

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**

LA PASIÓN NARRATIVA DE LUIS BERENGUER

THE NARRATIVE PASSION OF LUIS BERENGUER

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.04>

RÍOS, FÉLIX J.
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA (ESPAÑA)
Profesor Titular de Universidad
Código ORCID: 0000-0002-5084-3888
frios@ull.edu.es

Resumen: Con este trabajo se pretende describir y valorar la producción narrativa de uno de los principales novelistas andaluces de los años setenta en España: Luis Berenguer. Para alcanzar estos objetivos se contextualiza la vida y la obra del escritor dentro del agitado panorama literario de su época. Se revisan las opiniones que en aquellos años se hicieron sobre la llamada Nueva Narrativa Andaluza o generación de los narraluces y se analizan, de manera sucinta, las seis novelas del escritor afincado en Cádiz. Las conclusiones principales a las que llegamos son, fundamentalmente, que no se puede hablar de una novela andaluza con rasgos particulares, nacionalistas o regionalistas, que la separen del resto de la creación narrativa española de aquellos años y que Luis Berenguer es, sin ninguna duda, un referente ineludible de la literatura española de los últimos decenios del siglo XX, por la riqueza estilística de su prosa y por su profundidad compositiva.

Palabras clave: Luis Berenguer. Literatura española. Novela. Siglo XX. Andalucía. *Narraluces*

Abstract: This work aims to describe and value the narrative production of one of the main Andalusian novelists of the seventies in Spain: Luis Berenguer. To achieve these objectives, the life and work of the writer are contextualized within the agitated literary panorama of his time. The opinions that were made in those years about the so-called new Andalusian narrative or generation of narraluces are reviewed and the six novels of the writer based in Cádiz are analyzed in a succinct way. The main conclusions we reached are, fundamentally, that we cannot speak of an Andalusian novel with particular features, nationalist or regionalist, that separate it from the rest of the Spanish narrative creation of those years and that Luis Berenguer is, without any doubt, an inescapable reference of Spanish literature of the last decades of the twentieth century, for the stylistic richness of his prose and his compositional depth.

Key-words: Luis Berenguer. Spanish literatura. Novel. 20th century. Andalusia. *Narraluces*

1. LA NUEVA NOVELA EN ESPAÑA (1960-1980)

A finales de los años sesenta del siglo XX, la novela predominante en España durante más de veinte años, realista, de corte objetivista, atenta a los condicionamientos socio-históricos del individuo (Sanz, 1980: 331) empieza a mostrar síntomas de cansancio, de decadencia.

Unos años antes, *Tiempo de silencio* (1962) había dado ya el primer aviso al romper con la tendencia social-realista imperante y señalar nuevos rumbos en la narración. Sin embargo, todavía no se había llegado a la *novela de la ruptura* (Buckley, 1990). Se seguían escribiendo novelas dentro del realismo aunque este ya no fuera de denuncia o testimonio sino *dialéctico* (Corrales, 1971). La obra de Martín-Santos, no obstante, se acercaba a los postulados de la nueva novela por el carácter autorreferencial de su lenguaje (Spires, 1979). Quizás su importancia residió en el cambio que produjo en los autores consagrados y en las técnicas, como señala Ricardo Gullón:

Y los escritores sintieron que su obligación primera era «escribir» y no actuar como delegados de la historia. ... Después de Martín Santos la palabra arte dejó de ser un signo de condenación, un estigma, un obstáculo para la renovación social. No fue solamente un cambio de actitudes. Cambiaron las técnicas, la imaginación recuperó sus derechos y las buenas intenciones ya no bastaron para ser recibido en el círculo de la creación (Gullón, 1979: 28).

Muchos de los escritores que comenzaron su andadura literaria practicando el realismo al pie de la letra, no dudaron en abandonarlo en obras posteriores, como les ocurrió a Juan Goytisolo, a Torrente Ballester o a Caballero Bonald y, en los ejemplos más extremos, algunos incluso llegaron a abjurar de aquella parte de su creación literaria, aunque en ella se apuntaran ya algunos rasgos de renovación. Sería el caso de Rafael Sánchez Ferlosio:

Cuando Sánchez Ferlosio puso las cartas sobre la mesa, el juego cambió. *Alfanhui* abrió de par en par las puertas de la fantasía y *El Jarama* cerró las del reportaje novelado con cerradura que pareciendo lo mismo era casi exactamente lo contrario (Gullón, 1979: 28).

No cabe, pues, duda alguna de que a partir de los años setenta la novela española entra decididamente en el experimentalismo y el ensayo

novelesco. Es lo que Gonzalo Sobejano (1975) llama *novela estructural*. Más tarde, el propio Sobejano (1979) habla de tres rasgos que son síntomas de ruptura: la memoria autobiográfica en forma dialógica, la reflexión autocrítica sobre el proceso de escritura y lectura y la fantasía.

Para Buckley (1990), en esta *nueva novela* hay una presencia total y absoluta del autor que interioriza la realidad exterior. Se producirá un radical cuestionamiento de la novela como género literario que se convertirá en una forma de autoconocimiento. La propia identidad se busca en el ámbito cultural del personaje. Esta *novela de ruptura* se extiende de 1968 a los primeros años de la década de los ochenta y se caracterizará por una intensa renovación estilística del género.

M.^a Dolores de Asís Garrote (1990) viene a coincidir, en líneas generales, con las clasificaciones de la mayoría de los críticos. El neorrealismo se desarrolla de 1950 a 1962 aunque Asís Garrote piensa que en esos años hubo autores significativos que buscaron otra cosa, trascender ese realismo social que dejaría de ser, desde su punto de vista, la única corriente significativa de la década.

Óscar Barrero Pérez observa en los dos primeros libros de Alonso Zamora Vicente, *Primeras hojas* (1955) y *Smith y Ramírez* (1957), una clara renovación del lenguaje narrativo y afirma lo siguiente:

El monólogo interior había desbordado hacia 1960 las barreras del realismo lingüístico. La sintaxis ordenada definatoria de la estructura formal afín al realismo (social o meramente estilístico) daba paso a un caos discursivo (puntuación heterodoxa, interrupción de la linealidad textual, confusión polifónica) que reflejaba, de manera aproximada, esa inestabilidad del pensamiento a la que se acercaba el novelista que empleaba el monólogo interior. Este suponía un ataque frontal al propio realismo lingüístico tan del gusto del narrador de los años cuarenta y cincuenta (Barrero, 1990: 218-219).

Después de Martín Santos se desarrollan distintas tendencias que buscan la renovación temática y la asimilación de técnicas narrativas modernas; se huye del prosaísmo y se ensaya un lenguaje neobarroco. No hay una línea común sino varias: metafísica, experimental, ética, mágica o humorística.

2. LA PROPUESTA NARRATIVA DE LUIS BERENGUER

En medio de este panorama, en 1967, comienza Luis Berenguer su travesía narrativa antes de morir repentinamente en 1979, dejándonos cinco novelas publicadas y una inédita que vería la luz un año después. Su muerte, relativamente temprana, no ha sido obstáculo para que podamos disfrutar de un legado literario denso e innovador.

En el encuentro que mantiene con Antonio Núñez, el escritor habla de la forma en que sus novelas reflejan la realidad:

–Yo pienso que el autor de una novela es como un prisma que refracta la luz según las leyes propias del cristal. Una novela, en resumidas cuentas, *es la realidad filtrada a través del objetivo que la ve*. Desde este punto de vista, es la persona del autor, en último extremo, quien selecciona los aspectos y panoramas que enfoca su objetivo (Núñez, 1972: 4)¹².

En los últimos años del siglo XX se incrementaron los estudios dedicados a la obra berengueriana, impulsados desde la Universidad de Cádiz, que en 1996 organizó un seminario que reunió en la Facultad de Filosofía y Letras de la ciudad andaluza a especialistas, escritores y amigos de Berenguer (Ramos Ortega y Pérez-Bustamante, 1998).

En el año 1999, Ana Sofía Pérez-Bustamante publicó una biografía de la figura humana del escritor, acompañada de varios textos inéditos, que es parada obligatoria de todo aquel que se acerque al personaje ya que a través de sus páginas la autora ha conseguido dejar constancia de «[...] un hombre apasionado que se transmutó en una escritura apasionante» (Pérez-Bustamante, 1999: 15).

Sin embargo, todavía son escasas las reseñas en los grandes manuales. Tenemos que buscar las primeras referencias bibliográficas en estudios dedicados específicamente a la novela contemporánea española. No encontramos una clasificación satisfactoria, quizás por la falta de perspectiva o por la ausencia de una visión de conjunto de su obra.

Santos Sanz Villanueva incluyó a Berenguer en un grupo de escritores que destacaban «[...] por su calidad, originalidad o sentido particular de su narrativa» (Sanz, 1972: 173). Su ordenación no va más allá puesto que en esos años la obra de Berenguer, como la de tantos otros, se

¹² La cursiva es nuestra.

veía como algo «[...] en marcha, todavía insegura y a desarrollar, fundamentalmente, en el futuro» (Sanz, 1972: 173).

Sanz Villanueva estudia en su monografía la evolución que se estaba produciendo en la novela española que se alejaba de los presupuestos tradicionales. De Berenguer solo analiza *Marea escorada* y deja a un lado la otra novela publicada hasta ese momento por nuestro escritor, *El mundo de Juan Lobón* (1967), que se desarrolla a través de unos esquemas más convencionales.

José Domingo, en su panorama de la novela española del siglo XX hace una pequeña reseña de Berenguer, aunque lo incluye en un capítulo algo extraño que titula *Realismo, psicología y surrealismo*. Es más un cajón de sastre que una clasificación afortunada. No obstante, creemos que Domingo encuadra a Berenguer dentro de la novela psicologista con acierto y sus observaciones son agudas y atinadas. Al hablar de su novela sobre la caza furtiva, advierte la creación de «[...] un estupendo tipo popular, el de Juan Lobón, que parece arrancado de la realidad de nuestro panorama más agreste y cerril» (Domingo, 1973: 142).

Señala, además, que aunque no estamos ante una novela social, «[...] no hay duda de que una obra como esta ha de adquirir por fuerza una relevante significación de testimonio» (Domingo, 1973: 142).

El crítico acaba su reseña haciendo referencia a las otras dos novelas que hasta ese momento había publicado el escritor. Con *Marea escorada* y *Leña verde*, Luis Berenguer logra «[...] una notable consolidación de su personalísimo estilo y una extraordinaria superación técnica» (Domingo, 1973: 143).

José M.^a Martínez Cachero le dedica algunos párrafos pero señala también lo poco que ha sido estudiado. Su aparición en el capítulo cinco, *Una novela en libertad (1976-1980)*, se debe más a circunstancias personales que a cuestiones literarias porque su «[...] obra queda definitivamente concluida en razón de su fallecimiento dentro del lustro 1976-80» (Martínez, 1985: 454).

Martínez Cachero apunta dos de las etiquetas con las que ha sido clasificada la obra de Berenguer. La primera es la de ser uno de los principales representantes de la llamada *generación de los narraluces*, hipótesis, defendida por Alfonso Grosso y algún que otro crítico, de la que hablaremos a continuación. La otra lo emparentaría con la novela social a través del ruralismo de *El mundo de Juan Lobón*.

Ninguna de estas clasificaciones parece muy satisfactoria y Cachero, con buen olfato, concluye afirmando que «[...] el talento de nuestro autor y su dominio de la técnica (repárese a este respecto en *Marea...*) y del lenguaje, rico y variado, exceden con creces todo posible y restrictivo encasillamiento» (Martínez, 1985: 464-465).

3. LOS NARRALUCES

La existencia de una narrativa específicamente andaluza es otra de las polémicas afirmaciones que, al calor del *boom* hispanoamericano, se planteó al inicio de los años setenta en nuestro país. Martínez Cachero (1985: 309) hace un recuento de los autores andaluces que consiguen premios en estos años, entre los que cita a Luis Berenguer en 1968, 1969 y 1972. Reconoce una cierta comunión entre ellos:

Les une su naturaleza andaluza, muchas veces no muy visible en la obra realizada y, también, un rasgo estilístico nada desdeñable, común sobre todo a algunos de los más jóvenes, y valioso tanto en sí mismo como circunstancialmente, por suceder a una época de expresión deliberadamente descuidada y pobre (Martínez, 1985: 310).

Sin embargo, se inclina por considerarlo un fenómeno artificial apoyándose en uno de sus principales protagonistas, Antonio Burgos, quien afirmaba que de todo ese montaje solo quedaría «[...] la obra de unos cuantos autores a quienes son más las cosas que separan que las que les unen» (Burgos, 1974: 45).

El debate fue conducido a través de las páginas de *Pueblo* por Miguel Fernández Braso. A lo largo de 1971 publicó una encuesta entre escritores andaluces que contestaban a una espinosa cuestión: *¿Se puede hablar de una narrativa actual específicamente andaluza?* Hubo respuestas para todos los gustos. El propio Luis Berenguer respondió al sondeo. He aquí parte de sus palabras:

Por razón de economía, el oficio del narrador es un producto de civilización, donde fácilmente se queda uno atrás. Carpentier señala que una novela nunca es un hecho aislado, sino un producto diferencial que crece sobre una narrativa. Me parece acertado. La personalidad distinta, los juegos personales de expresión, son precisamente esos elementos diferenciales sobre los que, a modo de bandera,

figura el nombre de un determinado autor. Pero debajo de él está la narrativa ambiente. Por eso creo que existe esa narrativa andaluza de que hablas (Berenguer, 1971: 26).

Las características de esa narrativa *ambiente* son también desglosadas por Berenguer:

De un modo muy general, la primera nota es *el sentido «colonial» de Andalucía*. El contexto social, personal y pasional de esta zona de nuestra geografía tan enraizada en campo, tan heredera de unas formas de vida donde todavía el caballo conserva su sentido, donde el estilo de las casas y de la propiedad conservan su vigencia, supone todo un *ambiente indeclinable*. La segunda nota, que es prolongación de la primera, es *el clima y el sentido económico de la historia*: se vive con la puerta abierta, los defectos del latifundio son sus propias virtudes y, como en todos los finales de raza y en las decadencias, existe una reacción de la nostalgia que mitifica ciertas formas de vida. Comprendo que todo esto es confuso y poco ceñido a una definición, pero, para que me entiendas, de todo esto hay en la narrativa andaluza (Berenguer, 1971: 26)¹³.

Como vemos, el propio Berenguer es consciente de la dificultad que presenta el asunto. Sin embargo, sus agudas observaciones no han pasado desapercibidas para otros ojos críticos. Es el caso de José Antonio Fortes que, aunque niega la existencia de esa narrativa andaluza de una forma categórica, «[...] considero que no existe novela en la Andalucía de postguerra hasta hoy.» (Fortes, 1987: 12), reconoce el valor que tienen las palabras de Berenguer: «[...] lo afirmativo de eso de ‘la narrativa ambiente’ que se nos murió sin explicar; [...]» (Fortes, 1987: 65).

Va incluso más allá Fortes al hacer propuestas que incluyen las ideas de nuestro escritor:

[...] que haya una inversión e inversión efectiva de capital cultural en editoriales, revistas, periódicos, críticos que consigan montar esa «narrativa ambiente» (al decir de Berenguer, recuérdese), ese ambiente intelectual, ese estado, esa situación, esa vida intelectual (Fortes, 1987: 67).

Pero las palabras de Berenguer no se quedan ahí. Lo que propone es una literatura que extienda sus rasgos a todo el mundo hispánico. No es un concepto regionalista, cerrado y caricaturesco, sino una forma de entender la

¹³ La cursiva es nuestra.

creación que parte de lo particular para lograr su eclosión en la universalidad. Sigamos sus palabras:

Creo que, dentro de este marco, cabe todo. Entendiendo por narrativa andaluza aquella que acusa la omnipresencia rural en lo rural y lo ciudadano y la que mitifica la nostalgia, en cualquier sentido, a izquierda o a derecha, para cantarla o para denostarla. También el contexto histórico y económico que marca esta geografía, empezando por la francesada, las Cortes, desamortización, cantonales, la proyección americana de Andalucía la baja, que es una de las claves literarias de muchos ecos y sincronismos no casuales (Berenguer, 1971: 26).

A la hora de citar un novelista andaluz, Berenguer recomienda la lectura de su amigo Grosso: «[...] tengo que citar *Guarnición de Silla*, de Alfonso Grosso, que es un compendio de posibilidades para universalizar lo particular» (Berenguer, 1971: 26).

La postura de Berenguer es clara y contundente: existe la narrativa andaluza. Otra cosa es lo que se entiende por tal. Nos parece que la posición de Berenguer no tiene nada que ver con la de Ruiz Copete (1976 y 1977) y Ortiz de Lanzagorta (1972), andalucistas románticos que basan su tesis en una manera de ser, en la inquietud por el misterio de los andaluces y otros argumentos por el estilo.

Asís Garrote (1990) dedica uno de los capítulos de su estudio a la famosa controversia: el titulado *La novela andaluza. Una polémica de la década del setenta*. Cita a varios autores andaluces que publicaron en esos años obras valiosas y significativas dentro del panorama narrativo español. Sin embargo, añade que:

[...] asegurar la presencia de estos hombres es algo distinto a afirmar la existencia de una novela andaluza como fenómeno singular. Los mismos escritores no estaban muy seguros de ello: '¿Por qué ha de haber una novela andaluza en un tiempo en el que la cultura se universaliza cada día más?' –se preguntaba Ramón Solís. 'No basta haber nacido en Andalucía para escribir buenas novelas, y no significa ser un novelista andaluz' –apoyaba Alfonso Grosso en la misma línea (Asís, 1990: 221).

Pese a estas afirmaciones tan contundentes, Asís Garrote señala que la novela escrita por andaluces pasaba por un buen momento y se encuentran datos que ofrecen una particular visión del mundo y una expresión literaria en los narradores del Sur que los configura en cierto modo. Concluye afirmando que «[...] algo habría de excesivo en la

expresión ‘novela andaluza’ si por ello se entendiera un fenómeno aislado y no dialogante con la perspectiva universal y sin fronteras que lleva en sí cualquier obra artística.» (Asís, 1990: 223)

Los años pasados y las distintas peripecias creativas de los autores de esa supuesta «novela andaluza» confirman las premonitorias palabras de José Manuel Caballero Bonald en aquellos momentos:

Todo eso de la Nueva Narrativa Andaluza me suena, aproximadamente, a liquidación por derribo. No sé muy bien, en cualquier caso, si se trata de una pasajera estolidez, de un antídoto contra el aburrimiento o de un simple escarceo nervioso-administrativo (Caballero, 1971: 26).

No olvidemos alguna que otra circunstancia extraliteraria, ligada al mercado y al producto literario que se vende, que tuvo lugar en aquellos años. Entre octubre y noviembre de 1972, se produce un lanzamiento editorial muy importante, historiado detalladamente por Martínez Cachero (1985: 316-327), que iba destinado a estimular el resurgimiento de la narrativa española. Barral y Planeta se proponen publicar obras de novelistas *novísimos* (como hizo Castellet con los poetas) y de escritores de generaciones anteriores que hayan escogido nuevos rumbos. No es un grupo homogéneo de creadores puesto que no los une ni la edad ni los modos expresivos utilizados (Ana María Moix, Félix de Azúa, García Hortelano, Vázquez Montalbán o José Antonio Gabriel y Galán son algunos de los diecisiete autores seleccionados entre las dos editoriales). La expectación que levantó ese proyecto editorial decayó relativamente pronto pero supuso, dejando los montajes publicitarios al margen, un serio esfuerzo por animar el panorama novelístico nacional, deslumbrado por la exuberancia de los prosistas americanos.

Entendemos que esta cuestión ha sido ya completamente superada. Las palabras de José María Vaz de Soto cierran el debate de manera lapidaria:

Empiezo por decir que todo *boom* es mentira. En literatura no hay más que escritores, individuos aislados y solitarios que hacen su obra. El famoso *boom* de la novela hispanoamericana era una mentira. El *boom* de la Nueva Narrativa Andaluza, modestamente, otra mentira. El *boom* de la actual literatura española de éxito, ni siquiera una mentira; simplemente, un negocio (Vaz de Soto, 2012: 280).

4. LA PERSPECTIVA SOCIAL

Aunque parece claro que las novelas de Berenguer se alejan de la estética social que floreció a mitad del siglo XX en nuestro país, no está de más recoger las opiniones que en este sentido se han hecho. Recordemos que tanto José Domingo como Martínez Cachero hablan respectivamente de testimonio y ruralismo al comentar la primera novela de Berenguer. Fernando Quiñones cree que el novelista «[...] no ha acabado de darse cuenta de la carga social –revulsiva de veras– que hay en *Juan Lobón* y en *Marea escorada*» (Quiñones, 1971: 26).

Es muy fácil llegar a estas conclusiones. No se puede negar la veta popular de Berenguer, no solo en *Juan Lobón* sino en toda su obra. La imagen del cazador furtivo frente a los señoritos terratenientes que hacen y deshacen las leyes a su antojo no deja de tener un fuerte contenido social, de reivindicación y defensa de un mundo que se acaba. Pero Berenguer tiene otras intenciones, que explica en la entrevista que le hace Antonio Núñez:

–¿Es *Juan Lobón* un anarquista en estado muy primario o un resentido social?

–Creo que no. *Juan Lobón* es un hombre de principios, principios que acata con una disciplina ejemplar, hasta el punto que ni los riesgos, ni las penalidades, ni las consecuencias de su ejercicio profesional son capaces de separarle un punto del camino que se ha trazado.

–¿Hay en él una intención de reivindicación social?

–En absoluto. Escribe su relato para justificarse ante su hijo no nacido no de sus actos, sino de las acusaciones que lo han llevado a la cárcel. Él quiere decir a su hijo que no es un ladrón, sino un cazador. *Lobón* está convencido de que posee la verdad de la naturaleza frente a la norma artificial (Núñez, 1972: 4).

El personaje sabe que el mundo rural muere por los avances de la era tecnológica y quiere ser notario, testigo fiel. De ahí el uso de la primera persona y la riqueza del vocabulario. Como dice Antonio Tovar (1968), «[...] ha logrado una epopeya de esa gente que se tiene que retirar ante los cambios de nuestro siglo, luchando por andar "a su aire", fieles a la "ley antigua [...]».

Los temas que configuran *Marea escorada*, la segunda novela de Berenguer, son claramente sociales: la pobreza, la miseria, el mundo del pescador, la cárcel... Sin embargo, la estructura narrativa, el uso del tiempo, la multiplicidad de perspectivas, la complejidad técnica en definitiva, la alejan claramente de la órbita social realista.

El propio escritor, en la famosa encuesta de *Pueblo*, contesta a una pregunta que tiene mucho que ver con este asunto: *¿Cómo se ve el juego de lo social y lo estético en las más señaladas narraciones?* Estas son las palabras de Berenguer:

Después de Joyce, Proust y Kafka, se han aprendido las limitaciones formales de tratar de decir la verdad actual, en el idioma actual. El campo de la narrativa se va ciñendo más y más al lenguaje, porque el cine, la televisión y hasta la radio, cubren un sector que antes competía solo a la literatura. El lector habitual de libros, no en tanto por ciento, en absoluto, sigue considerando el libro como una evasión. El problema está en acertar qué signo tiene la evasión en nuestro tiempo. Divertirse, entrar en el juego literario, colaborar con el autor en la realización del libro, es aún un placer de minorías, pero en un país como el nuestro, a todo tirar, hay 15.000 lectores de novelas. Sobre este supuesto, la historieta por la historieta, hoy por hoy, ha perdido su vigencia. (Berenguer, 1971: 26).

Es evidente que Berenguer huye de la novela social y construye una narrativa que se apoya, sobre todo, en el lenguaje. Una narrativa que, además de la trascendencia artística y creativa de la historia que nos cuenta, alcanza su mayor calado en la personalísima estructuración del relato y en el cuidado con el que dispone y selecciona el material lingüístico utilizado.

5. LAS NOVELAS DE LUIS BERENGUER

5.1 *El mundo de Juan Lobón. 1967*

La primera novela de Luis Berenguer ve la luz en un año marcado por el inicio del *boom* hispanoamericano. Gabriel García Márquez publica *Cien años de soledad* y en España se produce una evolución en el realismo crítico característico de la generación del cincuenta. En los años sesenta, los escritores españoles se alejan del realismo social y el compromiso militante. Berenguer se propone contarnos la historia de un tipo humano, el cazador furtivo, condenado a desaparecer del país, no por cuestiones económicas o políticas particulares, sino por el empuje de los nuevos tiempos (turismo, cultura urbana) en los que su figura acabará socialmente eclipsada.

Para darle mayor fuerza, decide que debe ser el propio personaje el que cuente su historia. Berenguer tiene que justificar el esquema utilizado

en la elaboración de su novela si quiere mantenerse dentro de un patrón verosímil.

El personaje que cuenta es un cazador furtivo de escasa cultura libresca pero de gran sabiduría humana que comienza el relato mediante una pausa reflexiva en la que se advierte desde la primera línea su condición popular. La frase nos recuerda el *Génesis* bíblico: «En el principio...», aunque transformado por el habla del cazador: «A lo primero, la ley no era como ahora, ...» (Berenguer, 1967: 7).

Lobón afirma que se encuentra en la cárcel porque la justicia está en manos del que más tiene. Se dispone a escribir la historia de su vida, como Lázaro de Tormes, para defender su honra, para contar sin complejos su verdad:

Alguien tiene que decirla de una vez y voy a ser yo, sin pensar en mi avío, sin pensar en los otros, sino en la herencia de mi sangre que no es simiente de podenco, que hay más, sino una casta que se acaba (Berenguer, 1967: 10).

Estas palabras introductorias se sitúan en el presente de referencia del protagonista; el cazador escribe desde su *hoy* en la cárcel, ya en su madurez.

Algunos críticos han apuntado una supuesta condición picaresca de la novela: «La verdad es que Lobón nos deja una novela picaresca –en que los pícaros son predominantemente los señores– escrita como los propios ángeles; [...]» (Domingo, 1967: 6).

El propio autor matiza esta calificación:

–A mí me parece que existe una picaresca de la caza, pero Juan Lobón no es un pícaro. Y diré por qué: el pícaro tiene la moral de la derrota, enseña sus pústulas y muñones con ánimo vindicativo; es la última risa del hambre. Juan Lobón, en su cárcel, es un triunfador (Núñez, 1972: 4).

La novela comienza con una vuelta a la infancia de Lobón. En líneas generales, el tiempo de la narración principal se desarrolla cronológicamente desde esos años primeros. La mayor parte de los acontecimientos adoptarán, pues, la disposición anacrónica.

Lobón comienza hablando de sus orígenes y relatando el largo período de formación en el oficio de sus mayores: la caza. Nuestro héroe pierde pronto a sus padres y debe encargarse de su hermano Pepe. Hace amistades, cumple con el servicio militar y adquiere una mínima formación

religiosa. Al volver al pueblo se acentúa su enfrentamiento con los terratenientes que no toleran la caza furtiva. Comienza su relación amorosa con Encarna, ayuda a las familias más necesitadas y tiene sus primeros roces con la Guardia Civil. La situación económica de la población empeora y aumentan los furtivos. El chivo expiatorio es Juan Lobón, que acaba con sus huesos en la cárcel, pese a ser declarado inocente.

Observamos, pues, que entre las acciones que protagoniza el cazador destacan, junto a aquellas que hacen referencia a su formación y relación positiva, las que suponen un enfrentamiento, sea con la justicia, con los terratenientes o con individuos cercanos a su condición. Está claro, desde el principio, el desequilibrio que se da entre los dos bandos. El furtivo tiene perdida la batalla de antemano.

Ya que la brillantez estilística no puede residir en el discurso narrativo, ¿dónde está la riqueza y originalidad de esta novela? En la fuerza del léxico y el vocabulario del cazador. Los andalucismos enmarcan la narración en un determinado paisaje dialectal, el vocabulario médico nos acerca los remedios populares y la farmacopea familiar y el lenguaje de la caza, su oficio y, en definitiva, su forma de entender la vida.

Juan Lobón no se distingue por su capacidad de creación léxica. No obstante, utiliza los conocimientos que le proporciona la tradición. Estamos hablando de las sentencias y refranes que recorren su habla, saberes que el narrador utiliza sin grandes alardes estilísticos. Las imágenes que elabora se construyen a partir del sistema de referencias que constituyen su mundo: metáforas animales y vegetales, la fiesta de los toros y, sobre todo, la caza.

Veamos el procedimiento compositivo que utiliza el narrador-protagonista al hablar del sistema de explotación de las tierras de caza:

Quitando a los Ahumada, que eran señores de cuna y tenían conciencia, los demás terratenientes se pusieron salidos a esperar quién les iba a meter cuartos para comprarles la cacería. Lo de vivir en la caponera, cobrando de lo que no es de uno, ni trabajo cuesta tener, siempre enceló a la gente sin fundamento [...].

La sangre mala, sin fundamento, tomó gusto a hacer del campo una caponera para sacar cuartos y todo terminó en coto, porque la gente pagaba por la caza lo que no valía el trigo. Por eso, si sembraban, ni siquiera lo segaban para que las perdices tuvieran qué comer (Berenguer, 1967: 78-79).

En las últimas páginas de la novela, el protagonista vuelve a emplear imágenes de su oficio para defenderse:

Yo me saltaba las lindes con tablillas. Don Senén entablillaba lo que no era suyo. Don Gumersindo no fue furtivo por las almorranas, pero sí por la intención, que bien que quiso cazar de lance, y bien que entraba al vedado de otros hombres y se les llevaba la caza viva debajo de sus sábanas. [...]

Todos nos saltamos las lindes, todos ponemos tablillas, en el campo o en el corazón (Berenguer, 1967: 267).

Con unos materiales tan elementales, Luis Berenguer construye una gran novela que sorprendió a la crítica en el momento de su publicación y que todavía hoy sigue sin perder esa ingenua frescura que la caracteriza. ¿Dónde está su secreto? Pensamos que en la adecuada utilización de sus componentes formales, unido a la identificación casi inconsciente que el receptor hace del sistema de valores que Lobón nos propone. Hay ya un claro distanciamiento cultural entre su mundo y el de sus contemporáneos pero, en mayor o menor medida, acabamos aceptando la palabra y las razones del furtivo. Berenguer ha sabido darle una absoluta coherencia a la narración del cazador, dibujando a un ser humano que adquiere la categoría de símbolo.

5.2. *Marea escorada*. 1969

Luis Berenguer publica su segunda novela en un momento literario caracterizado en nuestro país por la reflexión metaliteraria que llevan a cabo los escritores más representativos de la década de los sesenta. El empuje del grupo de creadores hispanoamericanos, saludado con alborozo por la crítica especializada que subraya la presencia en estas creaciones venidas del otro lado del Atlántico de un lenguaje de gran riqueza y unos procedimientos narrativos sorprendentes, lleva a los novelistas españoles a ensayar técnicas narrativas alejadas del realismo imperante hasta ese momento. Estos escritores no solo emulan a los novelistas del *boom* sino que recogen también recursos y técnicas de la literatura anglosajona, sobre todo de la norteamericana.

En ese escenario literario ve la luz *Marea escorada*, con la que consigue Berenguer el Premio Nacional de Literatura. El propio Berenguer habla de esta novela en la conversación que mantiene con Antonio Núñez:

Aquí volví a repetir el mundo pasional de una novela mía anterior, aunque con otra peripecia. Los juegos del tiempo, la indeterminación lírica y el modo de contar fue

un poco como volver a estrenar mi viejo sistema, que, en determinado modo, estaba ya en Faulkner (el Faulkner de mi inexperiencia). El mundo del vigor, esta vez, se acercó a la mar y a sus hombres. El idioma es el mismo de Juan Lobón; es decir, se apoya en la morfología de un lenguaje popular (Núñez, 1972: 4).

Sanz Villanueva subraya la pasión innovadora de Berenguer al detenerse en el análisis de dos de los elementos básicos de esta novela.

Por un lado, el protagonista de *Marea escorada* no es más que «[...] un pretexto para que a través de él pueda desarrollarse una historia pasada.» (Sanz, 1972: 197) Se destruye la concepción tradicional del argumento aunque no desaparezca la historia individual. El crítico citado habla de una historia externa de poca importancia que en Berenguer se traduce en la superación de los moldes novelescos clásicos: «[...] a lo largo de una evocación presenta la recuperación del sentido de su vida por un marinero.» (Sanz, 1972: 198) Más adelante abunda en esta idea con respecto al personaje principal de *Marea escorada* que no será más que un mero soporte de la acción: «El héroe ha perdido atributos en cuanto que ya cuenta muy poco su historia familiar e incluso su vida individual, vestidos, posesiones, ingenio..., y todos esos elementos de tanta ascendencia en la narrativa decimonónica» (Sanz, 1972: 220).

El segundo elemento novedoso que señala Villanueva es el empleo del monólogo. Uno de los recursos formales más utilizados en este siglo. En el caso de *Marea escorada*, se utiliza el monólogo alternando con las restantes personas narrativas. Para el crítico, aunque la novela de Berenguer sea una de las «obras significativas en la novela reciente» no deja de observarse «[...] algún desfase entre la formación del protagonista y los contenidos de conciencia [...]» (Sanz, 1972: 268).

La novela nos cuenta la historia del éxito y el fracaso de un pescador que termina anclado a una playa, malviviendo en una choza con una mujer y unos hijos a los que no sabe querer.

Vemos como el héroe del relato, a través de sucesivas crisis, profesionales y familiares, cae en el fracaso más absoluto, como se evidencia en el hecho de que su mujer deba hacerse cargo del mantenimiento de la familia. Junto a los temas estrictamente sociales (la pobreza, la miseria, el mundo del penal...) encontramos temas éticos (el aborto, el estupro...) que hablan tanto del fracaso profesional y social del protagonista como de su frustración personal.

Estamos, pues, ante un drama humano que va más allá de lo estrictamente social centrándose en el conflicto personal del pescador que se debate entre sentimientos contradictorios. Es un ser inestable y colérico que en tierra firme se siente perdido y desorientado porque no hay un lugar que acoja al hombre de mar.

Para desarrollar este esquema, Berenguer emplea alguno de los procedimientos en boga que ya aparecen en las obras de los novelistas más representativos de los años sesenta. La estructura realista desarrollada magistralmente en *El mundo de Juan Lobón* es sacrificada ahora en aras de una mayor complicación técnica, advertida sobre todo en la superficie narrativa.

Destacamos algunos fenómenos significativos que caracterizan a esta novela: los juegos anacrónicos, la presencia de varios focalizadores, la multiplicación de las voces de la narración y el notable uso del discurso directo libre mediante el monólogo interior del pescador.

El personaje protagonista se emborracha a conciencia y en su cerebro se mezclan los recuerdos que expresa con poca coherencia en castellano y gallego:

El conejo, Cipriano, que te dan el conejo y morres, lo decía Leopoldo, lo cantaba, ¡vou morrer e non ven o meu ben! y mentaba el conejo, no sé por qué, [...]

Meiguiño, meiguiño meigo
meigo que me enamorache
vaite de onda min meiguiño
antes que o sol se levante.

O sol, tú, es cantar de conrmaestre, suena a don José, vou darte una guantada que farás gárgaras con os dentes, me decía aquel don José, ¡no era bestia el gallego! Hay que irse, tú. Meiguiño, meiguiño, meigo, ¿eso quiere decir algo?, el mérito que tiene eso de que en cada sitio se hable distinto ¿por qué no hablan todos como uno con lo difícil que es hablar como los otros? (Berenguer, 1969: 234-235).

Berenguer vuelve a personalizar su narración gracias a una sabia dosificación léxica. Junto al vocabulario mariner que distingue el parlamento del pescador, encontramos varios fragmentos en gallego caracterizando a los personajes, la presencia de andalucismos y algunas imágenes taurinas y marítimas.

En este caso, la singularidad viene de la mano de la manipulación de la historia en el relato merced a la complejidad en la disposición anacrónica y los distintos niveles de focalización.

Otro tipo andaluz, el pescador, queda retratado de forma indeleble en esta «epopeya de los humildes» (Senabre, 1998: 70) porque su peripecia personal en una playa del sur de España se transmuta en la aventura universal del ser humano en busca de un sentido a la vida.

5.3. *Leña verde*. 1972

La tercera novela de Berenguer gana el premio Alfaguara en 1971, aunque figura galardonada el año de su edición (1972). En ella se cuenta la historia de Juan Antonio Carvajal, el hijo de una rica familia rural que, insatisfecho del papel que se le asigna, dilapida su fortuna repartiéndola entre los habitantes del Donaire, el pueblo en el que nació y en el que se sitúa la acción. Harto de la vida que lleva, marcha a trabajar a las montañas, donde pasará cuatro años sin que se sepa nada de él. La actitud del protagonista puede explicarse por su afán para encontrarle sentido a una vida que le dan hecha, una existencia determinada por su nacimiento.

Conocemos la vida amorosa del héroe. Carlota es la amiga de la infancia, enamorada de Juan Antonio en secreto porque no tiene esperanza. La familia Carvajal dispone el casamiento del joven con su prima Violeta. Es un matrimonio de conveniencia que acaba con la trágica muerte de la esposa. Juan Antonio se enamora de Carmencita, una joven huérfana y analfabeta que destaca por su inocencia y belleza. La deseada unión no se produce porque un muro social los separa. El asesinato del protagonista del relato confirma la condición quimérica de sus deseos. Juan Antonio no puede escapar de la posición social en la que nació.

Leña verde recibe juicios dispares. José Domingo encuentra en ella:

[...] una inquietud por la forma y una esforzada renovación técnica que dicen mucho de su afán de perfeccionamiento y de su deseo de asimilación de los más modernos procedimientos técnicos, no ya por lo que tienen de innovación –ese prurito de la novedad que a tantos embauca–, sino por lo que pueden suponer de positivo recurso en el proceso narrativo (Domingo, 1972: 7).

El crítico canario destaca dos elementos: el tratamiento del tiempo y el diálogo:

En esta alternativa de pasado y presente discurre la novela, bien tensada, firmes siempre las riendas en manos del autor, y si aparece confusa al principio por la

amalgama del material aportado y también por el estilo aparentemente disperso y ese pálpito de misterio que no se daba en su obra inicial, va aclarándose poco a poco hasta llegar a un final casi de novela policíaca [...]

Novela admirablemente trabajada –acaso demasiado a veces–, que debe haber supuesto un gran esfuerzo para el autor, que ha puesto en ella todo su conocimiento y su instinto de buen narrador. Donde la prosa descriptiva se trueca en diálogo –sabroso, popular, recio, sin pudibundeces, definitivamente natural– y el diálogo se inserta en lo descriptivo, en función de raigambre bien urdida (Domingo, 1972: 7).

Al acabar su reseña, el crítico de *Ínsula* apunta los peligros que acechan a nuestro novelista: «Hemos hablado de la prosa poética, de los atisbos costumbristas, de un alambicado trabajo de orfebre, del peso más o menos elegíaco de una Andalucía tópica» (Domingo, 1972: 7).

Mucho más contundente es José Antonio Llamas:

El insólito Luis Berenguer, siempre premiado, añade *Leña verde* al fuego fatuo de nuestra novela. [...]

Un montón de materiales se dispersan por todo el libro. Los casi infinitos personajes huyen del autor y no consiguen, a pesar de todo, tener vida propia, rostro propio, imagen. [...]

Hay un lenguaje, hay un sarcasmo, hay erotismo de primera mano, morbo religioso, hay pueblo. Pero la bola de nieve todo lo engulle, lo deshace todo, arrastrándolo en su caída. No hay tratamiento de la realidad; dialéctica; mitificación o desmitificación. No hay más que hechos consumados. El responso es impartido por el Autor como sumo sacerdote, y sus personajes, más que sombras chinescas en manos de Buñuel o García Márquez, son esqueletos colgados en la plaza (Llamas, 1972: 2).

Estos párrafos virulentos parecen más un ataque personal, fruto de la crítica apresurada, que un análisis serio y razonado.

En su encuentro con Antonio Núñez, Luis Berenguer hace algunos comentarios significativos acerca de esta novela, su última creación en aquellos momentos:

–Para mí –y digo para mí para ponerme el parche–, esta novela es una culminación del mundo vital y pasional e incluso de las novedades temáticas apuntadas en mis dos novelas anteriores. De algún modo, las tres novelas forman una unidad o una trilogía ambiental. En *Leña verde* hay una dimensión más que en las anteriores, un aspecto social inédito en *Lobón* y *Marea*, por cuanto el personaje que aglutina el tema no es un ser humilde más que por vocación, ya que realmente se trata de un aristócrata.

Hay un silencio; Luis reanuda la conversación, le interrumpo; le digo:

–¿Quieres decir algo más de Leña verde?

*–En realidad, sé muy poco de esta novela. Es un libro que ha estado en el cesto de los papeles y lo salvó el puntillero. No obstante, te diré aquello de que si me encontrara en un naufragio con los tres libros, trataría de salvar *Leña verde*.*

–Por qué ese libro?

–Porque es el único libro en el que, con muchas refracciones, incluso energúmicas y deformadas a la temática de una novela, he jugado con muchos elementos autobiográficos y familiares. Y por eso, muy subjetivamente, me devuelve el tiempo de la infancia, la adolescencia y todas esas cosas que se han perdido para siempre (Núñez, 1972: 4).

La historia de *Leña verde* se ocupa de la infancia y juventud de Juan Antonio, en la que se consolida la personalidad del personaje. Hay un primer momento de crisis en el que muere el abuelo Carvajal y desaparece Juan Antonio durante cuatro años. La súbita reaparición del protagonista y su empeño en verse con Carmencita, la hermosa muchacha del pueblo, aceleran el final de los acontecimientos narrados.

La novela se divide en tres partes que, dado el título de cada una de ellas, parecen respetar el orden lógico causal del relato, aunque al avanzar en la lectura observamos que no es así.

Los acontecimientos principales se desarrollan en el pueblo del Donaire. Es un pueblo descrito, geográfica e históricamente, con gran detalle. De esa forma conocemos los orígenes del señorío de Carvajal, cuyo último representante es Juan Antonio. Actor principal y lugar tópico se funden, en cierta manera, en un mismo destino. Al menos, Juan Antonio lo ve así. Su obsesión por identificarse con el pueblo llano puede justificarse, hasta cierto punto, por esta circunstancia.

Juan Antonio desaparece, cambia de lugar, durante cuatro años. Pero tiene que volver al Donaire para cerrar su círculo vital. No estamos, pues, ante una simplista identificación social del protagonista con las capas populares. La inquietud anímica de Juan Antonio es de índole particular, es una ansiedad de persona a colectivo con el pueblo del Donaire que va más allá de los actores que ejemplifican un tipo de relación casi feudal.

La perspectiva se complica enormemente porque se desarrolla mediante varios focalizadores internos y externos. Estos últimos no van más allá de la información mínima imprescindible para que avance el relato mientras que la visión interna contribuye a la pluralidad ideológica de esta novela.

El narrador cambia constantemente su punto de vista permitiendo que los personajes se apoderen de su voz siempre que le parece necesario. No es extraño, pues, que las modalidades discursivas más comunes sean el discurso directo, articulado a través del diálogo, y el discurso indirecto libre. Parece que Berenguer ha querido ser exquisitamente neutral en este caso, dado que Juan Antonio Carvajal está mucho más cerca de sus vivencias que los protagonistas de sus anteriores composiciones. En todo caso, «Juan Antonio Carvajal es hijo de la conciencia de Berenguer, de su sentimiento de pertenencia a un mundo social y moral irremisiblemente condenado a la extinción, y de su sentimiento de alienación no ya social sino existencial» (Pérez-Bustamante, 1998: 100).

Veamos un ejemplo del estilo berengueriano en esta novela. El uso de extranjerismos puede contribuir a la construcción de un personaje. Isabel, tía de Juan Antonio, se casa con un francés que es caracterizado mediante el uso de galicismos y de fragmentos en el idioma natal del caballero:

[...] su quelque chose de primavera que, calvo y todo, las damas feas le decían que oui, y tía Isabel le enseñaba la cicatriz de la vacuna que llevaba entre la faja y la liga, mientras Golín el chauffeur, con a y con u, con dos efes, que parecían tres, una e y una u, propiamente para acabar en ur, como monsieur Denís, sin snobismo a la francesa, [...]

«¿Será posible?, ese franchute viejo y casado», pero tenía quelque chose de primavera en el Donaire, redimiendo solterías crónicas con sprit, sus espagnol Breton, [...]

[...] cuando llegó Denís, el colmillo retorcido, «Oh, la, lá!», encantador, mundano y algo triste, setecientos años de galantería y ojos de elegir ligas de señora, ropas interiores crepsatén marrocaín, [...] (Berenguer, 1972: 23, 28 y 81-82).

La formación léxica y la construcción metafórica contribuyen a singularizar esta narración tan alejada ya, desde el punto de vista compositivo, de sus anteriores novelas. Sin embargo, se mantienen las similitudes temáticas, cerrándose con ella un ciclo en la producción narrativa del escritor gallego-andaluz.

5.4. *Sotavento, crónica de los olvidados. 1973*

La cuarta novela publicada por Berenguer se distancia notablemente de las anteriores:

1. Sección Monográfico

Sus tres creaciones anteriores forman una *unidad o trilogía ambiental* que se centra en un héroe desarraigado que busca un sentido a su vida (un cazador furtivo en *Juan Lobón*, un pescador en *Marea escorada* y un señorito de provincias en *Leña verde*). En el caso que ahora nos ocupa, el protagonista individual desaparece y lo que se nos va a contar es la historia de una familia de marinos españoles, un relato que se desarrolla a lo largo de nuestro convulso siglo XIX (Ríos, 1998: 101).

Este cambio no implica necesariamente el abandono de la experimentación narrativa que tan buenos resultados le estaba dando hasta ese momento. Sin embargo, observamos que la complejidad técnica se suaviza, como si el autor fuera consciente de los peligros que acechan a la creación novelesca.

Sotavento es algo más que la historia de una familia en los años de la decadencia colonial. Nos encontramos con el tema del fracaso, del desarraigo, del abandono y del olvido. Tamizado todo ello por una acusada ironía que se advierte en el lenguaje y en las situaciones que viven los hombres y las mujeres de ese vital linaje marino. Aparecen varias historias, que vistas en su conjunto, configuran el pasado *glorioso* de los Croquer, una familia de rancio abolengo poblada de enérgicas heroínas.

El primer bloque lo conforman las aventuras del patriarca, el excéntrico niño prodigio Diosdado Croquer Donastebes. Pero más que sus hazañas en Ultramar, lo que se nos cuenta es la historia privada de su familia en la península ibérica, los problemas con su madrastra y su desgraciada boda.

En el segundo bloque de acontecimientos asistiremos a la transformación de la supuesta hija de Diosdado, Catalina, en un fiero varón. A la *niña* la casan con un médico al que repudia mostrando públicamente su condición masculina. Tras el escándalo se convierte en Nilo José, marcha a América donde se casa, esta vez con una mujer, y se establece definitivamente.

La agitada vida del hermanastro de Nilo José, Paco Paula, en la que sobresale su historia de amor con una rusa, ocupa parte del tercer bloque de acontecimientos. En este fragmento novelesco vuelve a ser fundamental el papel de las mujeres de la familia.

La hermana de Paco Paula, Luftolde Croquer, se hace merecedora del cuarto bloque de acontecimientos. Sus cinco bodas son todo un espectáculo en la desequilibrada España del XIX.

Finalmente, conoceremos la historia de Enrique Croquer, hijo de Paco Paula y Ana Anastasia. Este es el pasaje más americano de la novela porque en él se nos cuenta la historia de amor del aguerrido marino con una hermosa mulata antillana. En España lo espera en silencio su prima Emilia, secretamente enamorada de Enrique desde la niñez.

Pese a esta distribución general, a veces, las historias se entremezclan unas con otras, hasta llegar a los fragmentos finales que nos relatan anécdotas muy concretas, extraordinariamente singulares pero fuera de la estructura principal analizada. Las últimas páginas incluyen una nómina de más de cien personajes (101) ordenados alfabéticamente para auxiliar al incauto lector. La intención de esta *Noticia individual de algunos personajes de esta historia, que no son pocos*, así como de la nota final, va más allá de una simple taxonomía, en su significado lato de clasificación jerárquica. Creemos que estas páginas pertenecen también al relato. La *historia* de *Sotavento* se constituye en su aspecto durativo mediante el proceso de desarrollo. Al mismo tiempo, la cronología adopta la forma paralelística, dado que muchos acontecimientos se superponen en su devenir lógico y causal.

En un momento determinado, el narrador recopilador reflexiona sobre la saga familiar, que evoluciona a partir de dos estilos. El masculino se exhibe en los retratos de los prohombres mediante «[...] muñones fracasados en la inutilidad de partirse el pecho.» (Berenguer, 1973: 171)

La vida de los hombres está en la Marina, la cual pierde, tras la subida de los Borbones, la estética aventurera y conquistadora que tenía hasta entonces para convertirse en un cuerpo funcional y administrativo desarraigado, alejado de su tierra. Estas premisas dan el título a la novela, tal y como vemos en el siguiente fragmento:

A esta luz hay que entender el estilo de unos hombres que perdieron un imperio, como extranjeros en la propia patria, a sotavento de todos los problemas que encendieron pasiones, triunfos y fracasos (Berenguer, 1973: 172).

Frente o junto a esta postura ante la vida hallamos el estilo de *ellas*. Responden al tipo humano del desengaño consciente, al de esas personas que ya no están demasiado seguras de nada. Las familias pueden consolidar su estructura y su destino desde una de las dos fórmulas, la masculina o la femenina. Depende de la evolución impredecible de cada una de ellas.

Esta evolución aparece en dos fragmentos del relato, mediante un símil plástico y expresivo elaborado a partir de la creación de imágenes relacionadas con el mundo marino; ahora la distinción entre *ellas y ellos* aparece también de otra forma, similar pero distinta, de señora/caballero a hembra/macho:

[...] ya que abuela Catalina se había comportado como las chopas, besugos y pageles, pasando de señora a caballero, en un instante, había que asegurar que aquella metamorfosis no se haría reversible, para volver al punto de partida, por el camino inverso, como hacen los sargos y doradas (Berenguer, 1973: 63-64).

Lo mismo que los sargos y doradas nacen machos para terminar en hembra, o las chopas, besugos y pageles que, al madurar, abandonan las mañas femeninas y se vuelven machos rijosos como turcos, sucede con las familias, que no son tales ni se puede juzgar de ellas, mientras no han estilizado su conducta (Berenguer, 1973: 173).

La fuerza estilística de esta novela reside en la profunda erudición que guía la adopción de variados procedimientos de composición artística. Los extranjerismos y latinismos aparecen para completar la caracterización, así como para provocar el distanciamiento irónico. El enorme conocimiento histórico y cultural de Berenguer se aprecia en el abundante vocabulario médico de la época, presente a lo largo de toda la novela. El léxico de la navegación acredita la solvencia del escritor en ese campo, ligado estrechamente a su vida profesional. Los dichos y sentencias populares recogidos son formulaciones usadas en la época a la que se hace referencia.

Finalmente, es necesario resaltar la construcción de vigorosas imágenes marítimas y animales, junto a un acusado uso de la construcción hiperbólica que, a veces, va más allá de la mera habilidad compositiva y responde a una forma de entender la vida y las relaciones humanas en una época de la historia española tan trepidante.

5.5. *La noche de Catalina Virgen*. 1975

Con su quinta novela, Berenguer vuelve a contarnos una historia centrada en un héroe problemático. En este caso se trata de una heroína, Catalina de Mendoza, atrapada por su virginidad pese a llevar varios años casada con un empleado de su familia. Las diferencias sociales de la pareja se trasladan al

pueblo donde transcurren todos los acontecimientos, pueblo que participará mediante varios personajes paradigmáticos en la estructura argumental de la historia. Esta circunstancia ha provocado interpretaciones sociales extremas que no han sabido centrarse en el conflicto interno del protagonista femenino que nos parece la pieza clave en el análisis semántico de la novela.

Veamos algunas afirmaciones que inciden en este sentido:

La noche de Catalina virgen, pese al aparente erotismo del título y de buena parte del argumento, es una novela social, un testimonio muy activado de los diversos estratos sociales de una ciudad andaluza. Únicamente la ironía y la presión costumbrista de los tipos, el suspense de la intriga conyugal de los protagonistas [...] y el *fátum* catastrofista que se abate sobre esta ciudad bajo-andaluza, apagan un poco las aristas radicales y las envuelven con un perfume indirectamente decadente, evocativo, decididamente irónico (Martínez Ruiz, 1979: 2402).

Radical es la opinión de Fortes cuando afirma que la novela de Berenguer es uno de los ejemplos más claros de intelectualismo fascista:

[...] una concepción –por supuesto: eficaz y utilitaria, funcional y utilitarista, militante y «fiel», etc.; de la escritura, de la novela, de la *ideología como arma*, etc.; de las funciones y servicios del funcionario ideólogo, etc. –del «trabajo» intelectual e ideológico del escritor y novelista que, así, en fin, de principio y muy coherentemente, con «eficacia» se situará como se sitúa dentro y bien dentro del *pensamiento* y en el *dominio* (ideológico; político) del intelectualismo fascista en España, aunque sea ya ahora en el comienzo mismo de su fase terminal postguerrista (Fortes, 1990: 179).

Esta visión tan parcial puede ser fácilmente desmontada si tenemos en cuenta que junto a la interpretación ideológica debemos explicar el sentido de muchos elementos formales que no aparecen en el *panfleto* de Fortes y que él mismo desestima al hablar de las reseñas que se hicieron al publicarse la novela:

[...] con los «éxitos» de sus novelas –con «premio», con doblete a veces– y su «buena escritura» de «excelente estilista» y «buen conocedor de la técnica narrativa al uso», etc., igual y de hecho, este reseñismo, en su reduplicación y redundancia, venía a cumplir su papel de agente de ventas, siempre al servicio del capital financiero y capital ideológico implicado y productor editorial de todo el asunto. No es cosa aquí –aunque, no se olvide– de hacer la historia concreta de

Alfaguara, como editorial y su política de complicidad e implicación en el mantenimiento del dominio dictatorial de postguerra (Fortes, 1990: 179-180).

Las palabras de Fortes deben ser interpretadas de acuerdo con su propuesta de *acción directa y terrorismo ideológico* con la que cierra este discutible ensayo, acción que crea:

[...] las condiciones materiales e ideológicas necesarias para acabar de una vez por todas e históricamente, así, con nuestro histórico *dominio fascista*, y desde ahí, produce por lo mismo las condiciones materiales también e ideológicas necesarias para una conquistada e irreversible, definitiva y radicalísima *ruptura de clase* (Fortes, 1990: 229).

Nosotros preferimos dedicar especial atención a la creación artística más que a las elucubraciones ideológicas. *La noche de Catalina virgen* destaca por su fuerza estilística en la que brilla el uso del diálogo. Florencia Martínez Ruiz considera que el estilo vibrante de nuestro novelista asfixia el ritmo del relato, aunque no deja de reconocer la calidad de su obra:

No cabe duda de que el signo brillante, suntuoso, activo, rico de colorido, de la prosa berengueriana traiciona en varias ocasiones a la propia escritura, al ordenamiento y a la claridad interna, con frecuentes entradas y salidas del ámbito narrativo. *La noche de Catalina virgen* progresa según un ritmo alterno, ni propiamente cronológico ni solamente mental, y su tono narrativo contiene ciertas diarritmias derivadas del irregular *tempo* del estilo, que unas veces lleva demasiada velocidad y otras se pierde en descriptivismos reiterativos. [...] Pero también, con los defectos apuntados, hemos de considerar una obligación llamar la atención del reenganche de Luis Berenguer al carro de la renovación novelesca española. No mediante el comprometido método del experimentalismo deshumanizado, sino a través de un colectivo narrativo, denso y poderoso (Martínez, 1979: 2403).

La historia de Catalina se articula a través de algunos acontecimientos de gran trascendencia que responden, cada uno de ellos, a un período de la vida de la heroína.

Su adolescencia estará determinada por dos sucesos de índole sexual: se enamora de un inglés al que provoca sin ningún resultado y sufre un intento de violación a manos de Braulio, un personaje del lugar. El matrimonio con un empleado de la hacienda familiar supone para Catalina la represión de sus impulsos naturales. Ese casamiento por conveniencia la conduce a encerrarse en sí misma. Dos sucesos trágicos, la muerte del

marido y el incendio de la casa, traen consigo, paradójicamente, la liberación-purificación del personaje que encontrará el amor y el equilibrio interior en el médico del pueblo.

La historia, por lo que respecta a la duración, progresa mediante la combinación de los dos procesos característicos, desarrollo y crisis.

El primer bloque de acontecimientos, se dilata mediante el proceso de desarrollo. Es un largo período temporal en el que Catalina conoce la llegada de Graham al pueblo, se enamora de él, sufre la agresión de Braulio y acaba con la muerte del inglés. Esta primera etapa corresponde a la adolescencia y entrada en la vida adulta de Catalina.

Los acontecimientos que hemos agrupado en un segundo bloque también se articulan mediante el proceso de desarrollo. Los hechos se extienden a lo largo de los años de matrimonio de Catalina hasta la muerte de su marido.

El tercer bloque acelera el desenlace de la historia. Aquí, este conjunto de sucesos se condensa en una crisis que no va más allá de veinticuatro horas. A la muerte y velatorio de Miguel Sánchez le suceden con rapidez la muerte de Fulgencio y el incendio de la casa de Catalina. Al acabar ese día, sábado, Catalina cae en los brazos del médico y finaliza la historia.

El relato se ajusta a un diseño editorial peculiar: grandes párrafos que se distinguen por los espacios en blanco que separan cada uno de ellos. Estos bloques se corresponden, *grosso modo*, con las escenas que desarrollan el presente de referencia.

El tiempo principal sobre el que se construye el relato está claramente señalado: la muerte de Miguel Sánchez (crisis). Los dos procesos de desarrollo se nos ofrecen mediante una serie de anacronías retrospectivas que se presentan casi siempre mediante sumarios o pausas reflexivas.

La complejidad constructiva de *La noche de Catalina virgen* tiene su más clara correlación en la fuerza estilística de su prosa. Berenguer no solo utiliza distintos procedimientos semánticos en la elaboración del texto artístico sino que crea nuevas relaciones entre estos elementos para caracterizar lingüísticamente a sus personajes o para completar su retrato (véanse a este respecto los juegos irónicos que realiza a partir de algunas expresiones latinas). De manera similar va a aprovechar las posibilidades compositivas que tienen las construcciones fraseológicas del español. Como

señala Gregorio Torres Nebrera, «Luis Berenguer ha acentuado el barroquismo prosístico que le caracterizaba desde sus primeros textos, que ya era manifiesto en *Sotavento*, y que en *Catalina* llega a un grado de estilización formal, rítmica, muy cuidado» (Torres, 1998:120)

El *discurso indirecto libre* es uno de los procedimientos discursivos habituales en esta narración. A continuación vamos a examinar un ejemplo en los que se observa la riqueza discursiva de la novela.

En un fragmento escénico, el notario Carpóforo, completamente borracho, discute acaloradamente con el municipal Mercurio que intenta acompañarlo a su casa:

Don Carpóforo, lisiado, era todavía mucho hombre para que un Mercurio Oliva Linaza cualquiera, se permitiera el lujo de intentar llevarlo en volandillas. Él se había aprendido de memoria la lista de los reyes godos cuando era pequeño, los afluentes del Duero, lo de Bárbara, Celare, Darii y Feriofo, la Ley Hipotecaria y el Derecho Civil, para dejarse, al cabo de los años, tomar por el fondillo. Borracho o sobrio, seguía siendo un tribuno de la plebe con tufo puritano, un representante vivo de la Revolución Francesa que metió en cama redonda a los tres putones de la Liberté, la Egalité y la Fraternité, ligeritas de ropa y con su gorro frigio, olvidando que solo podían otorgar sus favores a unos pocos (Berenguer, 1975: 62-63).

La elocuencia del notario se manifiesta a través de varios elementos que enumeramos seguidamente. Encontramos expresiones literales del discurso del personaje que se conservan en el discurso del narrador (*mucho hombre, un Mercurio Oliva Linaza cualquiera, en volandillas, tomar por el fondillo, putones*). Otra marca expresiva del habla de Carpóforo es el uso del diminutivo (*pequeño, ligeritas*). Incluso la estructuración del párrafo pertenece al discurso del personaje. Sin embargo, la transposición absoluta verbal (*era, permitiera, había aprendido, seguía siendo*) y pronominal (*llevarlo, él, se*) lo acercan al discurso indirecto puro del narrador.

En cuanto a las imágenes utilizadas, destacamos aquellas que se elaboran con elementos de la vida cotidiana, que contribuyen a la configuración de un mundo íntimo y doméstico que ahoga a la heroína de esta extraordinaria novela.

Catalina romperá no solo con el enclaustramiento personal en el que se encuentra sino con una clase social que está condenada a la extinción (el incendio de su casa es un símbolo evidente de esta circunstancia). No olvidemos, empero, que ese cambio no es producto de la activa posición de la protagonista sino que lo origina un hecho desgraciado y, al mismo

tiempo, liberador, un suceso circunstancial e imprevisible: la muerte repentina de su marido.

5.6. *Tamatea, novia del otoño. 1980*

Luis Berenguer concluye la que será su última novela en los primeros meses de 1979. En esa década que acaba, tan importante para el país desde el punto de vista social y político, se advierte en el mundo de la creación novelesca un creciente afán por abandonar los *excesos* experimentalistas para centrarse en los procedimientos narrativos más elementales que muchos escritores habían descuidado en los últimos años.

Berenguer une en su novela póstuma la preocupación por el lenguaje y la fuerza de la historia que nos relata. Y lo hace mediante una estructura peculiar ya que, si por un lado parece abandonar los recursos técnicos más extremos, por otro crea un ámbito de ficción que rompe con la verosimilitud para acercarse a la propuesta de Torrente Ballester: realidad junto a imaginación, entendida como libre *salida a los ensueños individuales y colectivos*.

Alfonso Grosso, gran amigo de Berenguer, fue una de las primeras personas en conocer los fragmentos más significativos de esta novela, tal y como nos dice en las palabras preliminares que le dedicó en la primera edición de *Tamatea*:

Por espacio de casi dos horas –y con un suave fondo musical de Bach, de Mahler y de Vivaldi–, Luis Berenguer nos tuvo pendientes del ritmo y de la cadencia de su prosa. Es así, pues, como conocimos las «primicias» de *Tamatea*, cuyo texto completo –y admirable– acabo de leer, horas antes de comenzar a escribir estas líneas que no pretenden –ni deben– ser prólogo a una novela que no necesita ningún tipo de presentación, sino homenaje de admiración al amigo desaparecido, al novelista muerto aquel mismo verano frente al mar, su mar, en la antigua Real Isla del León (Berenguer, 1980: 6).

Al acabar su lectura, y conociendo la muerte repentina de su autor, no podemos más que coincidir con la opinión de Barbara Schaffer: «It is difficult not to read this book as his last testimony on life in our time» (Schaffer, 1980: 9).

Veamos de manera resumida el modelo de mundo que nos propone el novelista.

Cayetano es un médico que abandona su profesión y se dedica a los negocios bodegueros con gran éxito. Acaba de llegar al otoño de su vida con una posición social envidiable, pero dos sucesos recientes hacen tambalear su equilibrio emocional y familiar y son la excusa para que nuestro héroe haga un profundo repaso de los acontecimientos más importantes de su vida. Casualmente descubre que su mujer, una rica heredera, es la responsable directa de su fortuna. Inmerso en la duda y la confusión, conoce a una misteriosa joven que desaparecerá sin dejar rastro tras pasar juntos un apasionado fin de semana. Según dice la policía, la muchacha falleció en un accidente automovilístico y no pudo conocer a Cayetano...

La fuerza de la novela no reside, sin embargo, en el misterio que envuelve la vida de Tamatea sino en la peripecia vital del protagonista:

But the strength of this work is such that the mystery of the elusive Tamatea is nothing compared to that of the everyday mystery of a man's life, marriage or family. And although the characters are drawn much too realistically to be mere symbols, the image of trinity works just below the surface giving the novel the bottomless depth only found in great works of art (Schaffer, 1980: 9).

Hemos ordenado la historia en su lógica causal mediante tres macroacontecimientos que responden a tres etapas de la vida de Cayetano, marcada cada una de ellas por una mujer.

Hay un primer período de desarrollo que abarca los años de formación de Cayetano en el Hospital Militar de San Carlos y en la clínica de Casiano del Pozo. Son los años de pobreza, de estrecheces cotidianas. El doctor Cayetano vivirá su primera gran historia de amor con Maru, la enfermera.

Una segunda etapa de la vida del actor principal se nos abre a partir de su alejamiento de Maru y su boda con Eulalia. Ahora conoceremos la crisis profesional de Cayetano y el abandono de su trabajo como médico. La inesperada herencia y su afortunada incursión en el mundo de los negocios traerán consigo años de riqueza y estabilidad matrimonial.

A estos dos períodos de desarrollo le sucede una súbita crisis que precipita los acontecimientos. Esta crisis tiene su origen en el descubrimiento que hace Cayetano: su mujer ha sido la causante directa de su buena estrella. Ahora los hechos se condensan en unos días, marcados por la aparición y el misterioso desvanecimiento de Tamatea.

El relato de estos acontecimientos se inicia con las reflexiones del protagonista. Gracias a sus palabras se conoce el presente de referencia a partir del cual se disponen los hechos que constituyen la historia de Tamatea. El grueso de la narración se presenta mediante la disposición anacrónica retrospectiva, en la que distinguimos dos partes que se corresponden con el pasado inmediato, a partir del momento en que Cayetano descubre que su riqueza proviene de su mujer, y con el pasado lejano, que da cuenta de sus años de formación y de su vida matrimonial junto a Eulalia.

El discurso narrativo desarrolla las modalidades clásicas que un narrador autodiegético de cultura universitaria puede utilizar de forma verosímil.

Veamos dos fragmentos sumariales, en los que el vocabulario del personaje tiene una credibilidad absoluta para el receptor. Habla de su madre, aquejada de una larga enfermedad que la llevará a la muerte:

La muerte de tía Serena sentenció a mi madre, diabética antigua que nunca rindió culto a sus goteras, aunque le apareció una fibrilación auricular y tuvo que cuidarse, comer sin sal, tomar diuréticos, cosas que iba cumpliendo hasta que se aburría. Cada dos o tres años, pasaba alguna crisis, pero nunca había tenido problemas renales, hasta la última vez que le subió la urea de un modo alarmante [...].

Estaba en ese estado irreversible que acaba en cualquier momento, o dura meses. La tenían sometida a diálisis extraperitoneal, digitálicos, diuréticos, penicilina, insulina y, lo que era peor, a dosis de morfina cada vez más alarmantes, para calmarle los dolores. Estaba hinchada, encharcada, con hipertensión y urea y todas las secuelas de una desintegración vital irreversible (Berenguer, 1980: 77 y 90).

La coherencia textual se advierte en la utilización de un léxico plagado de términos médicos, dada la profesión inicial de Cayetano.

En otras ocasiones, los anglicismos y galicismos se mezclan en su habla con un número significativo de vulgarismos, relativizando su discurso para evitar una prosa exageradamente cultista. No olvidemos los orígenes humildes del protagonista, que ha entrado en una clase social, los nuevos ricos, que repudia desde las primeras líneas de la novela:

Somos gente importante, hombres de empresa, *jet society*. Como dice Jaime, mi yerno, somos la pura jeta, el puro pedo. Especulamos duro, *comme il faut*, para apartarnos todos en el damasquinado *ghetto* alrededor del Golf, del Polo y las soledades de la playa. Somos clase selecta, autodiscriminada contra el rancio estilo

patrio que olía a garbanzos con judías, y contra el pueblo que siempre huele a pueblo (Berenguer, 1980: 9).

Son varios los críticos que coinciden al afirmar que escribió todas sus novelas manteniendo, en el fondo, al mismo personaje protagonista, aunque sus historias personales difieran en la forma. Son individuos que sufren las normas sociales que se les imponen, que huyen de la «normalidad», de la uniformidad, seres que luchan por ejercer su voluntad sin restricciones que cercenen su libertad:

El proceso creativo de Berenguer se culmina con un personaje, en cierta medida, simétrico al primero. Así pues, [...] el personaje de Juan Lobón se repite en todas sus novelas. Aunque no cabe duda de que a Cayetano le falta la generosidad y valentía social que le sobra a Juan, a este le falta la capacidad de amar y el proceso psicológico de un hombre en continuo proceso autocrítico, como corresponde a un hombre culto y civilizado (Ramos, 1998: 56-57).

6. CONCLUSIONES

Tras examinar con detenimiento las novelas de Luis Berenguer, junto al elaborado y brillante estilo del escritor gallego-andaluz surge, ante los ojos del lector, un mundo ficcional de compleja estructura. Ese espacio imaginario lo ocupan varios personajes paradigmáticos que participan, en mayor o menor medida, de un mismo impulso vital que los empuja a rechazar todo lo que no comprenden o aceptan de la realidad en la que viven, por lo que a veces caerán en la exclusión social, en el desarraigo absoluto.

En todos los relatos encontramos a un héroe, o una heroína, que tiene dificultades para alcanzar una cierta estabilidad, o al menos, un mínimo acomodo social en el lugar en el que habita. Todos ellos son víctimas inocentes, seres humanos arrojados a un mundo que se rige por unas leyes que con frecuencia conocen pero con las que no están de acuerdo y en ocasiones incumplen o desprecian.

Otro rasgo compartido por estas historias es la gran trascendencia que tiene la reconstrucción del pasado de los personajes. *Sotavento* es la novela más ambiciosa en ese sentido, ya que pretende llevar a cabo tal objetivo en el ámbito familiar y, por extensión, en la sociedad española del siglo XIX. En el resto de los casos, el protagonista indaga en su pasado

personal con el objeto de sacar alguna enseñanza o para explicar su estado actual.

En lo que respecta a la difusión de su obra, es probable que la concesión de varios premios literarios a lo largo de su carrera contribuyera a un mayor conocimiento de sus novelas, aunque estos avatares de la industria literaria sean criticados por algún ensayista (Fortes, 1990: 179-180) Ese mismo hecho provocó una recepción apreciable en los círculos literarios que, sin embargo, no llegó al ámbito académico. Los análisis que se hacen entonces son, en el mejor de los casos, breves reseñas en revistas y periódicos en las que se comenta la nueva publicación del novelista. También hay que tener en cuenta los problemas que sufrió la editorial Alfaguara, en la que publicó sus primeras obras, unas circunstancias que dificultaron la difusión y la reedición de su producción novelística. Además, en los años de la transición política las editoriales y los lectores se inclinaron por producir y consumir otro tipo de libros, no solo otras modalidades literarias sino también textos autobiográficos, ensayos filosóficos e históricos o relatos periodísticos de la situación social.

A pesar de todo esto, no cabe ninguna duda de que Luis Berenguer ha sabido contar con gran pericia técnica y sorprendente habilidad expresiva el conflicto existencial de unos seres humanos que resultan creíbles, auténticos, más allá de la historia particular de cada uno de ellos, porque, como él mismo nos advierte en un texto inédito publicado por la profesora Ana Sofía Pérez-Bustamante: «[...] toda la literatura viene a ser un modo de buscar respuestas a la vida, a los problemas que relacionan a los hombres con los hombres y las cosas [...]» (Pérez-Bustamante, 1999: 187)

Sin embargo, la ideología que puede aparecer en un relato, el paisaje o el retrato bosquejado, la historieta que nos transmite son, todos ellos, elementos que no pertenecen al campo y la competencia de lo literario sino meros procedimientos que acompañan a la palabra que es la que se convierte en arte: «El juego de las formas, de la sorpresa idiomática, es el juego de la literatura. Es decir, no es el qué sino el cómo». (Pérez-Bustamante, 1999: 180)

Por fortuna, los años no han hecho más que reforzar el valor de la prosa berengueriana y la profundidad compositiva de un escritor que es referente ineludible de la literatura española de los últimos decenios del siglo XX.

7. REFERENCIAS

- AA. VV. (1990). *Narrativa española actual*. Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.
- Asís Garrote, M.^a D. (1990). *Última hora de la novela en España*. Eudema.
- Barrero Pérez, O. (1990). Monólogo interior y ruptura de lenguaje en la novela española contemporánea (1939-1961). *Boletín de la Real Academia Española* LXX, 201-228.
- Berenguer, L. (1967). *El mundo de Juan Lobón*. Mondadori. 1988.
- (1969). *Marea escorada*. Alfaguara. 1970.
- (1971). ¿Una narrativa andaluza? *Pueblo* 11/08/1971, 26.
- (1972). *Leña verde*. Alfaguara.
- (1973). *Sotavento, crónica de los olvidados*. Alfaguara.
- (1975). *La noche de Catalina virgen*. Dopesa.
- (1980). *Tamatea, novia del otoño*. Altalena Ediciones.
- Buckley, R. (1990). La novela de la ruptura. *Narrativa española actual*. Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.
- Burgos, A. (1974). Cuando el «boom» andaluz va de retirada. *ABC* 24/01/1974, 45.
- Caballero Bonald, J. M. (1971). ¿Una narrativa andaluza? *Pueblo* 18/08/1971, 26.
- Corrales Egea, J. (1971). *La novela española actual*. Cuadernos para el diálogo.
- Domingo, J. (1973). *La novela española del siglo XX. 2. De la postguerra a nuestros días*. Labor.
- Fortes, J. A. (1987). *Novelar en Andalucía*. Libertarias.
- (1990). *La Nueva Narrativa Andaluza. Una lectura de sus textos*. Anthropos.
- Gullón, R. (1979). La novela española del siglo XX. *Ínsula* 1(28), 396-397.
- Llamas, J. A. (1972). Reseña de *Leña verde*. *Camp de L'Arpa* 2, 29.
- Martínez Cachero, J. M.^a (1985). *La novela española entre 1976 y 1980*. Castalia.
- Martínez Ruiz, F. (1976). Luis Berenguer: un poderoso (y asfixiante) esplendor novelesco. *La Estafeta Literaria* 03/1976, 2402-2403.
- Núñez, A. (1972). Encuentro con Luis Berenguer. *Ínsula* 4, 305.
- Ortiz de Lanzagorta, J. L. (1972). *Narrativa andaluza: 12 diálogos de urgencia*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

- Pérez-Bustamante, A. S. (1998). *Leña verde* (1972). La soledad de Luis Berenguer. En M. J. Ramos Ortega y A. S. Pérez-Bustamante (Eds.), *La narrativa de Luis Berenguer (1923-1979)* (pp. 71-100). Universidad de Cádiz.
- (1999). *Los pasos perdidos de Luis Berenguer (1923-1979). Biografía y textos inéditos*. Alfar.
- (2010). Introducción. *El mundo de Juan Lobón* (pp. 13-133). Cátedra.
- Quiñones, F. (1971). ¿Una narrativa andaluza? *Pueblo* 18/08/1971, 26.
- Ramos Ortega, M. J. (1998). *El mundo de Juan Lobón* de Luis Berenguer. En M. J. Ramos Ortega y A. S. Pérez-Bustamante (Eds.), *La narrativa de Luis Berenguer (1923-1979)* (pp. 47-60). Universidad de Cádiz.
- Ramos Ortega, M. J. y A. S. Pérez-Bustamante (Eds.) (1998). *La narrativa de Luis Berenguer (1923-1979)*. Universidad de Cádiz.
- Ríos, F. J. (1996). *Las novelas de Luis Berenguer. Una propuesta narratológica*. Universidad de Salamanca.
- (1998). *Sotavento. Crónica de los olvidados* (1973). En M. J. Ramos Ortega y A. S. Pérez-Bustamante (Eds.) (1998), *La narrativa de Luis Berenguer (1923-1979)* (pp. 101-111). Universidad de Cádiz.
- (2012). *El mundo narrativo de Luis Berenguer*. Kindle España.
- Ruiz Copete, J. de D. (1976). *Introducción y proceso a la Nueva Narrativa Andaluza*. Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla.
- (1977). *Andalucía: carácter y sentido de una tradición literaria*. Real Academia Sevillana de Buenas Letras.
- Sanz Villanueva, S. (1972). *Tendencias de la novela española actual*. Cuadernos para el diálogo.
- (1980). La generación del medio siglo. En D. Ynduráin, *Historia y Crítica de la Literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*. Vol. VIII. Crítica.
- Schaffer, B. (1980). In the light of three loves. *Tamatea, novia del otoño*, by Luis Berenguer. *Buenos Aires Herald* 14/11/1980, s. p.
- Senabre, R. (1998). *Marea escorada* de Luis Berenguer. En M. J. Ramos Ortega y A. S. Pérez-Bustamante (Eds.), *La narrativa de Luis Berenguer (1923-1979)* (pp. 61-70). Universidad de Cádiz.
- Sobejano, G. (1975). *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Prensa Española.
- (1979). Ante la novela de los años setenta. *Ínsula* 1(22), 396-397,

- Spires, R. (1979). El nuevo lenguaje de la nueva novela. *Ínsula* 6-7, 396-397.
- Torres Nebrera, G. (1998). Las dos últimas novelas de Luis Berenguer: *La noche de Catalina virgen* y *Tamatea, novia del otoño*. En M. J. Ramos Ortega y A. S. Pérez-Bustamante (Eds.) (1998), *La narrativa de Luis Berenguer (1923-1979)* (pp. 113-126). Universidad de Cádiz.
- Tovar, A. (1968). Campo secado. *La Gaceta Ilustrada* 11/02/1968, s. p.
- Vaz De Soto, J. M.^a (2012). Sobre la Nueva Narrativa Andaluza. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 40, 279-290.
- Ynduráin, D. (1980). *Historia y Crítica de la Literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*. Vol. VIII. Crítica.