente identificables con lugares como Matalascañas, Sanlúcar, el río Guadalquivir o la Palma del Condado. Caballero Bonald sigue premisas muy similares a las de Berenguer: el punto de partida es un espacio real, aunque ahora se persigue la conversión de lo concreto en mito. El mapa posee valores semiológicos y despierta una sugerente ceremonia de confusiones: el juego entre la fidelidad a los principios básicos de la verosimilitud y la inserción narrativa de elementos irreales. En su perímetro se ubican los lugares más destacados del relato, pero lo ficcional se comporta como real y se produce un juego de antítesis entre el orden cartográfico y el caos, el desorden de un espacio creado y modulado por la mezcolanza representada por los espejismos (Yborra, 1998). Estos dibujan con recurrente perseverancia un halo de apariencias en unas irreales coordenadas que acaban determinando la acción y el comportamiento de los personajes, que se sienten abducidos por una enmarañada atmósfera:

Una mañana sin viento [...] se estampó en el cielo la invertida panorámica de un caserío de inconcebible nitidez. Nunca había sido tan inquietante, por su misma meticulosa articulación de elementos de la realidad, la traza del espejismo en las lontananzas de la marisma. Manuela estaba trajinando en el chozo [...] y vio desde allí la imagen del poblado sobre el horizonte, como si fuese ella la que estuviese metida boca abajo en la fantasmagórica visión (Caballero Bonald, 1992: 35).

El verdadero protagonista de la novela es una naturaleza que desde el coto de Doñana real se convierte en un territorio mítico, preñado de primitivismo telúrico y hondos posos de historia. Bajo dunas movedizas ha quedado sumergida «con los despojos de termas y lupanares, ágoras y embarcaderos, la memoria de todos aquellos que habían sucedido en el tiempo a los primitivos colonos de las orillas del lago de la Argónida» (Caballero Bonald, 1992: 10).

Es un territorio complejo, confuso, poliédrico, cuyas caras acaban reflejando los sustratos de toda la historia que se ha venido posando sobre caños, lucios, dunas y humedales. En ocasiones recoge el componente autobiográfico del paraíso infantil recreado por el novelista a partir de episódicas descubiertas que acaban conformando una sarta recurrente a lo largo de toda su obra. Posee el perfil mítico y simbólico de elementos femeninos con un componente sexual que raras veces se enmascara:

Y todo empezó a oler como solo huele la marisma a un efluvio de ingredientes viscerales segregados quizá de la misma glándula que el sudor de las hidras esa viscosa destilación de ovario que penetra por dentro de lo macizo y se coagula alrededor de lo gaseoso (Caballero Bonald, 1992: 83).

Es una tierra estéril para los intereses de los usurpadores que en el relato arriban a ella para extraer sus tesoros ocultos tras lajas de viento y siglos; acaba absorbiendo cuerpos y voluntades, vidas y proyectos disueltos antes de nacer. Se apropia del cadáver del primer Pedro Lambert, el descubridor del tesoro, primer usurpador a quien recibe con el más distante de los desapegos tras ser arrastrado hasta ella por su breve y desligada familia:

Y así quedó el normando correlativamente integrado en el seno de la ciénaga, podre convexa incrustada en la podre cóncava, poco a poco digerida por el envolvente cuajo de la naturaleza y arrastrada por fin al último vertedero de las tumbas subacuáticas (Caballero Bonald, 1992: 98).

La naturaleza se describe de forma hiperbólica, con la desmedida sinrazón de las páginas bíblicas, donde nada resulta discreto: ni los periodos secos, ni los lluviosos ni las plagas que azotan un territorio siempre hostil: «Se levantó poco después de la hora del alba, y aún no era el alba. Una oscuridad ondisonante, hecha de filamentos movedizos y culebrinas incoloras, se interponía como una masa impenetrable entre la habitación y el resto del mundo». (Caballero Bonald, 1992: 136) Es el lugar donde la vida estalla, llena de fuerza cíclica, de extremos que oscilan entre la sequedad más estéril y momentos de humedad generadora de una nueva vida que sigue intereses bien distintos a los de los usurpadores del territorio híbrido de la marisma:

Era el ciclo del moho, el imperio absoluto de los hongos y las criptógamas: era la hora en que se abrían las maderas y se cuarteaban los mármoles y se desguazaba la algaida entera en una podredumbre que acabaría sirviendo de amalgama alimenticia de las nuevas lozanías (Caballero Bonald, 1992: 176).

Esta fuerza natural destructiva y regeneradora aniquila las construcciones de los ilícitos ocupantes y a los ocupantes mismos. Este es el sentido del recurrente sueño que va devorando al personaje que nomina a la ficción: «Manuela aparecía envuelta en una manta marrón, por la que rebullían las moscas del muladar, y apenas le asomaba la fruncida y terrosa mascarilla del rostro a través de una angosta abertura. Era como la última posible referencia de una carne comida por las larvas de la marisma en la que se hubieran inapelablemente materializado todos los sueños [...] de la autofagia» (Caballero Bonald, 1992: 280).

Se trata de una lectura próxima al ecologismo, donde subyace la tesis de que la naturaleza es capaz de vencer todas las recurrentes agresiones humanas que violan un espacio mítico despreciado por quienes la usurpan, que extraen sus más íntimos tesoros, muestra de una historia fastuosa que subyace bajo los hediondos caños.

En *Ágata ojo de gato* el escritor describe esta naturaleza abierta y descarnada, frágil y vengadora, a partir de la inspiración en Doñana. El novelista la organiza siguiendo coordenadas concéntricas que siguen una lectura igualmente simbólica. En la órbita exterior se ubican una serie de localizaciones habitadas por el hombre que se instituyen en una sarta de lugares donde la civilización rodea un núcleo apenas intacto. En este

perímetro está Zapalejos, ciudad comercial, marítima y mestiza, adonde acuden los personajes masculinos en busca de mujeres de las que acaban aprovisionándose como una transacción más. Es un territorio de negocios determinado por las pesquerías del atún. Benalmijar es otra población donde se traman oscuras artimañas y apuntadas relaciones, mientras que la Tabla es una ciudad de interior más ortodoxa, donde radica el poder político y burocrático de la zona. Allí acuden Manuela y su hijo para legalizar un inventado árbol genealógico o sus descendientes al arrimo de convencionales colegios. Ese círculo externo –donde no son extraños los cultivos extensivos, las dehesas y las elevaciones que sirven de escondite para personajes como Clemente, uno de los escasos herederos legítimos del territorio central– circunvala el espacio plano y ambiguo de la marisma, un lugar frágil y amenazado que solo conoce un disforme núcleo habitado: el asentamiento de Malcorta, rodeado de mimbreras y vacío, adonde Manuela, la de los ojos de gato, acudió en la telúrica hora de los partos, adonde inició desafortunadas etapas de irreprimida sexualidad y adonde acabó teniendo su única posesión, la casa donde a ratos vivió tranquila con el fiel Clemente y la impúbera Alejandra.

Las edificaciones poseen un decidido valor simbólico. En el centro del espacio narrativo, en la zona más intacta de la anfibia marisma y apartada de amenazas exteriores, la saga de foráneos usurpadores fue dejando sucesivas y efímeras huellas de dominio sobre un territorio que no era el suyo. El primer Pedro Lambert intervino con una somera plantación de hierbas salutíferas y erigió un provisional refugio. Tras el fortuito descubrimiento del fastuoso tesoro en una sepulta calzada que ya no iba a ninguna parte, el normando mandó construir una primera vivienda sobre una pequeña elevación desde donde se mostraba simbólicamente el poder del primer e inconsciente miembro de la saga. Fue su hijo quien realizó el mayor acto de profanación después del descubrimiento del oro tartésico: la venta de las piezas con las que amasó su fortuna y construyó una mansión. Todo ilegítimo, todo fugaz.

La casa, erigida sobre la marisma, se convierte en símbolo de la ostentación, de lo impostado, fruto de una condición humana que muestra con ella su control sobre un territorio ultrajado por elementos foráneos. Nada hay de auténtico en los muros contruidos con ilícitas ganancias:

Con pórfido de las estribaciones de Alcaduz, ladrillo de las fuentes del Salgadera y granito de Benalmijar, comenzó la larga y extenuante construcción del casal de

Pedro Lambert [...]. Maestros de obras venidos de la Tabla del Condado y de más distantes geografías, procedieron al descomunal trazado de un edificio que más parecía concebido para albergar comandos reales que para ser habitación de una menguada familia salida de las más miserables parcelas del tremedal [...]. Y donde no hubo más que arenales yermos y ciénagas nauseabundas, empezó a pulular una insólita asamblea enfrascada en los cien cometidos de aquella edificación delirante, copia aumentada de un modelo pseudomudéjar aún más pomposo y disparatado con añadidos de muy varia pastelería colonial (Caballero Bonald, 1992: 123-124).

Las desmesuradas obras de la mansión se completaron con el levantamiento de un muro con el que cercar unos impostados jardines. Para ello hubo que «desmontar y roturar a brazo la marisma, abriendo las costras del salitre y la magnesia, desecando la apestosa red de los esteros y cegando las filtraciones que rezumaban por dentro de las quiebras» (Caballero Bonald, 1992: 125). Con plantones provenientes de lejanos viveros, se transformó la genuina marisma en un jardín que acabó violando de nuevo las leyes naturales, las cuales acabaron por pasar factura a tamaños despropósitos humanos: tanto la casa como su artificial entorno terminaron siendo engullidos por una naturaleza que reclama sus derechos a los indignos usurpadores.

Toda una lección moral narrada con un estilo muy elaborado. Sin declararlo, el novelista emplea la palabra como clave sobre la que se instituye la lectura mítica de la historia y utiliza una escritura compleja que muchos califican de barroca y que el propio escritor ha definido como una personal forma de aproximarse a la realidad produciendo en el lector un particular estado de inquietud:

Para mí el barroco siempre ha sido como una aproximación a la realidad. A veces por puro instinto, yo tengo un repertorio de palabras no buscadas, sino adormecidas en mi memoria, que aparecen cuando yo quiero describir algo, y esa descripción puede ser barroca, pero sobre todo es barroco, como bien dices, el espíritu, el desengaño, la incertidumbre, los contrastes. En el fondo también el barroco tiene algo de producir miedo [...] en este sentido a mí me produce cierto placer usar un lenguaje que produzca esa aspiración a anonadar un poco (Yborra, 1997: 2104).

4. *ERAS LA NOCHE*, DE RAMÓN PÉREZ MONTERO

El escritor andaluz Ramón Pérez Montero acaba de publicar *Eras la noche*, una novela que engrosa su trayectoria narrativa iniciada en 1996 con *Mi nunca dicha razón de amor*, a la que se le han añadido en la última década poemarios como *La mirada inclemente* y *Palabra de Adán*. En *Eras la noche* se narra una historia que el autor oyó entre velados susurros en su Medina Sidonia natal: la de Largomayo, apodo de Francisco Fernández Cornejo, joven originario de su misma ciudad que acabó huyendo al monte, donde fue abatido su hermano y donde se unió a la partida de Bernabé López Calle, el mítico comandante Abril, líder cenetista y uno de los más representativos cabecillas del maquis antifranquista en los pagos de la Janda. Con estas mimbres, es fácil caer en la tentación de escribir un relato dentro de las más ortodoxas tendencias del memorialismo documental, pero no. *Eras la noche* es una novela donde no se toma partido. Largomayo es quien acaba denunciando a Bernabé ante la Guardia Civil y quien motiva la emboscada donde el líder es abatido. En ningún momento se dibuja como un personaje plano, al igual que otros caracteres de la ficción. El protagonista no es un vulgar traidor, ni un activista, ni un simple perdedor o desclasado. Huye al monte porque no tiene otra salida ni sabe hacer otra cosa y se perfila como un personaje con la luz del superviviente que se agarra como puede a la vida y con abundantes sombras que marcan los años de la más inmediata posguerra en los que se ambienta el relato. El eje temporal se muestra roto en más de un centenar de capítulos con una linealidad truncada, de forma que se persigue una participación activa del lector, determinada también por una elaboración poética del lenguaje, alejado de la simplicidad retórica del mero relato de denuncia social.

Es una novela que también sigue la estela del *Lazarillo* o el *Pascual Duarte* desde el momento en que el protagonista se convierte en narrador de una historia con el objetivo de su justificación personal. Este rasgo lo asemeja a Juan Lobón, con quien tiene más parentescos. También Largomayo es un carácter prehistórico (López, 2020), anterior a las normas y a las leyes de una civilización que en poco ha ayudado a los eternos perdedores como él, que solamente se encuentran a sí mismos en los apartados espacios abiertos. Alejados de cualquier tipo de reduccionismo, los personajes de la ficción se ven obligados a convivir en un entorno duro

que continuamente los pone a prueba, un entorno rural definido por la extreosidad y el apartamiento, aunque, precisamente por ello, se convierte en el espacio que mejor puede garantizar la supervivencia. *Eras la noche* es la novela de unos huidos y, precisamente por ello, es una ficción donde cobra especial valor el territorio, que se convierte en vehículo y destino de la misma huida. El autor lo conoce y se reconoce en él: los valles, las hijuelas, los arroyos, las sierras donde se abaten los fenómenos naturales, son descritos con una decidida intención estética. Es una obra de corte rural aparentemente realista que se ve enriquecida por un lenguaje con intención poética. A lo largo del conjunto de teselas que conforman la ficción fluye un venero de símbolos y continuas referencias al valor de la palabra: algunos guardias civiles tienen problemas a la hora de expresarse o escribir informes; el protagonista es depositario de un léxico enraizado en el espacio y otros, como Bernabé, son maestros para encandilar y convencer con los nombres, dejando abierta la lectura de la trascendencia que es capaz de proporcionar la palabra escrita: «La boca nada más puede hablar de lo que le sobra al corazón [...] Me conformo con que alguien conserve de mí el recuerdo cabal de lo que soy» (Pérez Montero, 2020: 181).

La narración se ubica en un territorio concreto, plagado de topónimos reales de la provincia de Cádiz y zonas aledañas: Medina Sidonia, Alcalá de los Gazules, Chiclana, el camino de la Trocha utilizado por los contrabandistas que venían desde Gibraltar, la sierra de Facinas, Algeciras o el cruce del Estrecho camino de Tánger. Se detallan ventas y cortijos, cerros y cañadas, veredas y caminos, nombres de calles... Las referencias son un trasunto literario de un territorio muy definido, determinado por el viento de levante, los nortes de enero, los diluvios otoñales, los candieles para combatir el frío, la recogida de espárragos o caracoles, los animales que pueblan el monte o se guardan en los cercados. En la ficción aparecen ubicaciones de lo más concretas, como el cuartel de la Guardia Civil en Medina, erigido sobre un antiguo convento, o la figura de María Mármol, popular estatua asidonense de origen romano que sirve para entroncar con los siglos de historia de un espacio de claroscuros que supera la inspiración realista con un lenguaje lleno de metáforas, como la descripción que se realiza del pueblo desde lejos, una noche en que el viento de poniente dejaba sobre él una recurrente nube que lo cubría, mientras el protagonista añoraba a su mujer, que dormía bajo la niebla:

Desde donde yo estaba agazapado, el resplandor de las luces del pueblo eran como bichitos de luz en el paño negro de la noche [...]. La mayoría de las noches una nube grande se tragaba esa luz. Esa nube de niebla que se desparrama aquí en el cerro sobre las casas igual que una gallina cobija a sus pollos bajo las alas. Entonces echaba muy de menos tu calor (Pérez Montero, 2020: 98).

A diferencia de en *El mundo de Juan Lobón* y *Ágata ojo de gato*, en *Eras la noche* no se incluye un mapa. Tampoco resulta necesario, ya que los topónimos reales se encargan de enmarcar perfectamente la trama. Un personaje es el que dibuja sus líneas de ubicación: «El teniente Giraldo traza un triángulo sobre el mapa con la punta de un lápiz. Alcalá de los Gazules, Arcos, Medina Sidonia. Estos tres pueblos marcan los vértices.» (Pérez Montero, 2020: 154). En ese perímetro se encuadra una acción desarrollada en un espacio eminentemente rural: la campiña que rodea la antigua Asido es el territorio de Largomayo, que posee el telurismo de lo primigenio, de los primeros recuerdos que lo convierten en el espacio mítico de una infancia en que vivió como si esa tierra fuera suya, como si fuera parte de sí mismo, un legítimo habitante que también acaba siendo un fugitivo:

El que las primeras lluvias del otoño les arrancaban a los pastizales, el de las heridas de la tierra recién abierta por el arado, esos aromas le alegraban el corazón del fugitivo [...]. Esa tierra que tenía el sabor de la leche mamada en los agostaderos de los pechos jóvenes de su madre, esa tierra que guardaba el calor aquel del regazo cuando el fugitivo, de chavea, pasaba las noches al raso junto a un hato de cabras, esa tierra fue durante un tiempo como si fuera realmente un pedazo de sí mismo (Pérez Montero, 2020: 211).

La tierra otorga dignidad a sus pobladores, a los que se ganan la vida siguiendo la ley natural anterior a los atropellos que los sucesivos colonizadores realizaron sobre ella. Bernabé admira la forma de hablar del hijo de los Calabaceros, quien se atreve a presentarse ante la partida sin el dinero del rescate de su hermano: «La claridad y el temple con que modula cada una de sus palabras. El cultivo paciente del verbo bajo la inclemencia de los soles y el largo compás de la espera de las lluvias». (Pérez Montero, 2020: 193) El campo otorga dignidad a estos personajes que respetan sus normas y también les otorga crudas recompensas en los duros años de posguerra. A Largomayo, el huido de la ley y de la civilización impuesta por el poder vencedor, no le queda otra que buscarse alimento entre cercas y

bujeos: plantas, raíces y una artesanal caza lo retrotraen a estadios de hondo primitivismo. Otras veces, el territorio acaba convirtiéndose en áspera y dura protección para el superviviente en que se convierte:

Las zarzas erizan las garras de su celo contra el cuerpo que osa penetrarlas. Se esfuerzan en detenerlo prendiéndolo de la ropa. Siente los agujijones en sus manos desnudas y un picotazo grande en el muslo. No lleva tiempo para atender a las demandas del dolor. Las espinas hieren, pero también amparan (Pérez Montero, 2020: 28).

Frente al campo, la ciudad es el paradigma del poder que convierte a Largomayo en un proscrito y en un traidor. Allí se ubica el cuartel de la Guardia Civil; en la plaza abandonan el irreconocible cadáver de su hermano, mientras desde un balcón, caracteres anónimos con sombreros y corbatas se regodean. Allí debe regresar, humillado, tras cometer su delación. Una ciudad de blancas paredes y negros perfiles donde habita también la malevolencia que acosa cada día a la mujer del huido:

Mujeres embutidas en negro se dibujan como sombras sin cuerpo en los lienzos blancos de las paredes encaladas [...] Ellas no saben lo que es dormir las noches de lluvia abrazada a un recuerdo. El fantasma del hombre que se desvanece con las primeras claridades del día (Pérez Montero, 2020: 76-77).

5. CONSTANTES ESPACIALES

Del estudio de estas tres novelas, podemos concluir que se observan una serie de constantes en el tratamiento del espacio ficcional:

Son narraciones localizadas en un territorio familiar para los escritores, que suele aparecer acotado con mapas reales o textuales como apoyo iconográfico a una invención literaria que se inspira en lo conocido pero que busca una lectura más general, al recrearse un ámbito con valores simbólicos, que vienen determinados por la perspectiva personal de cada autor.

El eje espacial se perfila con la visión atávica y telúrica de un lugar atrayente e indómito, depositario de posos de cultura y colonizaciones que enriquecieron su poliédrica interpretación, pero a la vez anularon las leyes naturales de lo primigenio. Suele poseer una recurrente simbología femenina, que entronca con la lectura de la madre protectora, generadora de

vida con una fuerza casi hiperbólica, que ampara a sus habitantes legítimos y sufre las afrentas de los usurpadores. Podría entenderse como una visión ecologista al plantearse una defensa del ideal natural frente a las acechanzas y amenazas de quienes buscan el expolio, el ejercicio de un poder impostado o la mera explotación material.

Tras la constante violación de un universo natural que tiene mucho de pasado, de utópico o de paraíso perdido por un progreso mal entendido, los personajes que viven siguiendo sus normas (Juan Lobón, Clemente, Largomayo) acaban siendo unos fugitivos que lo utilizan como último y no siempre seguro refugio.

Frente al mundo rural se alza el de la civilización, donde se asienta el poder: los pueblos y las ciudades son el espacio simbólico donde reside una autoridad que defiende la ley de los usurpadores frente a la primitiva. En estas novelas hay un compromiso con los desfavorecidos que sufren las arbitrariedades de estos nuevos poderosos que colonizan territorios prístinos edificando casas, mansiones, cuarteles, cercas y cortijos en lugares antaño mejores: impostación y suplantación frente a la autenticidad de quien se siente parte de un telurismo vital y mítico.

La inspiración real en lugares concretos trasciende lecturas tópicas gracias a un lenguaje elaborado, poético, donde se alterna el barroquismo expresivo con el rescate de voces locales sepultas en un territorio que el escritor restaura. La poeticidad supera al realismo de corte rural, el lenguaje lírico se impone en las descripciones y la palabra escrita adquiere un valor trascendente.

Todas estas conclusiones trazan una sutil urdimbre que acaba emparentando estas tres novelas andaluzas: las dos primeras, tradicionalmente incluidas en el tan reseñado *boom*; la última, escrita casi cinco décadas después. Tras todos estos años, los interrogantes de Santos Sanz Villanueva acerca de la existencia de una Nueva Narrativa Andaluza siguen sin poseer una respuesta taxativa. Sin embargo, podemos apuntar que el afán por novelar con un cuidado lenguaje el espacio imaginario de una naturaleza venerable frente a una impostada civilización se perfila como recurrente constante en la narrativa escrita en las últimas décadas en Andalucía, un sur que sigue siendo norte para muchos novelistas que tienen en el territorio uno de los componentes fundamentales de la ficción.

6. REFERENCIAS

- Azancot, L. (1979). Sobre la narrativa andaluza: una propuesta. *Nueva Estafeta* 13/12/1979, s. p.
- Baltanás, E. (2003). *La materia de Andalucía. El ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*. Fundación José Manuel Lara.
- Berenguer, L. (1980). *El mundo de Juan Lobón*. Selecciones Austral.
- Caballero Bonald, J. M. (1992). *Ágata ojo de gato*. Anagrama.
- Chicharro, A. (1983). Cuestiones preliminares a la elaboración de un concepto de novela andaluza. *Aexerquía: Revista de estudios cordobeses* 9, 37-52.
- Cordero Sánchez, L. P. (2015). Andalucía en la prosa de José Manuel Caballero Bonald y Fernando Quiñones. *Campo de Agramante* 22 109-124.
- (2016). *Caballero Bonald y Quiñones: viaje literario por Andalucía*. Verbum.
- Domènech, C. (2019). La Andalucía de Caballero Bonald y de Quiñones. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura* 34(2), 162-163.
- Durand, G. (2013). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Fondo de Cultura Económica de España.
- Escapa, E. (1975). Mitológica y barroca: *Ágata ojo de gato*. *Reseñas* 83, s. p.
- Fortes, J. A. (1979). Un caso de geoliteraturismo barroquizante. Crítica a la crítica de la Nueva Narrativa Andaluza. *Estudios sobre la literatura y arte* (pp. 493-510). Universidad de Granada.
- (1990). *La Nueva Narrativa Andaluza. Una lectura de sus textos*. Anthropos.
- Galán Fernández, N. C. (2014). Notas para definir la literatura andaluza. Del mito decimonónico a los narraluces. *Letras del XIX Encuentro de Investigadores de Literatura Española* (pp. 49-62). Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/letras_xix/articulo4.htm
- González Alcantud, J. A. (2004). *Deseo y negación de Andalucía*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Guereña, J. L. (1975). Espejos y espejismos en Caballero Bonald. *Cuadernos Hispanoamericanos* 299, 466-469.

- Hijano Del Río, M. (2018). José Luis Sánchez Ortiz de Lanzagorta: Una vida por la cultura andaluza en la Transición. *A H Andalucía en la Historia* Año XVI(61), 82-87.
- Jurado Morales, José (2016). Julio M. de la Rosa ante el espejismo de la Nueva Narrativa Andaluza. En J. Jurado Morales (Coord.), *La narrativa de Julio M. de la Rosa* (pp. 35-54). Alfar.
- López, J. A. (2020). La frontera entre ficción y realidad hay que diluirla en literatura. Entrevista a Ramón Pérez Montero. *Diario de Cádiz* 29/11/2020, s. p.
- Luque, A. (2016). Narraluces, ¿la generación literaria que nunca existió? *El correo de Andalucía* 03/05/2016, s. p.
- Morales Lomas, F. (2005). *Narrativa andaluza fin de siglo (1975-2002)*. Aljaima.
- Moreno Carrascal, J. M. (2020). *El escritor como guardián de la memoria*. <https://librosdelaherida.blogspot.com/2020/12/jose-maria-moreno-carrascal-escribe.html>
- Muñiz Romero, C. (1972). Narrativa andaluza, ¿bombo o bomba? *Reseña* 65.
- Ortiz de Lanzagorta, J.L. (1972). *Narrativa andaluza: doce diálogos de urgencia*. Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Pérez-Bustamante Mourier, A. S. (2010). La maravillosa vida (no tan breve) de Juan Lobón. *El mundo de Juan Lobón*. Cátedra.
- (2015). Luis Berenguer (1923-1979), ferrolano, narraluz y todo lo contrario. *FerrolAnálisis: Revista de pensamiento y cultura* 29, 56-63.
- Pérez Montero, R. (2020). *Eras la noche*. Libros de la Herida.
- Ramos Ortega, M. (1998). *El mundo de Juan Lobón*, de Luis Berenguer. *La narrativa de Luis Berenguer (1923-1979)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- (2020). *Eras la noche*. Ramón Pérez Montero. Libros de la Herida. <https://librosdelaherida.blogspot.com/2020/12/manuel-j-ramos-ortega-escribe-sobre.html>
- Robles, M. A. (2020). El pan y la sal. *Diario de Almería* 11/10/2020, s. p.
- Rodríguez Baltanás, E. (2003). *La materia de Andalucía: el ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*. Fundación José Manuel Lara.
- Ruiz Barrionuevo, C. (1979). La obra narrativa de Caballero Bonald: de lo social a lo mítico. *Ínsula* 396, 397.

- Ruiz Copete, J. de D. (1976). *Introducción y proceso a la Nueva Narrativa Andaluza*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Ruiz Copete, J. de D. (1977). *Andalucía: carácter y sentido de una tradición literaria*. Real Academia Sevillana de Buenas Letras.
- Vaz de Soto, J. M. (2012). Sobre la Nueva Narrativa Andaluza. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 40.
- Wood, G. H. (1990). El mapa de *El mundo de Juan Lobón*. *Hispania* 73(3), 605-615.
- Yborra Aznar, J. J. (1997). *Aproximación al universo narrativo de José Manuel Caballero Bonald*. Tesis Doctoral. Universidad de Cádiz.
- (1998). *El universo narrativo de Caballero Bonald*. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz.
- (2020). *Eras la noche, la novela de la claridad de Ramón Pérez Montero*. Libros de la Herida.
<https://librosdelaherida.blogspot.com/2020/09/jose-juan-yborra-escribe-sobre-la.ht>