

aún más"[165]. En esta ocasión el narrador multiplica el valor del escaso tiempo al ser vivido subjetiva e intensamente por Juliana, la cual espía los movimientos de Tonio y "Esta espera parece durar un siglo"[166]. El narrador insiste de nuevo en el lento fluir del tiempo cuando afirma que: "Transcurren largos y penosos segundos"[167]. En esta secuencia se omite el tiempo de los restantes personajes que se incorporan a él en la siguiente.

En la secuencia vigésima nos relata acontecimientos del presente cuyo marco temporal no precisa. La vigésimoprimer transcorre en las primeras horas de la noche y la siguiente nos narra costumbres que tienen lugar: "Por la mañana temprano o a la vuelta del campo"[173].

De nuevo, en la secuencia vigesimotercera, el narrador acude al tópico ya utilizado de: "El tiempo pasa"[174]. Y otra vez, secuencia vigesimocuarta, nos encontramos con que el lector no encuentra orientación temporal para fijar cronológicamente lo narrado.

El ritmo de la narración se acelera y así lo expresa el narrador con el reiterado tópico, en esta ocasión modificado el verbo con la presencia de un adverbio: "El tiempo pasa aprisa. Nadie advierte que Juliana ha

cumplido ya los dieciseis años"[179]. Las anteriores secuencias han compendiado un periodo indefinido de tiempo, siempre exterior, que con un dilatado vacío ha roto el ritmo temporal del relato coincidiendo también con la cota más baja de tensión dramática y de interés por la aventura.

De la secuencia vigesimosexta sólo sabemos que transcurre "Un día de invierno"[179] y más adelante, por fin, conocemos la estación en la que la acción tiene lugar: "Durante este duro invierno"[182].

d.- Cuarto conjunto: vigesimoséptima a la trigésimosegunda secuencia.

Frente a la ausencia de marcas concretas temporales referidas a meses, semanas, etc y la escasez de las de otro tipo, que hemos venido observando en las secuencias de esta Segunda Parte, desde aquí hasta el final de la misma asistimos a una sobreabundancia de referencias temporales girando, en esta ocasión, en torno al tiempo de doña Soledad que ha tomado el protagonismo de la acción que devolverá a Juliana cuando expire al final de esa larga noche. Justo homenaje del autor a tan excelsa figura literaria.

Transcurre durante una tarde y las primeras horas de la noche. Tiene como

protagonista a doña Soledad que presiente la proximidad de la muerte y se prepara a afrontarla sin perder su entereza, dignidad y orgullo. Con la primera secuencia se nos sitúa en el tiempo: " Una tarde en que Casimira le lleva su caldo, la abuela la retiene por el brazo"[180]. El contenido de la siguiente sucede inmediatamente después: la abuela ordena a Casimira que la acompañe al dormitorio de Adelaida donde permanece en conversación con su hija unas dos horas y cuyo contenido se nos narra en la vigésimonovena. En ella el narrador nos recuerda la edad de la patrona: "... anciana de más de ochenta años"[190].

Las secuencias trigésima y siguiente se desarrollan simultáneamente a las tres anteriores. Casimira que ha quedado a la puerta del dormitorio de Adelaida se sume en una triste meditación sobre la muerte. En la trigésimoprimera Juan y Tonio vuelven del campo, y tita y Juliana de la iglesia mientras doña Soledad permanece con su hija Adelaida. Termina esta extensa secuencia cuando se anuncia: "Todo el mundo a la mesa, la cena está preparada"[201]

Con la trigesimosegunda se cierra el conjunto. Comprende un tiempo indeterminado con referencias concretas a las actividades

en que Juliana emplea su tiempo: "La milagrosa se instala en su regazo para toda la tarde"[203].

e.- Quinto conjunto: trigésimotercera a trigésimooctava secuencias.

Podemos denominarlo las despedidas y la muerte de doña Soledad Cuervo. El narrador nos comunica en la trigésimotercera que las despedidas -ya iniciadas en el conjunto anterior con la visita a Adelaida-: "Tienen lugar durante una noche interminable, noche túnel sin salida, que conduce de la vida a la muerte"[206]. Desde la trigésimocuarta hasta el final de la Segunda Parte se despide de sus familiares por este orden: Juan, Dolores, Andrea y Juliana. No hallamos al siones tiempos concretos pero tampoco son precisas puesto que conocemos los exiguos límites temporales del conjunto y el lector percibe y se impregna de la preocupación y angustia por el inminente final que se avecina a este caro personaje. Su conversación versa sobre el futuro con algunas referencias al pasado. Es una noche de final de invierno a juzgar por las palabras de Juliana a la abuela: "Se te ha dicho que el invierno se acaba, que la primavera está aquí"[216].

Esta Segunda Parte finaliza con un patético pero espléndido y no menos poético marco temporal en el que tiene lugar la muerte de doña Soledad: "No ha terminado de cerrarle los ojos cuando se oye el canto ronco, despierto, del primer gallo del alba" [224].

C.- Tercera Parte.-

Se inicia "En el mismo instante en que Casimira, el rostro desolado, abre la puerta de la habitación para anunciarles el fin..." [225]. Nos hallamos al final de la madrugada del día en que muere doña Soledad, acontecimiento que marca un momento culminante en la vida literaria de Juliana. Se extiende hasta el final de la novela, pasados siete meses, comprendiendo un total de treinta y dos secuencias que agruparemos en ocho conjuntos.

a.- Primer conjunto: secuencias primera a quinta.

Los hechos más importantes narrados en él son 'el sepelio, los funerales y el duelo'. Cronológicamente no existe intervalo temporal entre el final de la secuencia anterior,

última de la Segunda Parte, y el comienzo de ésta. Doña Soledad había ocupado el protagonismo y se había adueñado del tiempo de la narración durante el último tercio de la Segunda Parte, pero con su muerte sale del tiempo novelado. Juliana y cada miembro de la familia, en el orden en el que doña Soledad ha requerido su presencia, han participado uno tras otro -apareciendo y desapareciendo- del tiempo que el autor-creador del relato otorgó a la patrona moribunda quien no lo ha cedido, avara de protagonismo, hasta que la propia muerte se lo ha arrebatado. Muerta su abuela, Juliana recupera de nuevo el primer lugar en la narración y con éste el tiempo narrativo que ya ocupará sin compartir con nadie, excepción hecha de precisas ocasiones que ya veremos, hasta la conclusión de su aventura.

La segunda secuencia nos ofrece el sepelio que se lleva a cabo: "Al final de la tarde ..."[230]. Aunque antes leíamos que la muerte se produjo al final del invierno, ahora el narrador nos comunica que: "El sol de la tarde de este día de primavera es dulce" [231]. ¿Estamos en invierno o en primavera? O bien nos encontramos ante un 'lapsus' del escritor o ante una licencia basada en el hecho de que en estas tierras la primavera se

adelanta climatológicamente al calendario oficial, hecho por el que el final del invierno coincide y se confunde con el inicio de aquella. Una vez más el narrador nos sitúa temporalmente sirviéndose de la edad de la protagonista: "Su vestido no llega a contener los desbordamientos de su cuerpo de diez y siete años"[231].

Con la tercera secuencia ha concluido el día y los restos mortales de la patrona están bajo tierra: "Es de noche, un viento glacial hiela el aliento..."[236]. Esta alusión climatológica no resuelve la duda temporal que se plantea el lector: ¿final de primavera o principio de invierno?. Durante estas secuencia todos los personajes -individuales y colectivos- han disfrutado de su parte proporcional de tiempo narrativo.

La cuarta secuencia establece el puente entre el entierro y el duelo que comprende tres semanas a partir del día del entierro. En ella asistimos al reparto de la herencia de la patrona difunta. De este tiempo participa toda la familia. No está claro en qué momento sucede, puede tener lugar al regreso del cementerio en cuyo caso es simultánea con la tercera o, quizás más probablemente, al día siguiente del sepelio. Otra vez insiste el narrador en la edad de

Juliana: "Andrea pregunta que por qué razón una joven de diecisiete años no debe pensar en el matrimonio como toda persona normal" [237]. Juliana no responde ahora, más adelante -secuencia undécima- renunciará tajantemente a él.

En la siguiente secuencia concluye el duelo: "Al final de las tres semanas que duran las ceremonias del duelo..." [240]. Hasta este momento las precisiones temporales son exactas: finalizado este primer conjunto han transcurrido veintidós días desde la muerte de doña Soledad. No hay referencias pero pensamos que ya sí nos hallamos en primavera.

b.- Segundo conjunto: secuencias sexta a novena.

Este conjunto comprende dos días en el primero de los cuales tiene lugar la 'boda de Andrea', denominación que puede dar nombre a todo el conjunto. Desconocemos el espacio temporal que media entre la muerte de abuela y la boda pero no debe ser extenso por los datos que recogemos de la secuencia séptima, por la que sabemos que aún estamos en primavera: "... nada más molesto que un madrugón en primavera..." [243] y que todavía nos hallamos "...en pleno período de luto"

[243]. Respecto a la hora, en la secuencia sexta se nos dice que se lleva a cabo cuando: "Aún es de noche"[240] y por la séptima sabemos que debido al reciente fallecimiento de la abuela: "Andrea ha decidido casarse muy temprano"[243], pese a lo que opinen los notables. Juliana y Andrea -patrona ya como lo fue doña Soledad-, compiten literariamente por monopolizar y conducir en exclusiva el tren que mueve el tiempo de esta etapa de la aventura, pugna en la que Juliana resulta vencedora.

El día de la boda aún consumirá una secuencia más, la octava. Manteniendo su técnica de explotar más el tiempo de la noche que el día, como veremos más detenidamente, esta secuencia nos narra la actividad nocturna de Juliana: "Toda la noche de bodas ronda por la casa..."[247], información con la que comienza la secuencia. Las palabras que siguen a continuación hemos de tomarlas en sentido amplio pues estamos en primavera y hasta agosto no se cumplirán los seis años de *aquella noche*: "Este grito es muy diferente de aquél que ella misma lanzó seis años atrás"[248].

El narrador persiste en su excelente costumbre recuperada en la Tercera Parte de mantenernos escrupulosamente informados del

fluir temporal. En esta línea inicia la secuencia novena al igual que las anteriores: "Al día siguiente por la mañana..."[250]. En vela toda la noche y obsesionada, desde muy temprano Juliana se halla nerviosa pendiente del paso del tiempo, viviéndolo intensamente: "El reloj da las siete, las ocho, las ocho y media..."[250], hasta que por fin: "El sueño tan pacientemente espiado se interrumpe sobre las nueve..."[250].

c.- Tercer conjunto: secuencias décima a decimotercera.

La secuencia décima marca un hito temporal muy importante en la vida de la protagonista ya que introduce modificaciones que afectan a los principios que rigen su conducta: "A partir de este día, la acritud dibuja sobre su rostro una sombra nueva..."[252]. Quiere ser otra persona: "Decide entregarse sin límites a los demás..."[254]. Esta resolución marca una separación temporal neta entre su vida hasta este momento y lo que resta de ella. Si el tiempo ha sido importante para Juliana, de ahora en adelante constituirá el motor de su veloz carrera hacia su meta, culminar su venganza y alcanzar la libertad. Una apreciación del narrador que no es propiamente temporal sino intimista nos

aproxima a la intensidad con la que Juliana vive el tiempo y a cómo el silencio multiplica esa intensidad: "Juliana vive sola el infierno de su propio silencio..."[253].

Las excentricidades de la protagonista en la vida ordinaria alcanzan su cenit en comportamientos sexuales 'contra naturam': 'las relaciones incestuosas' con su padre que, egoísta y desaprensivo, suple con esta innoble relación de tocamientos incestuosos la carencia de esposa por la enfermedad de Adelaida. Juliana pretende mortificar al hombre y al padre directamente en la misma persona, y a la madre de forma indirecta. En esta secuencia, undécima, el tiempo continúa siendo elemento esencial con el que se abre: "Por las tardes con su cuerpo de encendedora martiriza la carne quincuagenaria de su padre..."[255]. Esta actividad se prolonga durante algún tiempo, es un presente habitual y durativo. En este contexto Juliana renuncia definitivamente al matrimonio.

Mientras todo lo relatado ocurre en el interior y en el entorno de Juliana, la vida no se ha paralizado en la Cornisa. La secuencia duodécima, que transcurre en escasos minutos, nos relata lo que en ella ocurre simultáneamente a la décima y undécima. Su contenido nos comunica el deseo

y los planes de Andrea, nueva patrona, para culminar el proyecto de doña Soledad de que Inés viniera a trabajar en la Cornisa.

La decimotercera se encuentra separada de la anterior por un breve espacio de tiempo vacío, pues: "Una tarde de mayo llega Inés ..."[258]. Una vez más observamos el interés del autor en comenzar las secuencias con una reseña temporal aunque eluda concretar en día de la semana o del mes. Más tarde el narrador hace referencia de nuevo al tiempo transcurrido desde aquella noche: "Seis largos años de santa es más que suficiente para un pequeño pueblo"[264]. Nuevamente hemos de tomar 'sensu lato' la expresión 'seis años' pues hasta el próximo agosto no se cumplirán.

d.- Cuarto conjunto: secuencias decimocuarta a decimosexta.

Comprende aproximadamente una semana y en él tiene lugar 'el viaje a la ciudad'. La secuencia decimocuarta dista de la anterior temporalmente un mes aproximadamente pues al fijar un viernes como fecha adecuada -por las connotaciones religiosas- para el viaje a la ciudad con el fin de adquirir el manto para la Patrona, el narrador nos recuerda que nos encontramos ya: "... a mitad de Junio y hay

que hacerlo rápidamente. El viernes próximo" [270]. Reitera el autor en esta secuencia un aspecto con el que empezaba la novela: la sacralidad -aplicada al tiempo- que afecta a ciertas épocas y días del año, el quince de agosto en aquella ocasión y cualquier viernes o mejor aún un viernes de cuaresma en ésta: "Un viernes, día que conserva todavía para la impiedad de las gentes de hoy un indudable olor a iglesia. Un viernes de cuaresma habría sido lo ideal..." [270], pero tía Dolores y las beatas han de conformarse.

Llega el día prefijado, secuencia decimoquinta, y "Tía y sobrina se levantan temprano; temprano llegan a la Cornisa las beatas" [270]. Esta secuencia transcurre derivando a otros aspectos en los que también se halla implicada Juliana y conecta con la siguiente formando una perfecta unidad temática y temporal y con la que, lógicamente, podría estar unida. Consumen la mañana recorriendo los escasos comercios de la ciudad y cuando han efectuado la compra de las telas adecuadas para tan magno acontecimiento, secuencia decimosexta, es mediodía y "... a la espera de la hora del regreso, se sientan en el café-restaurant y piden el plato del día" [276].

e.- Quinto conjunto: secuencias decimoséptima a vigésima.

Durante este conjunto Juliana persiste en mantenerse como eje temporal indiscutible del relato. El tiempo progresa en su contra como persona y a su favor como personaje pues asume definitivamente la evidencia de su marginalidad, la 'imposibilidad de integrarse en la vida del pueblo', palabras que compendian este conjunto. La primera secuencia comprende un reducido e inconcreto espacio de tiempo mostrado pero desconocemos el narrado que abarca. La única referencia es vaga e imprecisa, la fórmula tan preciada para nuestro autor, casi tópica: "Un atardecer en que la milagrosa ..."[276].

En la decimoctava el autor omite referencias temporales precisas aunque pensamos que comprende una extensión aproximada de entre dos y tres meses ya que, comprada la tela a mediados de junio, "...la enmilagrada comienza la confección de los vestidos..."[282] y "Corta, cose, dibuja y borda, sin descanso"[284].

En la decimonovena tampoco encontramos alusiones temporales precisas, pero deducimos que ha debido pasar todo el verano ya que Pepito Mariposa recuerda a la protagonista: "... sólo tienes dieciocho años"[289], en un

contexto del que se deduce que ya los ha cumplido y no están por cumplir.

La vigésima es continuación de la anterior con la que comparte el progreso de un tiempo cronológicamente mostrado de dos días frente a un tiempo cronológico narrado de varios meses como ratifica el narrador al final de esta secuencia: "Durante estos meses de reclusión..." [292]. Otro dato menos importante pero que también nos sitúa en el tiempo aparece en relación con Andrea: "Como si ella tuviera el triple de sus veintitrés años..." [291].

En conclusión, este conjunto ha servido de puente de tiempo vacío que comunica los importantes acontecimientos del principio de la Tercera Parte con los no menos trascendentes del final de la misma. Técnica reiterativa cíclicamente pues la hemos observado tanto en la Primera como en la Segunda Partes, y con la que indudablemente consigue un perfecto ritmo temporal en todo el relato. Ritmo que se interrelaciona con el conseguido a través del tiempo, pues nuestro autor sitúa los acontecimientos más trascendentes preferentemente en invierno y primavera excepto el inicial que tiene lugar en verano, y el final que acontece en otoño.

f.- Sexto conjunto: vigesimoprimera a vigesimotercera secuencias.

Este conjunto recoge un acontecimiento luctuoso que quiebra la monotonía imperante en el tiempo narrado -no en el mostrado- desde mediados de junio. Presenta como hecho central 'la muerte del cura'. La única referencia temporal que encontramos en él se da en la primera secuencia: "Durante este periodo ..." [292]. Por ser la única no es especialmente clarificadora, antes bien resulta temporalmente imprecisa y denotativamente ambigua y confusa pues se presta a poder situar el hecho entre mediados de junio y los días previos a la celebración de la festividad de la Sta Patrona en octubre. Si hubiéramos de situarlo lo haríamos en septiembre ya que en el relato no hayamos las inevitables referencias al calor del verano. La secuencia se encuentra sembrada de datos temporales pero todos ellos igual de vagos e imprecisos. Veamos, el fatal desenlace se produce para el cura: "Una noche, después de una gran comilona evangélica, se acuesta para no levantarse más" [293].

La vigesimosegunda se encuentra carente de datos temporales y uno, muy general, que encontramos presenta todos los visos de una

anacronía. Dice el narrador: "... la escasez de vocaciones es cada vez mayor..."[297]. Tal como venimos afirmando, todos los datos apuntan a que el tiempo de la aventura hay que datarlo, como muy tarde, a finales de los cincuenta y la crisis de vocaciones sacerdotales comienza después de mediados los sesenta para alcanzar su máxima expresión en los setenta.

La siguiente se encuentra a caballo entre el conjunto que termina y el que comienza pues de éste recoge el entierro del cura, y sobre el siguiente leemos: "El día de gloria llega finalmente, adornado de una luminosidad de final de verano. Cuando apunta el día la milagrosa lo saluda con mirada expectante. No ha cerrado los ojos en toda la noche"[299].

En este conjunto recuperan el tiempo narrativo los personajes colectivos en bloque y pasan a hacer 'mutis por el foro' casi todos los individuales que habían permanecido en torno a Juliana compartiendo su tiempo literario desde el principio de la Tercera Parte.

g.- Séptimo conjunto: vigesimocuarta a trigésima secuencias.

Nos encontramos en el último día de la vida temporal del relato. La historia que

comenzó seis años, un mes y veintiún días atrás, ha consumido su tiempo. Todo se encuentra dispuesto para el gran final. La celebración religiosa, la música y el baile popular, los fuegos de artificio y toda la alegría del pueblo van a preceder a la orgía de sangre con la que Juliana culmina su aventura literaria.

Todas las secuencias transcurren en un mismo día, importante hasta prestarle título: 'la festividad de la Sta Patrona'. La vigesimocuarta ocupa toda la mañana y hasta las seis de la tarde: "Acabada la procesión, las gentes se apresuran a abandonar la iglesia, la fiesta profana comenzará hacia las seis de la tarde"[302]. Concluye con una prolepsis de escasa extensión y corto alcance.

La vigesimoquinta transcurre desde las dieciocho horas hasta la puesta del sol. No se nos ofrecen datos temporales, a no ser que: "El sol desaparece de las vidrieras" [306] y "La tarde está ensombrecida..."[307]. Otro tanto ocurre con las cinco siguientes cuyo contenido transcurre hasta la medianoche. La vigesimosexta comprende las primeras horas de la noche y comienza cuando: "... la explanada brilla bajo la tienda iluminada que dibujan las bombillas de

color"[308]. La siguiente transcurre en unos diez o quince minutos pero son de una tremenda intensidad tanto para la protagonista como para el pueblo que queda paralizado de estupor ante la aparición de la enmilagrada disfrazada con los vestidos de la Sta Patrona. Las dos siguientes carecen, igualmente, de datos temporales hasta el final de la vigesimonovena cuando Juliana queda citada con el feriante: "... a la salida del pueblo, dentro de una hora"[316].

La trigésima comprende los minutos dedicados a contemplar, uno a uno, con la mirada por última vez a sus familiares presentes en la feria y a recordar a los ausentes así como los empleados por la protagonista en recorrer la distancia entre la olmeda y la carretera.

En este conjunto, más que en ningún otro, la gigantesca figura literaria de Juliana ha oscurecido a todos los personajes tanto individuales como colectivos atrayendo la atención de aquellos y de los sorprendidos lectores sobre su fortaleza de espíritu y su incomprensible comportamiento. Agustín Gómez Arcos, creador de este personaje ha conseguido en las secuencias pasadas el momento más alto de inteligencia artística y de conocimiento y dominio de la técnica

narrativa y descriptiva con estos extraordinarios pasajes.

h.- Octavo conjunto: trigesimoprimera y trigesimosegunda secuencias.

Con él concluye la novela. Comprende desde la medianoche, aproximadamente, del día siete de octubre hasta las primeras luces del día ocho. Podríamos titularlo 'por fin libre'. En la trigesimoprimera tiene lugar el comienzo del viaje a la capital con frecuentes paradas, emprendido hacia la medianoche. El feriante manifiesta a Juliana que: "Yo quería enseñarte la ciudad por la mañana, cuando entran los barcos de pesca y el aire huele a churros"[318], pero no se produce á pues la muerte le acecha antes del alba.

Con la trigesimosegunda se cierra la Tercera y última Parte de *La enmilagrada* que concluye, como las dos anteriores, al amanecer y con una breve pero bellísima descripción del entorno que rodea a la protagonista: "Deslizándose entre velas y ramas, un rayo de sol viene a acariciar la túnica lila que éste hace resplandecer. La niña enmilagrada se convierte en faro, patíbulo, grito de libertad en esta mañana recién nacida"[320].

3) Analepsis y prolepsis.-

En *La enemalagrada* es muy frecuente que el narrador interrumpa la linealidad del discurso para anticipar algún acontecimiento y más aún para introducir una vuelta al pasado. Por este procedimiento se hacen presentes en el tiempo 'real' de la aventura hechos pertenecientes al futuro a un pasado que se incrusta en el presente de la narración gracias a la actualización mediante el recurso al recuerdo de cualquiera de los personajes.

a.- Primera Parte.-

Encontramos la primera vuelta al pasado en las líneas iniciales de la novela aludiendo al nacimiento de Juliana para llamar la atención del lector y prevenirnos del significado connotativo religioso que tía Dolores y el cura atribuyeron a las circunstancias temporales que rodearon el alumbramiento de aquella niña Cuervo: "Nacida bajo el signo protector de la Virgen, al menos eso afirman tita y el cura quienes tuvieron sendas visiones el día en que Adelaida dio a luz"[4]. Estas palabras que el narrador omnisciente transcribe, recogidas de la mente de Andrea, encierran, además, una

anticipación pues implícitamente se refieren al futuro milagroso de Juliana. En este caso asistimos, desde el presente, a un retroceso al pasado y al vaticinio de un futuro o futurible de hipotético cumplimiento. La vuelta al día del nacimiento de Juliana será permanente a lo largo de todo el relato para referirse tanto a la enfermedad de Adelaida como a otras circunstancias que acompañaron su advenimiento.

Respecto a las anticipaciones se dan, pero todas alusivas a un tiempo que no rebasa el mismo día quince de agosto: "... ella no los alimentará hasta las diez en punto..."[5], "... la magnificencia de la misa mayor contribuirá a grabar en la memoria de las gentes el día de los doce años de Juliana..."[6]. Estas prolepsis se prolongan en la secuencia segunda, que comienza: "Nada de desayuno antes de comulgar, ordenó la beata esta mañana"[7], en la que podemos ver que coincide también una analepsis pues Casimira, desde el presente, retrocede al pasado para referirse al futuro. En la misma secuencia leemos: "Después corresponderá a Andrea proceder al aseo de su hermanita, vestirla como un ángel de blancura para exponerla a las miradas de los pueblerinos ..."[8] y otras de semejante contenido.

A la inicial reseñada siguen innumerables analepsis en las secuencias subsiguientes, tan numerosas que sólo me referiré a las más significativas en orden a la perfecta comprensión del relato. Aluden tanto al pasado de la protagonista contado por su hermana como a sucesos ocurridos a otros personajes destacados cuya repercusión en el desarrollo de la aventura es trascendente. Son de variado alcance y, por lo general, de escasa extensión. Algunas se refieren a comportamientos habituales que se inician en el pasado y llegan hasta el presente: "... Juliana quien, en las horas de audición, entra sigilosamente en la cocina y toma asiento en primera fila delante de la famosa radio"[6].

También la segunda secuencia se inicia con una alusión al pasado, ahora de brevísima amplitud y muy escaso alcance: "No hay desayuno antes de comulgar, ordenó la beata esta mañana"[7]. Andrea mientras ultima los detalles del vestido de su hermana piensa en el pasado de su familia y sobre todo en la particular historia de su hermana. Son recuerdos agradables pues frecuentemente el narrador omnisciente repite que mientras los evoca: "Andrea sonrie" [10,13,17,18,21,23 y 24].

La tercera se inicia con la narración del sistema utilizado por Casimira para la adquisición de su aparato de radio y la permanente crítica de la abuela por su afición a los seriales y la consiguiente pérdida de tiempo. De más extensa amplitud y de casi un año de alcance -el invierno anterior- es el recuerdo de la primera menstruación de Juliana. Aún en la misma secuencia, Andrea retrocede unos meses para informarnos de la polémica suscitada en torno a cómo debería ser el vestido de cumpleaños de Juliana. Ambas analepsis conllevan una extraordinaria importancia para la comprensión del contenido historiado.

En la cuarta secuencia Andrea continúa recordando. Ahora nos narra la historia de las relaciones amorosas entre su padre y Rosita que terminaron con la expulsión de ésta de La Cornisa por la abuela. Como se puede observar las cuatro primeras secuencias conforman una macroanalepsis de Andrea que se repetirá con idénticas características en las primeras secuencias de la Segunda Parte aunque con personaje y contenido temático diferentes.

Tras un breve paréntesis -secuencia quinta- dedicada al presente, insiste el autor en proseguir su periplo por el pasado,

ahora a través de la óptica de Dolores cuyos recuerdos nos ponen al corriente de importantes aspectos de la vida de la familia Cuervo ocultos en la más lejana infancia de las hijas de la patrona. Toda la sexta secuencia nos ofrece el pasado de la familia Cuervo desde la óptica de tita que ha sustituido a Andrea en la función informadora. Esta secuencia presenta una estructura cerrada pues se inicia y termina con el recuerdo de la feliz infancia de Adelaida protegida y mimada por todos. Después de hablarnos del nacimiento de Juliana y la irreparable enfermedad que conllevó para su madre, nos informa de la personalidad de su sobrina, misteriosa y extraña como el enigmático y exótico nombre con que se la bautizó. Se lamenta Dolores de haberse negado al casamiento con Juan propiciando así la imposición de la abuela de que fuera Adelaida quien lo aceptara en matrimonio. Dolores asume su responsabilidad y obra en consecuencia rezando por su hermana, tutelando a Juliana y despreciando a su madre y cuñado como coautores del daño injusto y lamentable infligido a Adelaida.

Dos nuevos retrocesos en el tiempo se dan en las secuencias décima y undécima ambos protagonizados por Juliana. Presentan escaso

alcance y amplitud. Ambos tienen lugar durante la misa. La adolescente revive en su memoria el suceso que tuvo lugar en el baño esa misma mañana: "Ella pretende concentrarse en el desarrollo de la misa pero se vuelve a ver saliendo de la bañera..."[49]. El segundo acaece durante el trayecto de regreso a La Cornisa. Abuela y nieta encabezan el grupo, ésta relata a su abuela las recomendaciones del cura esa misma mañana, durante la confesión, referentes a la castidad y los peligros de la carne. Es obvio que estas analepsis también preparan el suceso crucial que tendrá lugar esa misma noche en el pajar y que juega un destacadísimo papel en la intriga de la narración.

Ya no encontramos analepsis hasta la decimocuarta secuencia en la que Tonio y Noro recuerdan con nostalgia su experiencia sexual con Posita y se lamentan de no poder visitarla en la ciudad; supliendo tal ausencia: "También han conocido, como otros muchos desde la capital al pueblo, el cu... limpio de Pepito Mariposa"[71].

En la secuencia decimosexta, una vez más, se vuelve sobre la historia de la relación íntima entre el padre de la patrona y Casimira, en esta ocasión para apoyar en ella un cierto trato de privilegio que recibe la

vieja sirvienta de parte de la familia Cuervo y una cierta ascendencia, reconocida por todos, sobre los habitantes del pueblo: "... aprovecha la ausencia de abuela para asumir el papel de jefe de la familia (...) Este derecho no escrito le viene de su antiguo concubinato con el padre de su patrona"[77]. Durante el baile, Andrea, a modo de resumen, amplía -con una reiterativa- la analepsis anterior informando al lector sobre el comportamiento sexual de sus progenitores: bisabuelo, abuelo y padre, para tratar de explicar la irrefrenable inclinación sexual del hombre, que ella se ve obligada a aceptar en el caso de Tonio: "En la familia Cuervo, la debilidad ha sido siempre el sino de los hombres: el bisabuelo con Casimira, el abuelo dominado por el juego y el alcohol hasta el último día, padre y sus escapadas a visitar la casa de las putas en la capital, sin contar sus historias con la Rosita"[87].

También la visión retrospectiva del pasado versa sobre personajes de menor importancia en el relato. La secuencia decimoséptima ofrece algunas cuya amplitud es reducida aunque el alcance, sin precisar, es considerable en algún caso. Encierran mínimo interés si lo comparamos con el que guardan las que hallamos en la siguiente que nos

ofrecen datos sobre dos personajes secundarios. Primero, el pasado remoto de la alcaldesa quien se sirvió de malas artes para hacerse embarazarse por el edil: "La vieja criada recuerda el tiempo en que esta personalidad trabajaba de planchadora en el Hospital Provincial: una planchadora, ni más ni menos. Ella aprovechó la ocasión de una enfermedad vergonzosa del alcalde, excombatiente de la División Azul, para hacerse embarazarse por el libidinoso..."[84] y así forzarle al matrimonio; el segundo personaje y tema, la glotonería del cura que "Desde que recibió el encargo de la parroquia, hace quince años, el sacerdote ha engordado quince kilos. Entonces ya estaba regordete, ahora es un verdadero tonel"[84].

Además de conseguir el autor un extraordinario rendimiento estético de la técnica aplicada al tratamiento del tiempo cronológico, observamos otras consecuciones añadidas que no pueden pasar desapercibidas. Haremos hincapié en algunas de ellas. En primer lugar el autor sitúa estas interrupciones del tiempo lineal y métrico en los momentos más oportunos para rebajar una prolongada tensión. Existe, en segundo lugar, una clara gradación temporal en la sucesión de las historias observando una premeditada

jerarquización en relación con la importancia de los personajes. Igualmente la cantidad de la información se halla en perfecta consonancia con la relevancia del personaje a que se refiere. En definitiva todas estas redundancias temáticas preparan al lector para que comprenda plenamente el hecho crucial de la Primera Parte: el intento de violación.

Frente a la gran importancia de la analepsis en *La enemilagrada*, el fenómeno opuesto y complementario, la prolepsis, se encuentra prácticamente ausente si exceptuamos las ya analizadas de mínima relevancia y algunas más de idéntica naturaleza. En las que siguen, el autor en ningún momento anticipa acontecimientos concretos y precisos de importancia, tan sólo encontramos algunas alusiones generales referidas a los protagonistas y, concretamente, en reiteradas ocasiones Juliana lleva a cabo alguna declaración voluntariosa de intenciones para el futuro. En este caso la ausencia de anticipaciones contribuye a incrementar el suspense. Con sabia técnica el autor va suscitando el interés por los personajes basándose en el presente -y, en ocasiones, aún más en el pasado- de ciertos protagonistas.

b.- Segunda parte.-

La necesidad de completar la información acerca de los personajes y sus orígenes obligó al autor a volver frecuentemente al pasado en la Primera Parte. Si bien esta técnica se continúa en la Segunda, la proporción en volumen de datos así como la frecuencia en número de ocasiones es considerablemente menor.

En evidente simetría con la Primera Parte, las cuatro primeras secuencias constituyen en su totalidad una doble analepsis de desigual alcance y extensión; una comprende la primera secuencia, la otra las tres siguientes. En la primera, de amplio alcance y reducida extensión, Juliana vuelve mediante el recuerdo a su primera infancia y nos narra la extraordinaria atracción que sobre ella ejercía la ciudad y la ilusión que le producía la esperanza de visitarla. La segunda que comprende una notable extensión -tres secuencias- pero exiguo alcance -unas horas- está protagonizada por Juliana quien, obligada a comparecer ante los Tribunales, por la noche durante el regreso a la Cornisa somete a revisión cuanto ha visto y oído esa misma mañana en el juicio, al tiempo que emite juicios de valor y deduce conclusiones

que cambiarán su vida. Con enorme tristeza recuerda la profunda decepción que le ha producido el juicio y la consiguiente aversión que en ella se ha generado hacia la justicia e, incluso, hacia la ciudad antes tan idealizada. Ya en la Cornisa -secuencia quinta- se resuelve a actuar sin desfallecer con arreglo a las conclusiones obtenidas anteriormente.

Algunos miembros de la familia vuelven con el recuerdo, insistentemente, a *aquella noche* en breves analepsis completivas: "Nuestra niña ha luchado como una leona. ¡Sólo los santos luchan así contra el pecado!" [127], proclama Dolores provocando la ira de su madre.

Salvo momentáneas analepsis de mínima amplitud referidas a *aquella noche* y a sus consecuencias nada especial encontramos hasta la secuencia novena en la que hallamos no sólo retroceso en el tiempo sino búsqueda y adopción por parte de Juliana de los comportamientos que recordaba de su infancia imponiéndose el mimetizarlos: imita el llanto y los gestos lastimeros del lactante jugando con las muñecas que sobrevivieron al tiempo y pugnando por cubrir su cuerpo adolescente con los deteriorados vestidos de su infancia. De esta forma nos manifiesta su rechazo total al

mundo de los adultos y su añoranza por los felices años pasados. En esta misma secuencia nuevamente doña Soledad y Casimira vuelven a recordar en una analepsis completiva y reiterativa de mediana amplitud sus años jóvenes y los problemas surgidos a raíz de las relaciones entre la fiel sirvienta y el padre de la patrona.

Con el fin de distanciarse aún más del mundo de los adultos Juliana insiste en retroceder a los recuerdos de su infancia: "... como si ella intentara sepultar el recuerdo de su cumpleaños bajo un montón de cosas cotidianas, vivas. Como si ella quisiera echar irrevocablemente la llave de su memoria"[129].

Para equilibrar el pesado peso del pasado, el autor intercala algunas prolepsis de mínima extensión e igual alcance. Doña Soledad: "... sonríe, tranquilizada: Andrea se le parece, ella sabrá preservar la unidad de la familia, las leyes de la Cornisa"[135]. Y más adelante: "Sabes, Casimira, creo que es hora de que tu pequeña Inés se venga a vivir a la Cornisa"[137].

Se abre un extenso presente -con insignificantes anacronías- que llega hasta la secuencia decimocuarta en la que Juliana, una vez más, vuelve al recuerdo de su

infancia -ya cuenta catorce años- cuya comparación con el presente hace exclamar al narrador omnisciente: "Hoy, todo es diferente. Es todo tan distinto que se podría decir que un siglo largo la separa de su infancia"[147]. También hallamos en la misma secuencia la manifestación del deseo de venganza que la joven albrerga: "Y ella piensa que un día... Este día vendrá. Ella puede esperar"[153].

Con la decimoquinta se abre un amplio espacio de discurso dedicado al presente que se rompe en la vigesimoquinta -extensa analepsis- empezando con añoranzas del pasado: "Antiguamente, en la época en que la salud de abuela estaba en su apogeo, la Cornisa semejaba a un castillo inexpugnable ..."[177] para continuar con un detallado elenco de los sufrimientos que la obediencia a doña Soledad había supuesto a Casimira, Adelaida, Juan y Juliana.

En la vigesimosexta y octava, sucede algo de extraordinaria importancia con referencia al pasado: doña Soledad -pese a su orgulloso carácter- reconoce haberse equivocado; en la primera, ante Casimira por haber llevado ante los Tribunales el 'incidente' ocurrido a su nieta en lugar de resolverlo en familia; y en la segunda, justifica ante Adelaida su

comportamiento autoritario al imponerle el casamiento con Juan, dada la urgente necesidad que la Cornisa tiene de hombres que trabajen la hacienda.

La anciana patrona y su sirvienta son nuevamente las protagonistas de la analepsis que encontramos en la vigesimonovena informándonos por vez primera acerca del hijo de Casimira y los inconvenientes surgidos para la permanencia de éste en la Cornisa.

La linealidad temporal se prolonga ininterrumpida hasta la trigesimoquinta en la que la abuela vuelve al pasado en una analepsis completiva de gran alcance para informar a su nieta Andrea sobre los múltiples defectos de su abuelo y de cuán dura se mostró con él arrojándolo de la Cornisa. Es una importante lección -la última- que da a su querida nieta. En esta misma secuencia encontramos otra de las prolepsis manifestadoras de deseos halladas en la novela, en esta ocasión también protagonizadas por la abuela que manifiesta su deseo de vivir para conocer a su biznieta y por Andrea que invita a su abuela a darle nombre.

La secuencia trigesimosexta -último encuentro entre Juliana y su moribunda

patrona nos ofrece, ya por última vez, algunas referencias por parte de Juliana al día tristemente recordado de su decimosegundo cumpleaños y al juicio en la Audiencia Provincial.

A modo de caja de sorpresas la novela nos va ofreciendo sugestivas y extraordinarias revelaciones en las secuencias que constituyen 'la despedida' de doña Soledad. A medida que va recibiendo a sus familiares recuerda con ellos tiempos pasados, felices unos, aciagos otros. También Casimira nos informa acerca de su "hombre" y la participación y muerte del mismo en la Guerra Civil. Se continúa la analepsis con recurrencias a las historias del hijo de Casimira y su dolorosa expulsión de la Cornisa y al marido de doña Soledad, empedernido jugador y mujeriego.

Esta segunda parte se cierra con una prolepsis consistente en la manifestación de la última voluntad de la moribunda patrona: primero, Casimira morirá dentro de la Cornisa a la que ha servido tan fielmente; además, ella quiere ser enterrada sin boato y, finalmente, un imperativo deseo dirigido a la criada: "Espera, no te vayas antes del desenlace, tú cerrarás mis ojos. Que los demás no vean mi mirada apagada..." [223].

c.- Tercera parte.-

La Tercera Parte se inicia con un riguroso presente que introduce un ritmo temporal admirable en relación con las anacronías precedentes y que se prolonga hasta la duodécima secuencia en la que se nos informa de que "Se ha decidido que la enmilagrada ofrecerá a la Virgen su manto de lujo..." [258]. Si en la Segunda Parte la estructura temporal ha girado en torno a un hecho pasado, a partir de ahora toda la actividad de la protagonista va orientada a preparar un hecho futuro que, además, atrae sobre sí todo el entramado temporal: la conmemoración del Centenario de la Santa Patrona, temporalidad futura que se alternará en un perfecto ritmo antitético con el reiterado cumpleaños de Juliana que aún permanece presente.

Como hemos adelantado la celebración mariana es el referente temporal de la prolepsis que aparece en la decimocuarta: "... tía y sobrina deciden con sus colegas ir a la ciudad a hacer las compras..." [269], será un viernes como ya vimos. La decimoquinta nos devuelve de nuevo al presente interrumpido en la decimoséptima para oír una extensísima analepsis -mediante un extraño procedimiento pues la enferma no

habla desde que nació Juliana- de boca de la propia Adelaida que nos narra una vieja historia que oyó a un mutilado de guerra. El nombre de la protagonista era Juliana la sangrienta y en su recuerdo la llamó así su madre. La historia de aquella niña se repetirá en su propia hija Juliana, revelador paseo por los recuerdos que ella misma revive en la soledad de su dormitorio y que ahora comparte con Juliana; comienza así: "En un lugar, en este mundo, había una vez una niña excepcional cuya familia se disputaba el cariño"[278]. Acaba con una breve pero importante prolepsis en la que Adelaida después de revelarle el misterioso significado de su nombre le anticipa cuál será su final: "... para armarte de un cuchillo contra los propietarios, te he dado el nombre de la sangrienta. Este es nuestro secreto, hija mía, no lo digas a nadie"[280], y finaliza invitándola a la venganza: "Haz honor a tu nombre, hija mía"[280].

Una vez más vuelve Juliana sobre aquella fatal noche y sobre la inmoralidad de la administración de justicia, en la presente ocasión -secuencia decimonovena- comentándolo con Pepito Mariposa quien le hace revelaciones trascendentales en torno al tema de la sexualidad y su familia: "Tu padre

violó a tu madre <...> Tonio violó a tu
hermana <...> la única víctima eres tú"
[289-90].

La muerte del cura ofrece ocasión de nuevo a Juliana para rememorar aspectos nuevos de lo ocurrido aquella desgraciada noche, aspectos que detalló promenorizadamente en el confesionario a instancias del confesor.

Como observamos, a medida que la novela ha ido avanzando, la utilización de analepsis y prolepsis va decreciendo progresivamente. Ello se debe, a nuestro entender, a varias poderosas razones. Primeramente al hecho de que a medida que el relato avanza hemos ido conociendo cuanto de interés encierra el pasado de los personajes y en segundo lugar que facilita indudablemente el incremento de la tensión narrativa pues toda la capacidad de admiración del lector se deposita en la protagonista cuyo comportamiento es el único centro de atención en las últimas secuencias del discurso narrativo. Por otra parte, la febril actividad de Juliana no deja tiempo a los recuerdos. Por último, el narrador va centrando el interés del lector en una suma progresiva de situaciones dramáticas que alcanza su máxima tensión y culmina al final del relato, con la emasculación del feriante.

4) Sincronía de acciones.-

Otro fenómeno referente a la técnica utilizada en el tratamiento del tiempo por el autor de *La Enmilagrada* es la simultaneidad de acciones cuyo análisis ahora emprendemos.

a.- Primera Parte.-

En la Primera Parte la encontramos en las ocho primeras secuencias, en las que asistimos al regreso a la Cornisa -séptima secuencia- de todos los personajes que vuelven de sus propias actividades. Veamos dónde se encuentra cada personaje y a qué actividad está dedicado cuando se inicia el discurso narrativo -ocho treinta de la mañana-: "Juliana secuestrada en cuerpo y alma por tía Dolores, quien la condujo temprano a la iglesia"[6]; Casimira trabaja incansablemente en los preparativos de la comida: "... esta mañana a las cinco, cuando salté de la cama para empezar a preparar la comida de cumpleaños"[12]; doña Soledad no descansa, de un lugar a otro, quejándose Casimira de que no la deja tranquila: "Es la cuarta vez que ha venido a meter la nariz en mi cocina, las he contado bien. Toda la mañana tras mis talones como un perro policía"[11], Andrea, "... en el obrador,

piensa en todo esto mientras da el último toque al vestido de Juliana"[10]; por último, los hombres se marcharon al salir el sol a las tareas agrícolas que abandonan también hacia las diez y media: "Personas y animales llegan en tropel. <...> Padre, silencioso como siempre que vuelve del trabajo, golpea suavemente el lomo de los animales intentando calmar su impaciencia. La voz áspera de abuela se mezcla con las carcajadas de Tonio y Noro"[35].

Los personajes citados que se habían dispersado antes del inicio de la novela se reintegran a la Cornisa en las secuencias quinta -Juliana y Dolores- y séptima -los hombres-. Esta simultaneidad no ha sido buscada por el autor expresamente, sino recompuesta en los términos expresados. El autor se ha limitado a mostrarnos en vista panorámica y con naturalidad a los personajes, y un indudable acierto ha sido hacerlo en sus lugares y actividades habituales.

Dentro de estas ocho secuencias se produce, aún, simultaneidad de sucesos algo más relevantes. Contemplamos las acciones de Dolores, por una parte, y de Juliana, Casimira, Tonio y Noro por otra; y, finalmente, Andrea. Veamos cómo sucede. Al

final de la quinta secuencia Casimira se dispone a bañar a Juliana mientras Dolores se dirige al dormitorio de Adelaida donde tienen lugar las interesantísimas manifestaciones de la beata a su hermana enferma. Todo este tiempo -algo más de una hora- es el que la anciana sirvienta emplea en el baño de Juliana interrumpido por la brusca aparición de Tonio y Noro con los que la adolescente, desnuda aún y mojada, se entrega a un divertido juego consistente en arrojarse agua espumosa y golpearse con la toalla ante la atónita mirada de los jóvenes cuyos ojos han quedado adheridos al cuerpo desnudo de la incipiente mujer. Andrea, por su parte, continúa en el obrador ultimando el vestido para proceder a continuación al aderezo de su hermana mientras que Casimira baña a Tonio y Noro; todo esto tiene lugar en la planta baja. En la alta -al mismo tiempo- Dolores mantiene la citada entrevista con su hermana. Hemos de suponer que la distancia y el espesor de los muros impediría a Dolores oír la algarabía producida en el cuarto de baño pues de otro modo habría hecho su aparición con consecuencias imprevisibles para los dos muchachos. De no ser así tendríamos que pensar que el autor ha hurtado a la novela un acontecimiento importante dado el violento

carácter de Dolores, su exagerada vigilancia en todo lo referente a la educación de Juliana y su intransigencia en lo que pueda afectar a la moral y a las costumbres. En cualquier caso este hecho no trasciende al resto de la familia.

Es importante, también, advertir que en ningún momento se hace mención por parte del narrador o personajes de que estos acontecimientos suceden sincrónicamente. Es tarea del lector captar tal circunstancia. A partir de este acontecimiento no encontramos más acciones paralelas en toda la Primera Parte ya que la protagonista aglutina y arrastra tras ella a toda la familia que se desplaza como si se tratara de una sola persona.

b.- Segunda Parte.-

Hasta muy avanzada la Segunda Parte no encontramos una nueva sincronía. Entre otras razones se podría deber al hecho de que Juliana ha asumido totalmente el protagonismo del discurso narrativo y está presente en todas y cada una de las secuencias, hecho que no se produce en la Primera Parte. Así, la trama argumental se simplifica atrayendo la atención del lector en una sola dirección. Doña Soledad, desde varias secuencias antes,

ha tomado el protagonismo del relato y en la vigesimoséptima, de manera explícita, ordena a Casimira que le informe del paradero -caso único en el relato- de los demás, circunstancia que nos ofrece una incipiente simultaneidad: "Me cansas los oídos ¿dónde están los demás?".

- Juliana y su tía están en la iglesia, ocupadas en sus novenas.

- Y Andrea, arriba, encerrada con esos libros que recibe...

-Tonio... no lo sé, estará en el establo; ocupado en reparar el arado y los aperos, como de costumbre. Tu yerno dormita en la habitación de su mujer"[185-6]. Es una simultaneidad forzada por el deseo de doña Soledad de no perder el control de la Cornisa. Una más genuina sincronización encontramos entre la secuencia vigesimooctava y las dos siguientes. Mientras doña Soledad manifiesta sus sentimientos ante su hija enferma reconociendo su culpabilidad en la enfermedad -vigesimooctava-, en las dos siguientes Casimira, que permanece a la puerta del dormitorio de Adelaida, se sume en una profunda reflexión sentimental interrumpida por la llegada de Juan y Tonio, primero, y Juliana y Dolores, posteriormente,

personajes con los que la anciana criada mantiene una agria disputa.

c.- Tercera Parte.-

Ya en la Tercera Parte, hallamos una relación temporal entre las secuencias tercera y cuarta que podíamos entender de simultaneidad pero no podemos afirmarlo por no encontrar datos precisos en el texto. Veámoslo, al terminar el entierro de su abuela, Juliana "Se queda en el panteón sola"[234] y mientras ella permanece allí, "A su espalda, conversaciones al más alto nivel se celebran en la Cornisa. En secreto"[236]. La informa Casimira de que la reunión tiene lugar en la sala, con asistencia de tía Dolores, Andrea y Juan.

Es en la octava donde hallamos la más clara de todo el relato. Después del casamiento de Andrea y Tonio, Juliana "Toda la noche de bodas, ronda por la casa <...> Los ojos muy abiertos, los oídos al acecho, con su ansiedad traspasa puerta, ventana, muros de la habitación de su hermana casada"[247]. Toda esta secuencia nos presenta a Juliana atormentada por los recuerdos y el deseo durante toda la noche; mientras ella espía, "Corto y claro, el alarido comienza por una nota de dolor para

acabar en un estallido de gozo; el dolor parece brotar de la carne de Andrea, la alegría desbordar su espíritu"[248]. Esta sincronía se prolonga en la novena, pero no es auténtica pues aunque sabemos que Juliana "... aguarda observando por la rendija de la puerta el descenso de su hermana, el despertar sangriento de la mujer casada..." [250], el lector desconoce lo que ocurre en el interior hasta que "Andrea y Tonio aparecen en lo alto de la escalera..."[250].

A partir de este momento se impone la sucesividad pues el narrador se limita a seguir de cerca los movimientos de Juliana y lo que sucede a los personajes que la acompañan. Cuando centra su atención en otros personajes -duodécima, por ejemplo- desconocemos qué es de Juliana pues ni explícita ni implícitamente el autor lo da a entender.

En otra ocasión el narrador omnipresente y omnisciente nos ofrece una especie de resumen de personajes y acciones que necesariamente implica simultaneidad: "En la casa, Andrea muestra impudicamente su grosor, Inés recibe con toda libertad, los domingos después del mediodía, a un muchacho de la ciudad llamado Nicolás <...> En el pueblo..."[265]. Tal vez una razón técnica que impide las

simultaneidades, al menos respecto a Juliana, es que "... los demás se comportan como si ella no hubiera jamás abandonado el reino de los no nacidos"[285].

La última sincronía del relato comprende dos etapas. La primera, cuando concluye la procesión de la Patrona "Abandonada de todos, la enmilagrada se queda en la iglesia"[303] y, mientras, "Olvidados de su enmilagrada, los aldeanos se divierten"[308] como se nos narra en la secuencia vigesimosexta. La segunda se produce cuando ya Juliana "Abandona la fiesta y se pierde entre los olmos. La música se aleja a su espalda. Atraviesa el pueblo, gana la carretera general, se sienta sobre un mojón. <...> Espera el coche del feriante sin pensar en nada"[317]. Aunque el narrador no lo indique, sabemos que sus convecinos continúan en la olmeda divirtiéndose.

En conclusión, observamos que prevalece ampliamente la sucesividad sobre la sincronía. No se ha producido sincronización de acciones importantes en el conjunto del relato. Las razones que pudieran explicar este hecho pueden ser variadas. Por nuestra parte, nos hemos limitado a describir este aspecto de la temporalidad en *La enmilagrada*.

5) Tiempo objetivo-tiempo subjetivo.-

Relacionado con el tiempo de la aventura encontramos también el fenómeno de la interiorización de la realidad temporal por parte de los personajes, hecho que da lugar al denominado tiempo subjetivo. En contraste con una importante cantidad de citas referidas al tiempo objetivo, destacamos la casi total ausencia de las alusivas al subjetivo. No obstante, las que encontramos son de una gran expresividad y belleza plástica.

En *La enmilagrada* se cruzan tal aluvión de historias y se hace tan preciso y frecuente revivir sucesos pasados que podemos denominarla novela de los recuerdos. Este hecho obliga a los personajes a subjetivar el tiempo aproximándolo o alejándolo de su presente no en relación con el tiempo cronológico y real transcurrido sino con la aversión o proximidad afectiva respecto a los hechos que suceden o se recuerdan.

No nos vamos a ocupar del tiempo objetivo ya que, a excepción de estas breves páginas, todo el presente estudio va referido a él. Frente al tiempo objetivo que aparece explícitamente marcado por diversas realidades -el paso de los años, meses, días

de la semana, por la campana convocando a los fieles a la iglesia, las celebraciones populares, la puesta del sol, el alba, la llegada de la noche, etc, que hemos analizado detenidamente y cuya sinopsis nos ofrece una visión panorámica-, la percepción subjetiva del tiempo se muestra en el relato tanto vista por el narrador como por los propios personajes.

a. - Primera Parte. -

Desde el principio del relato la acción transcurre a un ritmo tan vertiginoso que hasta muy avanzada la Primera Parte -ya superados los preparativos, la misa, la comida e, incluso, la siesta- no encontramos alusiones al tiempo subjetivo. Son los jóvenes para quienes, entusiasmados con el discurrir de los acontecimientos de la siesta, "Las dos horas pasan como si fueran minutos"[68]. Poco más adelante es el propio narrador omnisciente; interpretando el sentir de los asistentes al baile, quien comenta que "Espantado por el grupo musical el tiempo ha volado..."[82].

b. - Segunda Parte. -

Ya en la Segunda Parte Juliana a través del narrador que conoce hasta los más

profundos sentimientos del personaje nos manifiesta la honda huella que los últimos acontecimientos han dejado en su alma. La subjetivización del tiempo no sólo se lleva a cabo en ocasiones puntuales sino que puede abarcar periodos más o menos extensos. Ejemplo claro lo constituye la secuencia cuarta de la Segunda Parte de la que destacaremos dos citas referidas a sendos momentos clave en la vida de la protagonista. La primera presenta como motivo el juicio, celebrado ese mismo día, por el que Juliana se halla tan negativamente impresionada y del que se esfuerza tanto por distanciarse que "... intenta recordar los sucesos ocurridos en el Palacio de Justicia, esta misma mañana, como si hubieran ocurrido hace mil años y ella los hubiera olvidado enseguida"[114]. La segunda tiene lugar inmediatamente después cuando Juliana reflexiona sobre todo lo ocurrido, sintiendo que "Su fiesta de cumpleaños se ha alejado un siglo en su memoria"[115].

Eje central de la vivencia subjetiva del tiempo sigue siendo la tan recordada y denostada noche del decimosegundo cumpleaños. Es tan fuerte la aversión que Juliana siente hacia esa noche y ha introducido tal mudanza en su vida que "Se diría que un siglo largo

la separa de su infancia. Juliana lo experimenta a cada minuto..."[147]. A lo largo de toda la narración encontramos continuas referencias también de otros personajes a aquella noche en la que tiene lugar el hecho crucial que divide la vida de la protagonista en dos etapas, la segunda de las cuales estará condicionada por aquél suceso y sus consecuencias. Para Juliana, a partir de ese día, el tiempo adquiere una doble dimensión y, por tanto, valor: el cronométrico medido por el calendario y el reloj, por una parte, y el subjetivo, imposible de ser abarcado y sometido a regla y medida, por otra. Las referencias de Juliana a esa noche son tan constantes que en la Segunda y Tercera parte aparecen en número aproximado al de páginas de la novela.

El estado sicopatológico en que se encuentra Juliana la conduce a situaciones límite. En una ocasión, mientras espía los movimientos nocturnos de Tonio, es tal la desesperación y el nerviosismo que la embarga que el narrador interpreta su estado de ánimo afirmando que "Transcurren largos y penosos segundos"[167]. También se produce el caso contrario, ante el temor del narrador de llegar a los acontecimientos finales, nos previene de que "El tiempo pasa a prisa.

Nadie advierte que Juliana ha cumplido ya dieciseis años"[179].

Ahora es Casimira quien interioriza el tiempo subjetivizándolo: "... las manos sobre las rodillas, aire paciente, ojos entornados, como los perros que, a la espera del silbido de su dueño, no perciben el paso del tiempo" [187].

De nuevo el narrador interpreta el efecto del tiempo subjetivo en los personajes. Refiriéndose a las despedidas de abuela, comenta que "Estas tienen lugar durante una noche sin fin, noche túnel sin salida, que conduce de la vida a la muerte"[206].

c.- Tercera Parte.-

Al igual que en la Primera, es tal la rapidez con la que se suceden los acontecimientos que los personajes no parecen disponer de tiempo para el reposo síquico. Por otra parte, el autor, embebido con la vorágine de sucesos que hilvana, lo soslaya. La última vivencia del tiempo subjetivo corresponde a la protagonista. La esbeltez de Andrea le sirve de punto de referencia para recordar la muerte de su abuela: "Resplandor que aniquila los vestigios de la muerte de abuela, que la hace aparecer como una muerte muy antigua, secular"[251].

d.- Conclusión.-

Resumiendo, observamos que en términos generales la abundancia de datos temporales objetivos contrasta con la escasez de los subjetivos. Analizando separadamente cada una de las partes, concluimos que la presencia de unos y otros se halla en proporción inversa. En concreto, en la Primera Parte el gran número de cronológicos se opone al reducido de subjetivos; el mayor número de subjetivos se corresponde con la escasez y vaguedad, en general, de los objetivos, en la Segunda; y el mayor número de cronológicos contrasta con la penuria de subjetivos, en toda la Tercera.

6.- La noche en *La enmilagrada*. -

En relación con el tiempo de la ficción nos detuvimos en el tratamiento de la luz/oscuridad con respecto a los personajes y muy especialmente a la protagonista. Ahora reclama nuestra atención el estudio de la importancia de la noche como elemento temporal y su influencia en las motivaciones y comportamiento de los personajes. Desde esta perspectiva nos es posible calificar a *La enmilagrada* como novela de la nocturnidad puesto que la noche se erige en testigo y

encubridor, envolviéndolos, de la mayor parte de los acontecimientos relevantes de la historia. Por hallarse tratado en la Unidad Temática (III) y en el código literario sólo nos referiremos a aspectos complementarios no analizados allí.

Al tiempo que observamos una clara correspondencia entre la bondad o maldad de los sentimientos de la protagonista y la circunstancia día/noche en que estos se manifiestan, es evidente la intención del autor de hacer coincidir con la noche los actos procedentes de la aversión, el odio o la maldad de los personajes así como los que atañen a temas tabú y cuya realización se pretende mantener oculta, en especial todo lo que afecta al sexo. De forma más general, principalmente en las Partes Segunda y Tercera, la actividad de Juliana se lleva a cabo en gran medida de noche, circunstancia de la que se deducen connotaciones semánticas que se añaden al texto.

a.- Primera Parte.-

En la Primera Parte, las referencias a la noche son escasísimas. La primera dotada de interés nos informa de que "Tonio y Noro conocieron ya a la mujer en la misma ocasión, una noche en que Rosita vagaba alrededor de

la Cornisa"[71]. A continuación -ya en el baile- Casimira comunica a sus amigas que Juliana tuvo su primera regla el invierno pasado, durante una noche de nieve. En la secuencia decimoctava el narrador nos advierte que "La noche se aproxima..."[82]. Noche cuyo final coincide con el de la Primera Parte y que comprende el baile, la frugal cena y el suceso del pajar.

Durante el baile, los jóvenes reducen la iluminación buscando ocasión "... propicia para los actos delictivos"[85] porque "... la penumbra invita a los cuerpos a aproximarse más, a rozarse, las manos a extrarviarse..." [86]. También de noche tiene lugar la actividad homosexual de Pepito Mariposa: "... él, mariposa nocturna, rondará por las callejuelas del pueblo, las antenas al acecho; hará la ronda en los cercados y pajares, aliviará y se aliviará"[86]. En el baile, a las once menos diez, Dolores ordena: "Los jóvenes deben ir a acostarse, no conviene que se acostumbren a pasar las noches en vela, hábitos de viciosos"[90]. Vuelto a la Cornisa, Juliana, en plena oscuridad, camino del pajar "... descubre de repente el disfrute de la clandestinidad, del secreto"[94] y a continuación tiene lugar todo el episodio del intento de violación.

que sucede en plena noche y rodeado de circunstancias que incrementan la sensación de nocturnidad: la hora de la cita -media noche-, el lugar -el pajar-... y todo termina cuando "... la montaña se corona del leve fulgor del alba"[104]. Una vez más insistimos en la trascendental huella que esta noche de permanente recuerdo deja en Juliana.

b. - Segunda Parte. -

En la Segunda Parte el viaje de ida a la capital para la vista del juicio lo hacen: "... de noche como los malhechores"[113]. También, acabado el juicio que tan honda huella deja en la protagonista, "Regresan a casa ya pasada la medianoche"[115]. Transcurre un amplio espacio del discurso narrativo sin alusiones e, incluso, desconociendo si es día o noche el tiempo de la acción, espacio interrumpido en la secuencia decimoséptima en la que se nos informa de que Juliana se ha aficionado al espionaje, "Por las noches, recorre las habitaciones una tras otra, descubre su intimidad, lanza miradas escrutadoras sobre las formas profundamente dormidas, que roncan de fatiga"[161]. Ésta y la decimoctava están dedicadas a narrar detalladamente tales actividades nocturnas que culminan -también

de madrugada- en el ofrecimiento de Juliana a Tonio que la rechaza.

La enmilagrada alcanza el cenit de su perversidad manteniendo con su propio padre contactos incestuosos y multiplicando ésta su maldad al realizarlos en presencia de su propia madre que contempla impotente la depravación de su hija y marido: "A la luz del día padre e hija no intercambian ni una palabra, ni una mirada; pero se reúnen cada vez más amenudo en la noche sofocante de la habitación materna"[173].

Este clima de nocturnidad se incrementa al final de esta Segunda Parte, en las secuencias que recogen la despedida de doña Soledad cuando ya siente próxima su muerte. Uno a uno van despidiéndose sus feudos de la moribunda que les da las postreras recomendaciones. Por voluntad de la anciana patrona Casimira permanece a su lado y a ella le confiesa que a su propio marido: "... yo lo enterré como se entierra la propia vergüenza: de noche"[222]. Como todos los acontecimientos importantes del relato, la muerte de doña Soledad se produce "Cuando se oye el canto ronco, despierto, del primer gallo del alba"[224].

c.- Tercera Parte.-

En la Tercera Parte la noche continúa siendo el marco en el que tienen lugar las actividades que van sumiendo a la protagonista en una situación de enajenación y desesperación. Después del entierro de su abuela, Juliana permanece en el cementerio y cuando se encuentra sola baila de alegría sobre la losa que cubre sus restos, el narrador nos recuerda que "Es de noche..." [236].

Más adelante, el día del casamiento de su hermana, Juliana se adelanta a la comitiva y cubre, con perversa intención, los muros del templo con los crespones de luto utilizados el Viernes Santo provocando la ira de Andrea y Tonio, y la sorpresa de todos los invitados que no alcanzan a comprender la razón de tal actitud. Cuando esto ocurre, "Aún es de noche"[241]. La pasión reprimida y el odio la incitan a espiar el descanso de los recién casados: "Toda la noche de bodas, ronda por la casa"[247]. Cuando la primera luz del día puede delatar sus intenciones perversas se refugia en la oscuridad: "... oculta en la penumbra de la habitación materna aguarda observando por la rendija de la puerta el descenso de su hermana..."[250].

Diariamente se desliza con sigilo hasta el dormitorio materno donde "Al atardecer, con su cuerpo de encendedora martiriza la carne quincuagenaria de su padre, que quema espasmo tras espasmo sus últimas energías"[255]. Esta actividad termina "Un atardecer en que la enmilagrada dormita en las rodillas acogedoras de papá..."[276], su madre le descubre el misterio de su nombre y la compromete en la venganza de ambas contra los hombres, después "Su voz despierta a su padre que, como un autómeta, le tiende los brazos. Este gesto la espanta..."[281] y poco después, "... sólo su padre persiste en ofrecerle la cama incestuosa de sus rodillas. Pero ella no quiere ya"[286]. En este mismo sentido, la presencia de Nicolás en la Cornisa multiplica sus traumas y frustraciones, y "Por la noche, la sangre baña todas sus pesadillas, esta sangre impura llega a ser su único deseo de hembra desesperada"[268]. También la muerte del cura se produce "Una noche, después de una gran comilona evangélica, se acuesta para no levantarse más..."[293].

Finalmente, su tragedia/liberación se consume en una interminable noche de vigilia que había comenzado con la procesión de la Santa Patrona, sigue con la aparición de Juliana entre sus convecinos disfrazada con

los vestidos y joyas de la Patrona y termina con la emasculación del feriante por Juliana, defraudada en sus expectativas sexuales. La noche ha sido su aliada y el testigo mudo de su terrible venganza/liberación. La noche ha cubierto con sus tinieblas el pasado de Juliana; la luz del día le ofrece la libertad. Camina hacia la ciudad, en el parque junto al puerto "Se acuesta sobre un banco, cierra los ojos, se duerme. Deslizándose entre velas y ramas, un rayo de sol viene a acariciar la túnica violeta que destella radiante. La joven enmilagrada se convierte en faro, grito de libertad en esta mañana recién nacida"[249].

d.- Conclusión.-

Como hemos observado la noche juega un papel trascendente en *La enmilagrada*. Rebasa su valor meramente temporal y se reviste de un carácter especial, casi protagónico, al recorrer todo el relato y encontrarse presente en los momentos culminantes de la vida de la protagonista como una fiel aliada.

Finalmente, se observan interesantes concomitancias entre la noche y la oscuridad con respecto a los interiores, tanto de lugares como personales, que serán tratadas en el estudio del espacio.

CUADRO SINÓPTICO DEL TIEMPO OBJETIVO EN

LA ENMILAGRADA

PRIMERA PARTE

| Cjto. | Seccia. | Temporalidad | Edad prgta. | Cronometria |
|-------|---------|--------------|-------------|---------------|
| I | 1 | Prte. Analep | 12 años | Mañana, 8,30 |
| | 2 | " " | " | a |
| | 3 | Analepsis | " | 10,30 del |
| | 4 | " | " | 15 de agosto. |
| II | 5 | Presente | " | Mañana, 10,30 |
| | 6 | Analepsis | " | |
| | 7 | Presente | " | a |
| | 8 | " | " | 12 |
| | 9 | Presente | " | Mediodía. |
| III | 10 | " Analep | " | 12,15 |
| | 11 | " | " | |
| | 12 | " | " | a |
| | 13 | " | " | |

| | | | | | |
|----|----|---|--------|---|-----------------|
| | 14 | " | Analep | " | |
| | 15 | " | | " | 14 horas |
| IV | 16 | " | | " | Tarde-noche, 20 |
| | 17 | " | Analep | " | a |
| | 18 | " | " | " | 23 horas |
| V | 19 | " | | " | Noche, de 23,30 |
| | 20 | " | | " | |
| | 21 | " | | " | a |
| | 22 | " | | " | Madrugada, 4-5. |

SEGUNDA PARTE

| | | | | |
|---|---|----------|---|----------------------------|
| I | 1 | Analep | " | ¿ ? |
| | 2 | " | " | Mañana, jueves, 26 agosto. |
| | 3 | " | " | Se hará mañana. |
| | 4 | " | " | Esta misma mañana. |
| | 5 | Presente | " | Pasada la medianoche. |

| | | | | |
|-----|----|---------------------|---------|----------------------|
| II | 6 | Presente | " | Mañana, viernes, 27. |
| | 7 | Prte. Prolp. Analp. | " | ¿ ? |
| | 8 | Presente | " | Por la tarde. |
| | 9 | Prte. Analp. Prolp. | " | El tiempo pasa. |
| | 10 | " " " | " | Antes de acostarse. |
| III | 11 | Presente | " | ¿ ? |
| | 12 | " | " | ¿ ? |
| | 13 | " | 14 años | Una mañana. |
| | 14 | " | Casi 15 | Hora de la novena. |
| | 15 | " | " | Tarde |
| | 16 | " | 15 años | Noche |
| | 17 | " | " | " |
| | 18 | " | " | Madrugada |
| | 19 | " | " | " |
| | 20 | " | " | Tarde |
| | 21 | " | " | Anochecer |
| | 22 | " | " | Mañana o tarde |
| | 23 | " | " | Día y noche |
| | 24 | " | " | Día |
| | 25 | Prte. Analp. | 16 años | " |
| | 26 | " | " | " |

| | | | | |
|----|----|--------------|---|--------------------------|
| IV | 27 | " | " | Tarde: media hora. |
| | 28 | " | " | " diez minutos. |
| | 29 | Analp. Pres. | " | Tarde-noche: dos horas. |
| | 30 | Presente | " | Simultánea con anterior. |
| | 31 | " | " | " " |
| | 32 | " | " | Mañana y tarde |
| V | 33 | " | " | Día |
| | 34 | Pres. Analp. | " | Anochecer: 30 minutos. |
| | 35 | Presente | " | Noche: una hora aprox. |
| | 36 | " | " | " " |
| | 37 | Pres. Analp. | " | Noche: hora y media. |
| | 38 | " " | " | " " |

TERCERA PARTE

| | | | | |
|---|---|--------------|---------|----------------------|
| I | 1 | Prte. Analp. | " | Madrugada. |
| | 2 | " " | " | Atardecer: una hora. |
| | 3 | " Prolp. | " | Noche. |
| | 4 | Presente | 17 años | |

| | | | | |
|-----|----|--------------|---------|--------------------------|
| | 5 | " | " | Veintiún días. |
| II | 6 | Presente, | " | Noche. |
| | 7 | " | " | Muy temprano. |
| | 8 | " | " | Noche. |
| | 9 | " | " | Nueve de la mañana. |
| III | 10 | Presente | " | A partir de este día. |
| | 11 | " | " | Por las tardes. |
| | 12 | " | " | Unos diez minutos. |
| | 13 | " | " | Una tarde de mayo. |
| IV | 14 | Prte. Prolp. | " | Mitad de Junio. |
| | 15 | Presente | " | Viernes temprano: 1/2 h. |
| | 16 | " | " | Una mañana. Almuerzo. |
| V | 17 | " | " | Una noche: 2 h. aprox. |
| | 18 | " | " | Una hora aproximad. |
| | 19 | " | 18 años | Verano. |
| | 20 | Pres. Analp. | " | Verano. |
| | 21 | " " | " | Durante estos meses. |

| | | | | |
|------|----|----------|---|-------------------------|
| VI | 22 | Presente | " | Mañana de un día. |
| | 23 | " | " | Tarde del mismo ". |
| | 24 | " | " | Día Virgen del Rosario. |
| VII | 25 | " | " | Tarde del mismo día. |
| | 26 | " | " | 6-8 tarde " " . |
| | 27 | " | " | Noche del " " . |
| | 28 | " | " | 9 de la noche " " . |
| | 29 | " | " | 20 a 30 minutos. |
| | 30 | " | " | Una hora aproximad. |
| VIII | 31 | " | " | Madrugada siguiente. |
| | 32 | " | " | Madrugada y amanecer. |

B) EL ESPACIO. -

1.- Introducción.

Partiendo de Aristóteles, por espacio entendemos el lugar físico donde se hallan situados los seres: los personajes y los objetos del relato, en nuestro caso. Para Boves Naves "El espacio, como el tiempo, puede entenderse como una categoría gnoseológica que permite situar a los objetos y a los personajes por referencias relativas. Es también un concepto que se alcanza mediante percepciones visuales, auditivas, táctiles y olfativas" <1>.

El espacio es, juntamente con el tiempo, los actantes y las funciones, uno de los elementos estructurantes de la sintaxis narrativa. El personaje literario, por su parte, se concreta como sujeto de acciones, situaciones o atributos, en el tiempo y en el espacio, y los cuatro elementos resultan irreductibles en una sintaxis narrativa. La acción implica personajes y tiempo, pero también espacio. La noción de espacio, a su vez, implica la de tiempo pero no la de acción y, finalmente, el tiempo no implica ni uno ni otro concepto.

En los estudios realizados sobre el espacio literario, se observa que cada día se presta mayor atención a los modos de descripción tanto de los espacios propiamente dichos como de los ambientes, y a la forma en que estos se relacionan con los personajes. Especialmente, se constata un particular interés por el estudio del espacio literario a través de las sensaciones visuales y auditivas principalmente.

Apoyándonos en la referida noción aristotélica de espacio como lugar donde se sitúan las realidades constatables por la experiencia, la novela precisa, en gran medida, los perfiles de los personajes que le vienen dados por relación a los lugares donde viven y los objetos de que se rodean, unos y otros situados en el espacio.

La novela tradicionalmente ha asumido determinadas obligaciones respecto a las coordenadas tempoespaciales. Por una parte, su compromiso de concretar las ideas de los personajes y las relaciones que establecen en conductas que se proyectan sobre el tiempo y el espacio, pero además encuentra, en uno y otro, valores sémiicos que aprovecha como expresión y forma de modos de ser y de actuar.

El espacio como elemento estructural de la narración ofrece unas virtualidades que ha aprovechado la crítica literaria para definir conceptos narrativos. Considerado como un lugar, el espacio encierra unas dimensiones de linealidad, superficialidad y profundidad que han dado origen a un vocabulario específico para el relato y sus formas; por ejemplo, en función de que la presentación de un personaje sea superficial o profunda, se obtendrán personajes planos o redondos; en la misma línea, se ha hablado también de psicologías superficiales y profundas, de relatos lineales y de relatos circulares, etc.

Desde otro punto de vista, en todo relato unos determinados contenidos semánticos definen a cada personaje alcanzando su manifestación en signos de espacio, entre otros elementos.

Ante el espacio se han mantenido actitudes muy diversas por cada una de las escuelas o tendencias narrativas. Se llama 'superficial' a la novela en cuya creación se han aplicado los presupuestos gnoseológicos de la escuela fenomenológica. Para el narrador los objetos no tienen realidad signica, antes bien sólo son apariencias. Según esta teoría, la novela debe limitarse a dar testimonio de lo que ve

y oye sin trascender la presentación meramente descriptiva de las realidades mensurables mencionadas. Aunque sería en extremo simplista catalogar una novela de mejor o peor por la forma de captación y presentación del espacio.

El espacio literario se configura como una condición indispensable de la dimensión de los objetos, en su aspecto objetivo, y como un conjunto de sensaciones ubicadas concretamente, en su aspecto subjetivo; además es el *situs* donde se desarrolla la aventura y donde los personajes se relacionan entre sí y con las cosas. Por último, el espacio, considerado narrativamente, da lugar a las descripciones que detienen el fluir del relato, y constituye un elemento de gran rendimiento en el establecimiento de un determinado ritmo en el discurso narrativo.

Los personajes, como veremos en nuestro relato, con frecuencia tienen asignado un espacio propio en la historia narrada en el que adquieren su máxima virtualidad personal. Hay, además, espacios comunes, abiertos a todos, donde se reúnen y desde donde se diseminan. A veces la limitación del espacio obliga a un contacto permanente que enerva a algunos personajes influyendo en su carácter.

en su conducta personal y en el trato con los demás.

La novela utiliza, pues, el espacio como un signo que remite a la situación de los personajes, a sus modos de pensar y de conducirse, y además como un elemento estructural que permite la construcción de la sintaxis narrativa.

2.- Consideraciones sobre el espacio y su técnica en *La enmilagrada*.--

La nuestra como cualquiera otra novela pretende la exploración de una realidad que, en esta ocasión, Agustín Gómez Arcos ha situado en un espacio geográfico muy determinado.

Localizar concretamente y reconocer con nombres el espacio global dentro del que se desarrolla la novela no es de gran interés en el relato. Según palabras del propio Gómez Arcos la localización espacial de la aventura no aporta carácter ni especificidad alguna a la narración. No obstante, el novelista se ha decidido por una determinada comunidad sociocultural, ambientando la acción en un lugar vivido directamente por él. Después de conocer las calles, la iglesia y la configuración geofísica de su pueblo natal, inmediatamente percibimos que coinciden en

gran medida con los espacios que sirven de escenario a la novela.

Precisamente por su amplio y profundo conocimiento de los elementos tratados en el relato, el autor se encuentra en la imposibilidad de trasladar toda su realidad a la obra y obligado a seleccionar ciertas franjas espaciales, con sus correspondientes estructuras políticosociales, religiosas y económicas, dinamizándolas al incluirlas en tiempos diversos dentro del cerco narrativo. Se siente, por tanto, obligado a la opción constante eligiendo unos determinados lugares y tiempos y obviando otros que, en su caso, podrían ser recreados con relativa facilidad por el lector dependiendo de su capacidad imaginativa y del conocimiento del medio rural en el que se producen los hechos novelados.

2.1.- El Sur de España.-

Los rasgos geoespaciales resultan muy generales e imprecisos hasta bien entrada la novela. El narrador muestra un conocimiento y dominio perfectos de estos espacios y los va presentando muy lentamente al lector quien, progresivamente, va conociendo e incluso familiarizándose con el ambiente en general y con los lugares concretos, algunos citados

reiteradamente. El lector accede a estos lugares de la mano del narrador quien parece ir entregándole al mismo tiempo las claves de la intriga que en ellos va a tener lugar.

Agustín Gómez Arcos desde el inicio de *La enmilagrada* nos sitúa en el escenario de la acción del que sólo nos ofrece un mínimo de indicaciones geográficas susceptibles de ser tomadas como simples puntos de referencia que exciten la imaginación del lector a minuciosas exploraciones metódicas de los emplazamientos.

En nuestro relato el espacio parece organizado con el más exigente rigor procurando que los límites que el novelista impone a la acción resulten muy estrictos, tal vez debido a la preocupación por profundizar en la vida interior de los personajes, aspecto que prevalece sobre el afán de aventuras. Cuando esto ocurre afirma Bourneuf que "Entonces el espacio juega un papel de mero soporte" <2>.

El novelista ha seleccionado una porción limitada de espacio que se circunscribe en la Primera Parte a un pequeño pueblo en el Sur de España y concreta la acción a tres lugares precisos: La Cornisa -mansión rural de los Cuervo-, la iglesia y la Plaza Real. En la Segunda Parte el espacio se amplía hasta la

ciudad mediante la introducción de la técnica del viaje. El cementerio del pueblo y los campos se añaden a los anteriores espacios, en la Tercera. Completan el escenario espacial de la novela algunas alusiones a la calle, a los caminos y a la carretera, que comunican estos espacios entre sí.

En el relato la escasa atención prestada a los espacios responde a un planteamiento inicial de Gómez Arcos en favor de la importancia que otorga a las personas, sus conflictos y contradicciones. Pese a ello muestra una rigurosa preocupación por la disposición exacta de los mismos ya que la acción se desplaza de uno a otro lugar con gran lógica y escrupulosa meticulosidad.

2.2.- "Zoon" cinematográfico.-

Igual que ocurría con la prosopografía de los personajes, sucede con los lugares. Está totalmente ausente la topografía. A pesar de los desplazamientos de la acción, no entra en los planes del autor la descripción ordenada y detallada del recorrido de los personajes o del escenario donde transcurre su estancia sino que se limita a ofrecernos notas fragmentarias y rápidas sobre los lugares como si no le agradara describirlos o fueran perfectamente conocidos de los lectores y por

consiguiente innecesaria su descripción. Este hecho exige un esfuerzo del lector que se ve obligado a ir reconstruyéndolos y dotándolos de los elementos imprescindibles. Tal técnica -según manifestación del propio Gómez Arcos- posibilita la localización de la narración en un medio rural de cualquier país de nuestra área cultural a cuyas lenguas se ha traducido la novela. En última instancia deja muy claro que en *La enmilagrada* lo importante son los personajes y para resaltar su mundo interior relega los lugares a meras plataformas por las que deambulan aquellos.

Con base en este elemento estructural el autor imprime un notable ritmo al relato. A medida que éste avanza, el lector va percibiendo los espacios como mostrados por una cámara cinematográfica. La narración se inmoviliza, a veces, en un marco durante un brevísimo tiempo para, posteriormente, seguir su curso sin detenerse en ellos pero resaltando algún aspecto -el más característico- que es captado por el lector con gran intensidad y que resultará ser de extraordinaria importancia en la narración, esto ocurre sobre todo con respecto al rostro, gestos y aspecto exterior de algunos personajes. Respecto a los interiores incluso este intento de descripción es infrecuente en

La *enmilagrada*, destacando las pinceladas que el narrador nos ofrece sobre algunos objetos en el dormitorio de Adelaida; o las flores que adornan la iglesia el día del duodécimo cumpleaños; o los adornos que fueron colocados para el baile en la Plaza Real y, ya al final, los objetos que el feriante transporta en la furgoneta.

Otro aspecto técnico importante es que el autor huye de las descripciones pormenorizadas limitándose a presentar los lugares donde acontece la acción aportando escasos datos descriptivos si el lugar aparece por vez primera, o refiriéndose simplemente a él si ya apareció con anterioridad. Esta técnica perfectamente encaja con la sobriedad descriptiva general que caracteriza toda la obra.

.....

<1> BOVES NAVES, M. del C., op. cit.
pág. 196.

<2> BOURNEUF, R y OUELLET, R, op. cit.
pág. 123.

3.- Espacios abiertos y cerrados en *La enmilagrada*. -

Gómez Arcos no sigue la técnica convencional de estructurar la narración en 'círculos concéntricos' partiendo de espacios abiertos y evolucionando a lugares cerrados o viceversa, sino que, arrancando de la Cornisa, a lo largo de la novela se van alternando unos y otros, comenzando con una situación espacial un tanto ambigua al principio de la misma para concluir en un espacio abierto y sin límites, en las postreras secuencias del relato.

Ahora bien, pese a suceder los hechos más importantes de la novela en lugares cerrados: pajar, dormitorios, obrador, templo, interior de la furgoneta, entre otros, existen, además, en la obra espacios comunes, que padecen o disfrutan todos y que guardan relación directa con sistemas de creencias, costumbres, prejuicios e ideas de la sociedad y adquieren un significado simbólico más o menos difundido y aceptado, por ejemplo la Cornisa, la iglesia, la Plaza Real, etc. También entran en el relato espacios abiertos indefinidos: campos, pueblo, calles, etc, siguiéndole en importancia las repetidas alusiones a la lejanía donde se contempla el mar, o las nevadas montañas -podría tratarse

de una alusión a la parte oriental de Sierra Nevada-. Al llevar a cabo el estudio del espacio en *La enmilagrada* seguiremos un orden que nos parece lógico: espacios abiertos, la Cornisa que aglutina caracteres de uno y otro y los espacios cerrados. Concluiremos este apartado con un epígrafe sobre los desplazamientos.

3.1.- Espacio abierto y personaje.-

Los espacios abiertos no destacan por ser escenarios de situaciones especialmente importantes en el relato. Los hallamos de doble naturaleza: aquellos que no encuentran límites físicos y los que presentan unas medidas precisas. Entre los primeros destacan espacios tan ilimitados como el cielo -citado en repetidas ocasiones con referencia a fenómenos atmosféricos, al vuelo de las aves o al paso de las nubes-, el mar del que hallamos escasas alusiones siempre utilizadas para establecer la situación geográfica del pueblo en su entorno. En tercer lugar, las montañas y los campos, aquéllas como lugar de procedencia de los rebaños transhumantes y de los pastores que transportan la leche, de las nubes portadoras de lluvia, del fuerte viento que ocasionó la fractura del tobillo de doña Soledad, de donde Pepito Mariposa

traía las flores silvestres y el lugar donde descansa la blanca nieve; éstos -los campos- cuya presencia es importante aunque no sean utilizados como escenario de acontecimientos trascendentes. En ellos trabajan y de ellos viven los habitantes del pueblo, son objeto de dominio de doña Soledad -"tan extensos que la vista no los puede abarcar"- y en ellos consume gran parte de su tiempo; Juliana los recorre recolectando dinero para la fiesta de la Sta Patrona y Pepito Mariposa llevando la comida a los trabajadores; por fin, el día de la Sta Patrona son andados también para que luzca por ellos sus lujosos vestidos en procesión. La aportación de todos ellos es mínima, son elementos no imprescindibles ni influenciadores en la conducta de los personajes; su carácter narrativo, en la mayoría de los casos, es meramente ornamental.

Entre los espacios abiertos del segundo grupo destacaremos el pueblo y dentro de éste la Plaza Real y la olmeda. Del pueblo, como entidad geofísica, no se ofrecen datos interesantes; encontramos alusiones a sus callejuelas, al ayuntamiento, la iglesia y a la Plaza Real y olmeda de las que ahora nos vamos a ocupar. La Plaza Real es punto de referencia en las idas y venidas de la

familia entre la iglesia y la Cornisa. Su mayor importancia deriva del hecho de haberse celebrado en ella el baile en cuyo transcurso se concertó la entrevista entre Juliana y Noro, en el pajar y a media noche. Resultó de una importancia decisiva pero no la Plaza en sí sino lo que en ella sucedió *aquella noche*. Por su parte, la olmeda, situada en un extremo del pueblo, entra en el relato ya al final como receptáculo de las fiestas donde los pueblerinos se divierten; desconocemos sus características y su importancia deriva del hecho de que en ella tiene lugar el enfrentamiento entre Juliana y sus convecinos, pero tampoco influye ni condiciona el comportamiento de personaje alguno.

La particularidad técnica común que afecta a todos los espacios citados es la ausencia de datos descriptivos, salvo el que a continuación nos ocupa.

3.2.- La Cornisa, un espacio excepcional.-

En contra de la mencionada costumbre de Gómez Arcos de obviar la descripción de los espacios, tanto abiertos como cerrados, nos encontramos con la agradable sorpresa de una excepcional -en su doble sentido- presentación. Sorprende agradablemente la

brusca detención del fluir narrativo para hallarnos de improviso ante la sobria y al mismo tiempo brillante descripción, que introduce un ritmo nuevo, de una mansión solariega, la Cornisa, amplia y cómoda mansión de los Cuervo. Su soberbia esbeltez, privilegiada situación y trascendental importancia en el relato la elevan a la categoría, casi, de protagonista en justo parangón con el orgullo ancestral de las mujeres Cuervo -representadas *hic et nunc* por doña Soledad-, como el propio narrador interpreta. La descripción interrumpe el relato en la mitad, aproximadamente, de la Primera Parte. Por su singularidad, precisión y belleza veamos dos parágrafos de la misma. En el primero el narrador nos ofrece una visión de la casa contemplada desde sus proximidades. Comienza con una explicación toponímica del vocablo: "Ostenta el nombre de la Cornisa en recuerdo del litoral escarpado, cuna de la familia Cuervo. Un nombre apropiado.

Edificada sobre la colina que domina el pueblo, se resguarda tras un muro erizado como un collar de perro guardián. Sólida, levanta hacia el cielo sus dos plantas cuadradas que sólo la montaña sobrepasa en altura. Sus ventanas con rejas labradas

vigilan los cuatro puntos cardinales. La austeridad de su fachada principal está mitigada por un ancho hueco en el que el hierro forjado borda un encaje de vidrio. Blanqueada con cal lechada, coqueta como una villa frente al mar, está coronada con una capellina de tejas rojas que culmina el minarete de un palomar acabado en una veleta de cobre. ¿El orgulloso ondeo de una bandera le daría más prestancia?

Rodeando la casa de los amos, un patio circular acoge las dependencias: establo, corral, pajar, abrevadero y gallinero.

Ni un árbol" [43].

En el segundo párrafo el narrador nos ofrece una panorámica -casi aérea- de la mansión vista desde la lejanía y muy probablemente desde las alturas próximas: "Llegando por la carretera que bordea la montaña y desemboca sobre el valle, se la ve delante mismo del campanario de la iglesia, y ella es la última en desaparecer a medida que nos alejamos del pueblo. Cuando es castigada por los vientos o la lluvia, o su tejado es cubierto por una capa de nieve o, como ahora, a pleno sol, la Cornisa parece eterna, inexpugnable, a la vez próxima y distante como su propietaria, doña Soledad Cuervo ..." [44]. En las últimas líneas el narrador se ha

contagiado del respeto temeroso y la admiración que los habitantes sienten por doña Soledad.

El tercer párrafo nos ofrece datos topográficos mezclados con apreciaciones valorativas propias del narrador omnisciente y con base también en la opinión de los demás: "De la verja que cierra el patio parte la calle principal que, atravesando la zona norte del pueblo y la Plaza Real, desciende directamente hasta la plaza de la iglesia.

La Cornisa no lleva número de calle; como el ayuntamiento, el casino y la casa cuartel de la guardia civil, es única en su género. Los habitantes hablan de ella como si fuera el antepasado del pueblo..."[43].

El valor icónico de la descripción de la Cornisa no admite lugar a dudas: su formidable estructura externa remite a la solidez centenaria de la familia Cuervo, la más prestigiosa de la comarca.

3.3.- Espacio interior y personaje.-

Una vez más insistimos en que nuestro autor pertenece a los novelistas que profundizan en el conocimiento del personaje, que interpretan con valor simbólico las manifestaciones externas, la conducta, y ofrece como signos los gestos y objetos que

cualquier lector pueda interpretar sin gran esfuerzo. En nuestro discurso narrativo unos determinados contenidos semánticos cercan a cada personaje y se manifiestan en signos que, a veces, llegan a adquirir categoría de emblema como en su momento vimos. Algunos de ellos participan de la naturaleza de espacio como la Cornisa para doña Soledad o la cocina para Casimira, entre otros.

En *La enmilagrada* asistimos a un proceso de catalogación de los espacios en relación con la relevancia literaria de quienes los habiten y con la importancia para la narración de lo que en ellos suceda. En este sentido sobresale la atención que acapara la Cornisa y, en particular, algunas estancias de la misma.

Contrastando con el exiguo valor actancial y descriptivo que en nuestro relato consiguen los espacios exteriores sorprende la extraordinaria presencia y relevancia que adquieren los interiores, de manera especial, en relación con los comportamientos de los personajes y la facilidad con la que muestran su interior. En concreto, existen lugares como el dormitorio de Adelaida o la cocina en los que determinados personajes se mueven con mayor libertad, se encuentran más seguros y

más propicios y expresivos para comunicar su intimidad.

En la mente de Gómez Arcos, cada personaje de *La enmilagrada* nació para realizarse literariamente adscrito a uno o varios lugares, relacionados semánticamente por medio de procesos metonímicos y metafóricos con sus ideas, sentimientos y conducta, y en estos espacios adquieren su máxima virtualidad personal.

Exceptuando las ocasiones en que todos los personajes coinciden en actos comunes -la misa, la comida, el baile, los lugares de esparcimiento, que después veremos- cada uno aparece vinculado a una dependencia de la casa con la que le unen razones de trabajo, afecto, etc. y cuyas connotaciones icónicas más adelante analizaremos. Veamos en concreto cada personaje.

Doña Soledad, dueña y señora absoluta, en cuanto programa y controla la actividad de todos los miembros de la familia no aparece de forma regular en un lugar determinado, sino que recorre las dependencias de la Cornisa y los campos haciéndose omnipresente. Habitualmente frecuenta la cocina y con relativa asiduidad el dormitorio de su hija enferma y, por último, sólo ocasionalmente la iglesia.

Andrea es presentada en el obrador de forma permanente y con cierta frecuencia en la cocina.

Dolores aparece íntimamente ligada a la iglesia y, algo menos, al dormitorio de su hermana. Una prueba mas de la austeridad que caracteriza a nuestro autor la deducimos del tratamiento de Dolores. No alude a su espacio, ni siquiera aparece una vez su habitación personal. Sólo le interesa su interior y, en cuanto lo expresa, su rost. J.

Casimira se siente plenamente identificada con los espacios en los que es considerada dueña: la cocina y el corral.

Adelaida, exclusivamente a su dormitorio.

Los personajes masculinos, en general, aparecen ligados a los campos y dependencias donde se guardan los aperos y en las que descansan los animales, de forma habitual, y ocasionalmente a la cocina. Juan, además, es mostrado estrechamente unido al dormitorio de su esposa. El cura, normalmente en la iglesia y con frecuencia en casa de la alcaldesa. Pepito Mariposa, por su parte, a la cocina, a la iglesia y a los campos, por este orden.

Caso especial es el constituido por Juliana que no aparece identificada con espacio concreto alguno a lo largo de todo el relato sino que en cada parte mantiene

conexión con un espacio diferente. En la Primera no observamos que se encuentre ligada a ninguno en particular. Al principio de la Segunda observamos un doble comportamiento; por el primero, se siente ligada a su dormitorio, por el segundo parece no querer o poder integrarse en el espacio general de la Cornisa e, incluso, del pueblo. Hacia la mitad de la Segunda se vincula estrechamente a la iglesia y al dormitorio de su madre y, algo menos, al de su abuela. En la Tercera continúa los cuidados de su madre, visita menos la iglesia e intensifica sus trabajos en el obrador y recorre los campos. Mas, a pesar de estas conexiones con lugares, Juliana se siente extraña en su propia casa, ajena a todo pero también olvidada por todos. Progresivamente se ha ido distanciando de la manera de pensar de sus familiares y de las formas de vida. También en este sentido es un personaje muy problemático, absolutamente especial, ansioso por vengarse y libearse de la sociedad que la oprime.

En cuanto a los personajes colectivos, su espacialización resulta evidente: la familia Cuervo, aparece asimilada a la Cornisa; el pueblo, a la extensión geográfica que comprende; cada uno de los notables, al lugar donde su institución se concreta: iglesia,

ayuntamiento, juzgado, casa cuartel; la justicia a la Audiencia Provincial y, por último, las beatas, a la iglesia.

El valor metonímico de todos estos espacios por relación a sus personajes es claro y merecedor de una especial atención que enseguida tendrá. Finalmente, cada personaje se realiza literariamente en su lugar y desde él se desplaza, en la medida en que el relato lo requiere, para establecer relaciones y llevar a cabo acciones, volviendo a él cuando termina su participación.

4.- Desplazamientos de la acción.

Como queda dicho el contenido de *La enmilagrada* se desarrolla en un mismo lugar, amplio pero único, salvo en tres ocasiones en que la acción se desplaza fuera del pueblo.

Estos precisos desplazamientos se hallan estratégicamente situados aportando dinamismo espacial y ritmo a la narración. El primero tiene lugar al principio de la Segunda Parte, tras el intento de violación, cuando los implicados han de comparecer ante los Magistrados en la capital de la provincia. Como consecuencias para el relato destaremos, en primer lugar, la eliminación de un personaje, Noro, que es enviado al

reformatorio; a continuación, la humillación que supone para doña Soledad el que su palabra no sea atendida y obedecida en la Audiencia, y, finalmente, con respecto a Juliana se desata su conflicto interior al convencerse, oyendo a los magistrados, de que los derechos individuales no significan nada frente al llamado orden social. Como consecuencia de ello se produce la profunda decepción y la firme determinación de vivir de espaldas a la escala de valores que rige para la sociedad, para la justicia, en particular, y para la familia.

Juliana lleva a cabo su segundo viaje hacia la mitad de la novela, cuando se desplaza a la ciudad para adquirir telas lujosas con las que confeccionar atractivos vestidos a la Patrona que los lucirá con motivo de la celebración de su Centenario y las fiestas en su honor; va acompañada por su tía, Casimira, y las beatas. Las consecuencias de él derivadas pueden reducirse a dos: después de él Juliana inaugura el último tramo de su vida literaria convencida más que nunca de que se encuentra en el camino correcto para lo que ella pretende, además la confección de los vestidos la obliga a recluírse en el obrador con lo que abandona el cuidado de los

enfermos y la fama de su santidad decrece, en primer lugar; para Dolores y las beatas, por su parte, supone una gran decepción observar que su santa no despierta en las gentes piedad y devoción sino, antes al contrario, burla y repulsa.

El tercer y último viaje, también a la capital, coincide con el final de la obra y es el más paradójico pues para el relato encierra dramáticas consecuencias ya que conlleva la emasculación del feriante y, por otra parte, Juliana consigue su libertad; acontecimientos con los que finaliza *La enmilagrada*.

Los referidos cambios de lugar subrayan momentos importantes de la narración pues en ellos se inician o culminan acontecimientos que encierran un especial dramatismo para la protagonista. En el primero se impacta y se determina a ir contra corriente. En el segundo el desplazamiento es aprovechado por Dolores y las beatas para mostrar a su santa en la ciudad a cuyos habitantes o bien pasa desapercibida o bien es motivo de mofa incrementando el distanciamiento entre Juliana y su entorno. Y, por último, la tercera salida marca el final de la opresión de Juliana y el comienzo de su liberación, en ella toma cruel y cumplida venganza de sus

opresores. Viaje sin retorno que abre a la protagonista el camino de un futuro incierto.

5.- Espacio, luz y vida interior. -

Cada personaje manifiesta una exuberante vida interior respecto a la que no podemos asegurar que se produzca motivada con los espacios que frecuenta pero cuya exteriorización guarda estrecha relación con esos lugares en los que transcurre generalmente su vida o sobre los cuales el personaje ejerce un cierto dominio. En cualquier caso hemos visto que existen lugares en los que determinados personajes se mueven con mayor libertad, encontrándose más seguros y más propicios para comunicar su intimidad.

En relación con la vida interior de los personajes sobresale la importancia del binomio espacio/luz tanto interior como exterior al personaje. En este aspecto existe una clara relación, a veces de oposición, en cuanto a la claridad que emana del interior de los distintos personajes y la cantidad de luz existente en los lugares donde habitualmente ejercitan su actividad.

Caso omiso, en este sentido, hay que hacer de Adelaida quien a causa de su enfermedad permanece siempre muda y en cama. Su

dormitorio. siempre en penumbra, se ha convertido en el *Sancta Sanctorum* de la Cornisa y a él acuden los principales personajes: doña Soledad, Juliana y Dolores, a reconocer sus culpabilidades y a expresar los sentimientos que en ningún otro lugar comunican.

Entre todos destaca el caso de Dolores quien aparece casi exclusivamente en la iglesia y dormitorio de Adelaida, lugares en constante penumbra que manifiestan la opacidad y tinieblas de su alma, herméticamente cerrada y de sus sentimientos de envidia y rencor. Es en la semioscuridad de estos lugares donde ella se siente feliz y expresa toda su represión y maldad.

Andrea, por el contrario, es de carácter jovial y extrovertido. El día transcurre para ella ocupada en trabajos útiles que la llevan de la cocina -donde ayuda a la vieja Casimira- al obrador en el que emplea largas horas confeccionando el vestido de su hermana. También colabora en las tareas agrícolas. Un denominador común relaciona estos lugares: la abundancia de luz, en perfecta consonancia con la lucidez y claridad de pensamiento, con la ausencia de oscuridad en su vida y con la nobleza de sentimientos así como su carácter abierto y

comunicativo, que preside todo el comportamiento de la joven.

Sin duda es Juliana el personaje que presenta mayor complejidad desde la perspectiva de la relación entre espacio interior y exterior. En toda la Primera Parte su conducta se adecúa a la de una niña de doce años mimada por todos y limitada por los tabúes y censuras impuestas por Dolores. Es en la mañana del día de su duodécimo cumpleaños, cuando descubre su primer impulso sexual que reprime al recordar los consejos dados por el cura esa misma mañana. Esto ocurre en un espacio cerrado: el cuarto de baño. Dos horas después, durante la misa, el recuerdo de lo ocurrido en la bañera vuelve a su mente; también se localiza en otro espacio cerrado: la iglesia, y aún menos iluminado.

Lo más interesante en este sentido tiene lugar durante el baile. A medida que desaparece la luz natural la pasión va asomando en Juliana llegando a su cenit cuando Pepito Mariposa apaga luces hasta que no se distinguen los cuerpos de las parejas que bailan. Es en esta situación de penumbra cuando Noro y Juliana acuerdan verse en el pajar a medianoche.

5.1.- Juliana y la oscuridad.-

Después del baile, ya en la casa, Juliana se retira a su dormitorio y en semioscuridad observa su cuerpo, desnudo, al tiempo que piensa en Noro aguardándola en el pajar.

Juliana es consciente de que obra contra las normas establecidas y ello ocurre en espacios desprovistos de luz. Ya en el pajar se deja guiar por un leve destello de luz procedente de una linterna con la que Noro la guía. El lugar, además de la oscuridad, reúne la lóbreguez que se corresponde con el interior de Juliana quien, al margen de otras valoraciones, va adquiriendo la conciencia de que obra mal a medida que se deja acariciar por el joven hasta que recuerda la promesa de castidad hecha esa mañana y se opone a las intenciones de Noro despertando con sus gritos a los habitantes de la Cornisa.

En el comportamiento de Noro no se dan alternativas dada la carencia de prejuicios morales en contraste con la evidente relación existente entre ausencia o presencia de luz en los espacios con respecto al interior de Juliana.

Hay que sumar la oscuridad de la noche a la ya existente en los lugares mencionados. Situación que se repite en otros momentos. Así ocurre cuando Juliana intencionadamente y

de manera habitual provoca la relación incestuosa con su padre, lo hace siempre en el dormitorio de su madre que se encuentra en penumbra. Cuando por las noches vigila el sueño de Tonio, también ocurre en la oscuridad del dormitorio de éste o cuando se ofrece desnuda a Tonio sucede también de noche y en la oscuridad del cuarto de baño, en medio de una agitada lucha interior de la protagonista.

En el dormitorio de su madre, las ensoñaciones la liberan del tiempo y del espacio inmediatos, transportándola a otros espacios imaginarios y devolviéndola por fin a la Cornisa, de nuevo, de donde no se había alejado.

Otros acontecimientos muy importantes relacionados con el espacio y la luz/oscuridad que tienen lugar en similares circunstancias son los sepelios: el de la abuela y el del cura, y la boda de Andrea. En el primero, la escasez de luz natural conviene a la intención vengadora de Juliana que malévolamente la viste con las mismas ropas que lucía el día de su duodécimo cumpleaños. Idénticas son las circunstancias que concurren cuando, tras la muerte del cura, Juliana se ofrece a amortajarlo mostrándose ansiosa por escupirle y manipular

y medir el pene del difunto con evidente intención morbosa.

Situación similar se repite el día del casamiento de Andrea en que Juliana adelantándose a todos -y todavía de noche- viste los muros interiores del templo con crespones negros consiguiendo un efecto de tenebridad en consonancia con el gran deseo de venganza contra su hermana porque tiene a su alcance lo que ella jamás conseguirá y tan desesperadamente anhela: el matrimonio.

El mismo lugar sirve de escenario a otro acontecimiento de idénticas características cuando, acabada la procesión de la Santa Patrona, Juliana permanece en el templo sola. En plena oscuridad, se despoja del vestido de cumpleaños y se lava el sexo con el agua bautismal antes de vestirse las ropas de la Sta Patrona.

El último contraste entre espacio interior/exterior en relación con la presencia/ausencia de luz coincide con el climax dramático de *La enmilagrada*. La protagonista emprende el viaje -concertado previamente- a la ciudad con un vendedor ambulante. Ya cerca de la ciudad el vendedor detiene la furgoneta para descansar. Juliana cree llegado el momento que espera ansiosamente. Acostados en el interior de la

misma -plena oscuridad- el vendedor rendido por el cansancio y el alcohol queda dormido después de unas incipientes caricias a la protagonista. Frustrada en sus deseos alcanza unas tijeras de podar y, sin titubeos, corta el miembro viril desahogando así toda la represión que ha acumulado durante seis largos años.

Juliana abandona la furgoneta cuando apunta la aurora. La luz solar se incrementa al tiempo que una oleada de sensación liberadora va renaciendo en el alma de la protagonista que camina a la orilla del mar, a la conquista de su libertad, contemplando el inmenso mar azul sobre el que se levanta con intensa luminosidad el astro rey.

6.- Espacio, sensación y personaje.-

6.1.- Introducción.-

Para concluir el estudio del espacio introducimos este breve apartado en el que tratamos de resaltar un importantísimo aspecto técnico de *La enmilagrada*. En idéntica medida a como nos sorprendía la sobriedad de Gómez Arcos en el tratamiento descriptivo de los rasgos físicos de nuestros personajes, nos impresiona la abundancia de matices y datos respecto a determinados aspectos del ser y actuar de los mismos. Su

comportamiento, en gran número de ocasiones, aparece relacionado con determinados espacios.

Toda nuestra novela pero de manera muy particular la Primera Parte abunda en apreciaciones relacionadas con el carácter de los personajes y presenta grandes semejanzas con la pintura. El autor manifiesta una fina sensibilidad para el color y los matices de la luz solar según es captada por la vista comprendiendo desde la cegadora luz del mediodía de un luminoso quince de agosto hasta el tono gris plomizo de una tarde de principios de otoño.

Frecuentemente, las descripciones que el autor niega tanto a los espacios como al aspecto físico de los personajes las prodiga generosamente con los objetos con los que éstos se adornan: "Doña Dolores llevará sus perlas, la señorita Andrea su vestido de seda, don Juan su chaleco y su cadena de oro, la pequeña su vestido blanco de lunares rojos y señora patrona su mantilla y su cruz de azabache"[40]. El narrador observa también meticulosamente los gestos de los personajes y se fija hasta en los más insignificantes detalles de su expresión, palabras y tics, como observaremos. Pero esta atención hacia los personajes decrece a medida que el ritmo

de la acción se incrementa en determinados pasajes del relato.

Con el comienzo de la Segunda Parte todos los personajes han modificado su comportamiento respecto a la Primera: los sentidos no están tan abiertos a las sensaciones. El final, como el de las dos partes restantes, es un lucido obsequio multicolor y musical al conjunto de los sentidos del lector.

El mensaje de *La enmilagrada* presenta una doble vertiente, por una parte el contenido conceptual va dirigido a la mente del lector mientras que nuestros sentidos son convertidos en receptáculo de todo tipo de impresiones.

6.2.- La vista.-

No todas las sensaciones son transmitidas por el autor con la misma intensidad. Con notable diferencia destacan las dirigidas a la vista, órgano sensorial que se constituye en el centro y a cuyo través percibimos el entorno espacial de los personajes y a ellos mismos. Partiendo de la importancia de las percepciones visuales vamos a analizar este importante aspecto de *La enmilagrada*.

6.2.1.- La luz y el color.-

Destaca sobremedida en el relato la importancia del binomio luz/ojos. éstos son la vía por la que los personajes reciben más impresiones del espacio exterior. Y muy relacionada con ellos se encuentra el color al que nuestro autor presta una singular atención. El sol desempeña una función primordial respecto a la luz y el color, aunque también se hace presente el fluido eléctrico: "Centenares de luces y claveles transforman la iglesia en espectáculo de "perfumes y luces"..."[48]. A veces la luz y la oscuridad son interiores al personaje: "Una sonrisa feliz ilumina el rostro de Dolores..."[48] y "Su rostro se ensombrece repentinamente..." [49]. La luz solar admite matices: "... cuando abre los ojos, su dormitorio está lleno de esa luz lechosa que anuncia el otoño"[120]. La sobreabundancia de luz es recogida por el narrador: "El cortejo cegado por los rayos solares..."[232] como también otros fenómenos: "La llegada de la enmilagrada se produce a contraluz..."[310]. El autor juega con la combinación de luz y color: "Deslizándose entre velas y ramas un rayo de sol viene a acariciar la túnica violeta que se enciende en hoguera"[320].

Todos los colores alcanzan un destacado lugar en *La enmilagrada* pero entre ellos sobresale, con gran diferencia, el rojo, especialmente en la multitud de referencias al vestido de lunares rojos y a la sangre, temas que fueron tratados en su correspondiente Unidad Temática. Además aparece en ocasiones como: "Tonio enrojece bajo la espuma..."[39], "Cuanto más palidecen los demás, más se colorean sus mejillas de salud"[202].

También se hacen presentes los minerales y piedras preciosas: "... temblor de piernas provocando remolinos de espuma, gemido inaudible, perlas de sudor..."[4], "... orgullosas con el aire solemne que las Cuervo lucen como una diadema..."[44]

La naturaleza ofrece variedad de colores: "En los campos grises y ocres..."[121]. Para indicar que ha cambiado su color habitual, el narrador nos indica que "... la tarde se ha puesto triste"[69] y en doña Soledad: "Tus manos son transparentes, abuela, tu rostro está completamente pálido"[215]..

Es muy fina la sensibilidad del narrador captando la tonalidad blanca en los objetos y personajes: "La blancura del lienzo parece tirar a gris"[148] y en Juliana: "Carne cada vez más blanca a medida que el alba

aparece..."[166] o Andrea: "... cuanto más mira las telas negras que incrementan la penumbra de la iglesia, más blanquea su rostro..."[245]. De nuevo hace su aparición el gris: "Hace un tiempo seco y gris como de acero viejo..."[180].

Las secuencias previas al viaje final de la protagonista ofrece una extraordinaria gama de colores y de objetos de todo tipo y naturaleza que aporta una viveza y belleza cromática y plástica al relato que realmente no es fácil igualar en párrafos como el que sigue: "...una cascada de estrellas surge en la nada del cielo, las gentes levantan la cabeza, un centelleante sauce llorón se abate sobre la explanada y un gesto de exclamación se dibuja en los rostros"[312].

Pero la apoteosis de la luz y el color tiene como causa al sol: "El sol hace llover del cielo de agosto un chaparrón de llamas" [53] concluyendo en el pasaje final, auténtico festín literario de luz y color: "Deslizándose entre velas y ramas un rayo de sol viene a acariciar la túnica violeta que se enciende en hoguera"[320].

6.2.2.- La mirada.-

El sol juega, igualmente, un importante papel con respecto a la mirada de los

personajes, según la época del año y la hora del día y el lugar "... sus rayos oblicuos, casi horizontales, ciegan las miradas"[69]. También observa el narrador la mirada de los animales: "... la mirada apagada, las gallinas comienzan a dormir, el silencio que sigue al trabajo invade los campos. Las campanas de la iglesia tocan el angelus, un mirlo obstinado silba desde lo alto de un cobertizo y algunas urracas vuelan enloquecidas por los riales que el sol fugitivo recubre de falso oro"[70]. "Las pupilas del gato son redondas, fosforescentes, su mirada fría y distante. Ojos inmóviles, ojos dioses"[173]. Su ausencia conlleva innegables consecuencias: "Da la impresión de que simultáneamente se han apagado oros y velas, sonrisas y miradas, que se han marchitado las flores, arrugado las sedas"[51].

La mirada aparece utilizada como signo de valor en sí misma y como signo del espacio interior de los personajes en un código convencional que pueden o no descodificar los demás personajes y el lector. A veces se declaran con exactitud sentidos que todos interpretan, otras veces los contenidos pueden ser menos claros o pueden ir dirigidos a un interlocutor único. Por último la mirada

es en ocasiones indescifrable como signo, y el narrador se ve obligado a clarificar su mensaje. En cualquier caso, el narrador está más atento a los ojos y la mirada de los personajes que a otras facetas. La posición de los ojos y la dirección de la mirada, por ejemplo, adquiere un valor relevante en la familia Cuervo, detalle que no pasa desapercibido al narrador: "Frente alta y mirada recta, la tribu de los Cuervo atraviesa el pueblo en silencio..."[44], "...ojos y frente en dirección a la Cornisa..." [52].

La mirada define a ciertos personajes pues presenta unas determinadas características y produce efectos especiales. Referida a la doña Soledad que es la más elocuente y definitiva: "Su mirada inquisidora hiela las palabras en los labios..."[52]; ya próxima la muerte: "La mirada de la vieja pierde vivacidad..."[222] e insiste a Casimira en "Que los demás no vean mi mirada apagada"[223]. La de Dolores -"Tía Dolores la mira con ojos de rabia"[26]- respecto a Casimira; su mirada ofrece caracteres muy concretos: "... no ha sviado ni un milímetro la mirada hermética que posa sobre el rostro ceniciento..."[31], y en otra ocasión "... saca sus gafas oscuras y

disimula tras los cristales su mirada venenosa"[54].

Con la mirada se establece contacto entre los personajes, enviándose misteriosos mensajes, que entre determinados personajes resulta ser de complicidad: "De repente la mirada de Andrea se hace cómplice..."[18]; el narrador nos hace notar que "Desde que está embarazada, el rostro de Andrea se ha dulcificado, su mirada se ha hecho más tierna, una luz tranquila baña sus pupilas" [271]. La de Juan: "... solemne, la mirada levantada hacia las guirnaldas, los ojos humildes..."[78]; y mientras baila con su hija "Su mirada de propietario se endurece brutalmente, lanza chispas cuando se cruza con las de otros hombres..."[78] y enseguida "... sus ojos se encuentran con los de su hija y se funden en ellos"[78]. En el dormitorio de Adelaida, Juliana "... coloca la mecedora de modo que marido y mujer puedan confundir sus miradas"[171].

La mirada del joven de la ciudad es "... una mirada que vacila y se apaga de repente cuando llega a posarse sobre la enmilagrada" [266] y "Esta mirada de asco, es encajada de frente por la santa..."[267]. De estas personas piensa mal Juliana "; Aunque sean rubios como los ángeles y se paseen por la

vida enmascarados en una mirada tan azul como el cielo!"[272].

6.3.3.- La mirada de Juliana.-

Pero es la de Juliana la que interesa de manera muy particular al narrador. A lo largo del relato se produce una evolución que podemos seguir al detalle. Partimos de los primeros momentos del discurso narrativo en que Juliana, vuelta de la iglesia, suscita en el narrador un comentario: "Limpia por el momento, su mirada da la impresión de haber aprendido a disimular tras un angelismo fingido..."[25]; poco después, cuando es sorprendida por Tonio y Noro mientras se baña: "... el campo de su mirada ha cambiado bruscamente: ella percibe allí por primera vez los destellos eléctricos de la con upiscencia varonil"[37], pero aún sigue siendo una niña alegre y bulluciosa: "La niña sonríe, chispas bailan en sus ojos"[54]; en cambio, después del juego con Tonio y Noro en el baño: "Su nueva mirada incierta, fugaz, desorientada, se parece a una bala perdida" [60]. Cuando Juliana vuelve del baile, ya en la cocina: "Sus ojos lo miran todo sin ver nada..."[93].

Ya en la Segunda Parte, después de aquella noche y del juicio subsiguiente, el cambio

que se ha producido en Juliana se vislumbra también a través de su mirada y es percibido por su abuela: "A veces, mirando de frente los ojos de Juliana, abuela cree detectar un extraño cambio: ya no hay en ellos claridad, que desaparece bajo un velo de opacidad que apenas deja paso a una luz incierta, como si la mirada de la niña tuviera dificultad en abrirse paso a través de las pupilas muertas"[134]. A partir de ahora -"La mirada fija en la punta de los dedos de sus pies..."[147]- adquiere unas connotaciones especiales, sobre todo si se halla en espacios cerrados "... Juliana pasea el misterio de una mirada indecente..."[144] y con clara intencionalidad espía el cuerpo de Tonio al que "... abarca con una mirada redonda y fija de serpiente"[162]; el odio hace que su mirada se endurezca: "Sus pupilas se apagan, adquieren la dureza del mármol" [168].

En plano de igualdad con la Sta Patrona, el narrador nos dice que "... los ojos semicerrados de la Virgen del Rosario sólo dejan entrever una mirada baja y huidiza, en todos los aspectos semejante a la de la milagrosa"[177]; "Su mirada y la de Casimira se cruzan en el vacío"[207]. Los nuevos caracteres de su mirada son, entre otros, que

"Su mirada centellea..."[214], y en su rostro resalta "... el resplandor inaudito de los ojos de Juliana"[215].

Al principio de la Tercera Parte "Juliana conserva la mirada baja..."[232] pero "... algunas veces muestra una mirada airada y su rostro exhibe entonces una luz siniestra..." [240]. La noche de bodas de su hermana, Juliana la pasa en vigilia "... la mirada fija como si fuera de vidrio..."[250]; todavía "La santa baja los ojos ..." [252]. Continúa obsesionada, "Su mirada se posa en el bajo vientre de Nicolás, se le adhiere fijamente, espiondo con descaros..."[267], el muchacho reacciona con vergüenza y pudor, y Juliana "... capta esta aprensión, pero no vuelve la mirada, se siente feliz..."[268]. Después de celebrar el día de la Sta Patrona se produce en ella un cambio "... que deja al descubierto una mirada que brilla como el sol naciente"[303]. En la últimas secuencias, recupera por un momento aquella misma mirada que dirigía a Tonio y a Nicolás "... su mirada oblicua abarca al forastero desde la cintura a las rodillas"[314]. Lanzada en espacios abiertos, es una mirada franca y directa; minutos antes de su marcha con el feriante "La chica levanta sus ojos hacia él..."[315], "... capta la mirada cómplice de

Pepito Mariposa" [316], "Arroja una mirada indiferente sobre Inés y Nicolás..."[316]. Finalmente, ya en la ciudad "Lanza una larga mirada sobre el Palacio de Justicia..."[316].

6.3.- El oído.-

En menor medida los personajes y el narrador se muestran atentos a otras impresiones sensoriales cuya percepción, sin duda alguna, aporta al relato una impronta de belleza realista. Como en otros aspectos, en lo que se refiere a los sonidos y diferentes ruidos juega un papel muy importante el espacio percibiéndose, a veces con mayor nitidez, los que se originan en la naturaleza.

El narrador, fiel notario en este caso, da testimonio de los ruidos procedentes de los animales y de la naturaleza en general: "El calor del verano penetra en el obrador. Fuera los quintetos de cigarras comienzan a afinar: en una media hora su cricri invadirá las colinas, mezclándose con los cencerros de los rebaños"[22], "... los cencerros de los rebaños <...> se mezclan con los ladridos de los perros, los agudos silbidos de los pastores, sus cantos solitarios"[72], "Fuera los perros ladran..."[104], "... fuera, urracas, gorriones, mirlos, tórtolas y

palomas vuelan a través de los campos, piadores y arrulladores reyes de los rastros" [120]. Percibe también otros muy familiares en el pueblo: "Repicando las campanas..." [38] y alguno tan paradójico y poético como: "El silencio se ha puesto a silbar como un huracán" [100].

Con la misma fidelidad registra el tono y la intensidad de los sonidos, guturales o no, emitidos por los distintos personajes. Con frecuencia nos transmite las características de la voz de doña Soledad: "La voz áspera de abuela se mezcla con las carcajadas de Tonio y Noro" [35] cuando aconseja a Juliana "... su tono no es de reproche..." [56], o los sonidos que produce la protagonista en solitario: "La risa de Juliana explota" [36], "De su garganta brota una risa aguda que trata de reprimir" [95], "Un alarido se escapa de su garganta de niña" [101], "Emite débiles gemidos, balbucea fragmentos de sueños" [119] o juntamente con su hermana: "... Andrea y Juliana dejan escapar una estrepitosa carcajada" [57]. También atiende a los ruidos producidos por los jóvenes muleros: "... temblor de piernas provocando remolinos de espuma, gemido inaudible, perlas de sudor..." [40], "Los intestinos de Noro dejan escapar una serie de extraños ruidos..." [57] o a la garganta de

Mariposa: "Pepito Mariposa modula con maestría su voz aflautada..."[49] y otra vez: "... con su voz aflautada..."[79].

Tampoco escapan a su atenta perceptibilidad los ruidos producidos por los restantes miembros de la familia, cuando vuelven de la iglesia: "Detrás de ellas la respiración jadeante de la familia, su silencio atento"[56], o mientras comen: "Los ruidos de deglución siguen a los elogios..." [63]. También capta los producidos por la multitud: "Un revuelo de sonrisas los acoge" [75].

Si anteriormente el narrador recogía los sonidos exteriores a la Cornisa, ahora capta los de su interior en el que se mezclan mil ruidos diversos: "La Cornisa se llena de ruidos: el aparato de radio de Casimira, el batir de alas en el palomar, el ir y venir general. Atados a las argollas de sus casetas los perros pelirrojos gruñen; sus ladridos terminan con un gemido de impaciencia. Una vaca muge obstinadamente en el establo, una borrica rebuzna, un gallo emite un kikiriquí a destiempo, una cerda gruñe y se enfurece" [38]. Hasta los más insignificantes o extraños son anotados por el narrador: "El tiempo pasa, ruidosamente medido por el reloj de péndulo del vestíbulo"[66]. No olvida

distinguir entre las planta alta y baja de la casa: "... abajo los ruidos cotidianos de la casa apenas perceptibles"[120].

6.4.- Las sensaciones del gusto.-

Es el sentido cuya actividad pasa más desapercibidas, hallándose la primera alusión muy avanzado ya el relato: "... sus bocas segregan una saliva común, cuyo sabor gustan por primera vez"[197] y bastante más adelante: "Dulzón, un olor a panteón planea, acentuado por los perfumes orientales"[171]. Se sirve de este sentido para hostigar más aún a las beatas: "Saboreando religiosamente su vino dulce, las biempensantes martirizan sin miramiento las cuentas de su rosario" [172].

6.4.1.- El frío y el calor.-

La sensación del frío y calor se hace presente en *La enmilagrada* con un número equilibrado de citas. Dada la zona climatológica en la que la acción transcurre, la temperatura veraniega prevalece pues el invierno es corto y, por lo general, benigno, frente a veranos muy prolongados y calurosos, pero esta circunstancia no destaca en el conjunto del relato sino que sólo en dos momentos precisos -uno verano, otro invierno- encontramos referencias que lo refrendan, y

en los pasajes del resto de la novela o bien el autor omite voluntariamente tales referencias o bien las olvida, notándose su ausencia.

Las alusiones al verano se dan todas ellas en la Primera Parte que, como sabemos, transcurre en su totalidad un quince de agosto. Desde las primeras páginas el narrador lamentándose nos advierte que "... no son más que las diez y media y la plaza quema, parece un horno"[26]. Algo más adelante, refiriéndose a Mariposa, nos comenta que "... soporta estoicamente los ardores del sol..." [45]. De nuevo insiste en el tema: "La ciudad no es más que humo y polvo. La niña soporta mal el pesado calor del fin de agosto"[114]. En los seis veranos restantes que comprende el relato no volvemos a encontrar no ya citas tan expresivas, sino ni siquiera leves alusiones pese a que la Tercera Parte, en concreto, también transcurre, en gran medida, en verano.

Con respecto a las citas referidas al frío aparecen al principio de la Tercera Parte y comprende no los meses de invierno puro sino ya el final del mismo y el principio de la primavera. Ese mismo día, por la tarde, el sol lucía y calentaba y el frío al que nos vamos a referir corresponde o bien a las

últimas horas de la tarde, cuando Juliana abandona el cementerio -"Es de noche, un viento glacial barre los fuegos fatuos. Pero no le importa: ¿Qué puede este frío contra el fuego de sus venas?" [236]- o a las primeras de la mañana, el día del casamiento de Andrea "Pepito Mariposa la espera tiritando de frío ante la puerta de la sacristía..." [241] y "En silencio, los fieles ateridos de frío se acomodan cada uno en su lugar..." [243].

6.5. - Sensaciones olfativas. -

Aunque las referencias a los ojos, la vista o la mirada -principalmente- son las más abundantes, no son las únicas sino que las hallamos alusivas a los restantes sentidos.

En orden de importancia siguen las que expresan sensaciones recogidas por el olfato, en las que el narrador pone especial atención detallando matices muy precisos procedentes de personajes y objetos diversos y de lugares variados.

6.5.1. - "...cabras en plena canícula". -

Es relevante el que nuestro narrador tome como referente de las sensaciones olfativas desagradables la iglesia o las personas que la frecuentan, con el cura a la cabeza. A

veces el narrador da paso a todo un torrente de sensaciones: "... apesta a cirio, al aliento agonizante de las flores de iglesia ..."[125]. Y a menudo testimonia en este sentido: "Un agrio olor a sudor campesino y a cera quemada invade la iglesia"[151]. Sobre las manos de las beatas afirma que "... huelen a piedad, no a colada"[156] y de la protagonista que "Juliana no hace más que oler constantemente a milagro"[203] y que "La santa olfatea el peligro..."[270]. Del cura repite en varias ocasiones que "... su aliento apesta"[247]. También los tiempos litúrgicos pueden despedir un determinado olor: "Un viernes, día que conserva todavía para la impiedad de las gentes de hoy un indudable olor a iglesia"[270].

Los interiores suelen oler mal pero de manera particular los dormitorios y camas de los personajes, así nos refiere que cuando Juliana espía a Tonio "Fuertes olores de sudor suben de la cama cada vez que cambia de postura"[162] o bien que "La habitación donde se aloja abuela y la habitación donde Adelaida se muere de putrefacción se transforman en verdaderas fosas de pestilencia..."[182]. El cuerpo de doña Soledad "...comienza a exhalar emanaciones malolientes conocidas como vapores de la

muerte"[205]. Sobre la anciana criada el narrador nos dice que "Al oler a la buena Casimira (perra humana), los perros se apaciguan"[219].

6.5.2.- Personaje y olfato.-

Aunque a doña Soledad le preocupan más otros temas, en ocasiones se refiere a este tipo de sensaciones. Hablando a Juliana de su hija Dolores afirma que "... para ella sólo la iglesia huele bien"[55].

Casimira participa del fino olfato del narrador: "Tu baño está preparado, mi ángel, exclama Casimira olfateándola desde lejos" [25] y, conocedora de los productos y plantas que hay que utilizar en cada caso, se preocupa de que haya buen olor en la casa: "He puesto allí un ramo de albahaca"[27] y de que huelan bien los jóvenes: "... un ramillete de albahaca... <...> ...es para impedir que se os pegue el olor a cera. En el baile hay que oler bien..."[41] y les aconseja "... masticar un buen tallo de menta ..." [73]. Ella en "... la vieja casa en la que todo se deshace y pudre en el melancólico perfume de las flores decapitadas"[144] "... arroja toneladas de lejía, quema hojas de eucalipto, a su manera intenta detener el mal olor de muerte..." [144].

Dolores se muestra especialmente sensible a ciertos olores: "Asediada por los olores mezclados de conejo al ajillo, de caramelo y de especias, con la nariz tapada respira con dificultad" [27], especialmente le molesta el de su hermana enferma: "Dolores se inclina sobre el cuerpo adormecido, lo palpa, lo huele..."[28] descubriendo que "Del lecho emana una bocanada de hediondez que impregna el vestido de Dolores"[30]. Se queja de que Casimira no ventile la habitación de su hermana "... que apesta a gato..."[58], o le ordena: "No toques estas flores, tus manos apestan a cocina"[199] y también "... se queja de la maloliente tufarada que sube del patio"[60]. A Mariposa le regaña porque "... no has hecho la limpieza en una semana larga, la iglesia apesta"[201].

También se nos manifiestan las reacciones de Pepito Mariposa en este sentido: "Pepito Mariposa sofocado por el incienso tose sin miramientos, se ahoga, se ríe a ojos vista" [51].

6.5.3. - "...olia como una flor".-

Juliana no está tan pendiente de los olores pero también hace algunas referencias. Respecto a la enfermedad de su madre "... ella daría cualquier cosa por aclarar los

misterios de aquel rincón escondido en la penumbra maloliente de la habitación..." [147] en la que "La cama apesta. Entre las sábanas, percibe de improvviso el silbo de una respiración extenuada"[148]. Respecto de ella misma, afirma: "Casimira me dijo que yo olía como una flor"[151]. El narrador nos dice de ella que "Suda abundantemente exhalando un perfume de edad tierna y de pubertad..."[125] y más adelante que "Los pliegues de su cuerpo segregan aceites olorosos, la fragancia de la edad núbil"[194] y que "Sus olores de muchacha se expanden en el espacio gótico, ahuyentando los del incienso y la cera, limpiando la atmósfera de la hediondez del sudor de los fieles"[305] aunque al final de la Primera Parte, tristemente, se nos había anunciado que "De la flor de azahar no emanará ya más el candor de la inocencia, sino el olor de sangre de las diversiones"[102]. Omnisciente, el narrador nos recuerda que a Juliana, pequeña, "Le desagradaba la oscuridad, soportaba con dificultad el olor a medicinas y detestaba el de la orina..."[106] de la habitación materna; ahora nos dice de Juliana que "Su cama apesta a orín, su cuerpo está todo él impregnado del sudor de sus pesadillas"[120]. Noro le dice que "Hueles como una mujer"[198]. Cuando muere su abuela

reprocha a su cadáver que "Hueles a alcanfor"[228] y la lava porque "No consentirá que quede en él el menor resto de sudor, humores y olores que poseía en vida..."[228]. Opina que "Los casamientos son cosas tan indecentes, tan repugnantes, que conviene al menos que la iglesia huela a limpio"[241]. Ella misma "Se huele: apesta a carne corrompida, el alma a rancio"[256]. A Mariposa le reprocha: "¿No te bastan tus sucias noches de vagabundeo?"[271]. Igual que había lavado el cadáver de su abuela, al del cura "... limpia repetidas veces el obeso cuerpo que huele a estiercol..."[294].

6.5.4.- Los olores y la naturaleza.-

Un apartado especial merecen las variedades de olores -algunos agradables, otros no- que proceden del campo y de los productos con él relacionados o procedentes de él y que son señalados por diversos agentes. La naturaleza contribuye a la oxigenación y limpieza. El narrador nos informa de que la brisa airea toda la casa "... llevando con ella frescos perfumes de espliego y de pino"[69] y "El aire pesado huele a heno, a gramíneas secas, a estiercol de mulo: olores de una noche de agosto, pesada y mareante"[95], y que "Es de noche,

un viento glacial barre los fuegos fatuos"
[236].

En torno a las flores, particularmente los crisantemos, giran gran número de apreciaciones olfativas, referidas en su mayoría a locales cerrados: "Enseguida hace su aparición de nuevo el sueño en la pesada atmósfera de las flores agonizantes"[173], "...los crisantemos. Su perfume exhala ante todo un gusto anticipado de la muerte"[182], "Sobrecargada de los olores de heliotropo, la penumbra se levanta ante ellas, como para rechazarlas"[187]. Son muchas las citas que hacen referencia a la pesadez de la atmósfera producida por el olor de las flores: "Las flores muertas exhalan un perfume, un halo de olor casi audible"[188], "... el perfume de las flores es sofocante"[276].

7.- Fragmentación de *La enmilagrada* en relación con el espacio.-

Si desde el punto de vista temporal *La enmilagrada* no encierra gran dificultad, desde la perspectiva de la estructura espacial presenta una claridad y sencillez extraordinarias.

Cuando comienza la novela los personajes se hallan dispersos entre diversos lugares. Pronto todos se encuentran reunidos en la Cornisa. La mansión de los Cuervo ejere un papel aglutinador y en cierto modo protector sobre los individuos; en ella como centro tienen lugar los principales acontecimientos de la Primera Parte. Más de dos tercios de la totalidad de la acción narrada presentan como escenario la Cornisa. Ya hemos visto cómo, a excepción de Dolores, cada personaje posee su particular espacio en la casa al que, de alguna manera, se adscriben y dentro del cual se mueven con cierta autonomía bajo la mirada y voluntad dominadora de doña Soledad. Los hombres, dado su escaso protagonismo, no poseen lugar propio al que se puedan asimilar a no ser los campos y las dependencias dedicadas a los animales o a su propio descanso.

Por imperativo de método agruparemos las secuencias en conjuntos como hicimos al estudiar el tiempo.

a.- Primera Parte.-

Esta Primera Parte se desarrolla en lugares cerrados, la Cornisa y la iglesia alternativamente, a excepción de las secuencias decimosexta a decimoctava que nos relatan el baile en la Plaza Real, y el doble desplazamiento que implican las dos salidas de la familia a misa y al baile.

Como ya hemos hecho anteriormente, la dividiremos en cinco conjuntos cada uno de los cuales agrupa secuencias relacionadas entre sí en razón de los lugares donde se desarrollan.

El primer conjunto comprende las ocho primeras. En las comprendidas entre la primera y la cuarta la narración se desarrolla en la Cornisa, principalmente en el obrador y la cocina. También encontramos breves alusiones al pueblo en general, a los campos y a la iglesia. Como estas secuencias comprenden varias analepsis, la acción gestada en el recuerdo de Andrea y por ella expresada, se tralada a otros espacios en algunos momentos, pero ella se encuentra en el obrador.

Desde la quinta a la octava, los personajes se concentran en la Cornisa procedentes de diversos lugares: Juliana y Dolores de la iglesia -al principio de la quinta-, y los hombres, del campo -al inicio de la séptima-.

En el segundo conjunto -novena a undécima- toda la familia y criados se trasladan a la iglesia a través de la calle principal que comunica la Cornisa con la Plaza Real en la que se encuentra el templo parroquial. En él transcurre la décima con la celebración de la misa de cumpleaños a la que también asisten los notables y gran parte del pueblo. La undécima nos ofrece el regreso de la familia a la Cornisa en ordenado grupo encabezado por doña Soledad y Juliana. La alternancia entre el reposo y el movimiento añade ritmo a la narración.

La comida y la siesta ocupan el siguiente conjunto que comprende las secuencias decimosegunda a décimoquinta. Toda la familia se encuentra en la Cornisa. La decimosegunda y siguiente transcurren en el comedor donde toda la familia participa de la comida. En la decimocuarta los comensales se reparten por las dependencias de la casa en espera de la hora del baile, sabemos que doña Soledad se retira a su dormitorio y los jóvenes juegan a

las cartas pero desconocemos dónde permanecen los restantes miembros de la familia. En la decimoquinta, también en la Cornisa, los personajes se asean y preparan para la fiesta.

El cuarto conjunto comprende las secuencias decimosexta a decimoctava. De nuevo recorran la calle que conduce a la Plaza Real donde todos los asistentes aguardan el comienzo del baile -decimosexta-. El desplazamiento de toda la familia incorpora una nota importante de movimiento al relato. La terraza del casino y la Plaza Real son los espacios en los que transcurren la decimoséptima y siguiente, al final de la cual la familia Cuervo emprende, de nuevo, el camino de regreso a la Cornisa.

En el quinto y último conjunto, decimonovena a vigésimosegunda secuencia, la acción no se desplaza de la Cornisa. El contenido narrado en la decimonovena se reparte entre la cocina y el dormitorio de Juliana donde permanece unos minutos abandonándolo al inicio de la siguiente para trasladarse al pajar -a través del patio y la granja- donde Noro la aguarda. En el pajar transcurren más de la mitad de ésta y las tres restantes secuencias completas. Al final de la vigésimosegunda, Juliana se ha marchado

a su dormitorio, momento en el que concluye la Primera Parte.

El autor consigue un notable ritmo espacial en esta Primera Parte que procede de la frecuencia y el orden de los cambios de escenario utilizados. Además, para asegurar a la narración unidad y movimiento, ésta se inicia y tiene su fin en la Cornisa tras dos salidas y subsiguientes regresos a la misma. Los dos desplazamientos, el de la mañana a la iglesia y el de la tarde al baile, ejercen su influencia, positiva el primero y negativa el segundo, en la resolución de Juliana de no ceder a las pretensiones de Noro en el pajar esa misma noche.

b.- Segunda Parte.-

Su estructuración en conjuntos de secuencias presenta, en general, mayor dificultad que la Primera dado que en ocasiones no aparece claramente localizado el lugar en el que transcurre la acción. Ello puede deberse a la voluntad expresa del autor de ocultar el lugar por razones no manifestadas o, en última instancia, al hecho de que la acción puede tener lugar en muy diversos lugares y deja al lector la facultad de situarlo, instancia menos probable.

También encontramos el fenómeno contrario, en una misma secuencia se acumulan hechos muy distantes en el tiempo y de temática muy diversa cuya conexión no deja de ofrecer ciertas dificultades. No obstante la unidad espacial suple otras ausencias.

Comprende treinta y ocho secuencias que agruparemos en seis conjuntos alguno de los cuales consta de un número muy elevado de secuencias. A excepción de dos cuya ubicación concreta no se determina, el resto está perfectamente localizado. Cuatro tienen su realización parcial en los campos; dos en la iglesia, casa rectoral y de la alcaldesa; el resto -un 85% aproximadamente- de la acción se efectúa en la Cornisa. ésta se alterna entre la sala, la cocina y los dormitorios: el de Juliana, la abuela y Adelaida, principalmente este último.

Si a la Primera Parte podemos denominarla de espacios abiertos, en ésta predominan los cerrados prevaleciendo la oscuridad frente a a la luz y el sol. En perfecta consonancia con la abundancia de interiores y lugares oscuros se encuentra el alma de Juliana en la que afloran las bajas pasiones, el odio y sed de venganza -como queda tratado en su lugar oportuno-.

Frente a la Primera Parte que transcurre en su totalidad en el pueblo, las cinco secuencias que constituyen el primer conjunto de la Segunda se localizan en la capital y en el trayecto entre ésta y la Cornisa. Las cuatro primeras narran los pormenores acaecidos ese día en la capital, contados por el narrador omnisciente tal como van siendo recreados por Juliana en su mente durante el viaje de regreso a la Cornisa. En la primera rememora recuerdos de su infancia que tienen como escenario la mansión familiar. En las tres restantes nos narra los sucesos ocurridos en el juicio, su estancia en el Palacio de Justicia y su paso por la capital. La quinta, transcurre en el dormitorio de Juliana.

Los lugares concretos donde tiene lugar la historia narrada en las secuencias que comprende el segundo conjunto son muy diversos pero reducidos al ámbito del pueblo. La sexta se inicia en el dormitorio de Juliana y concluye en la cocina. La séptima transcurre en un espacio sin determinar, dentro de la Cornisa. El comedor es el escenario para la octava. La siguiente comienza en el dormitorio de Juliana, prosigue en dependencias indeterminadas de la Cornisa y concluye en el dormitorio de la

abuela. La décima se desarrolla en su totalidad en la cocina. Un espacio indeterminado sirve de escenario a la undécima, la duodécima se desarrolla en diversas habitaciones de la Cornisa y en los campos que circundan el pueblo. La última tiene lugar en la cocina y la Cornisa en general.

En el dormitorio de Adelaida comienza y termina el tercer conjunto que comprende hasta la vigésimotercera secuencia. Presenta, por tanto, una estructura espacial cerrada. La decimocuarta transcurre toda en el dormitorio de Adelaida. Repartida entre la iglesia, la casa del alcalde y el pueblo en general, tiene lugar la decimoquinta. La siguiente se realiza en la sala y la decimoséptima se consume entre los dormitorios de la Cornisa y por algunos campos sin determinar. Los dormitorios vuelven a ser escenario de la decimooctava y la siguiente transcurre en el retrete de la Cornisa. De nuevo la aventura se desarrolla en los campos, la Cornisa y el dormitorio de la abuela, en la vigésima secuencia. Toda la siguiente se resuelve en el dormitorio de Adelaida donde también termina la vigésimotercera que junto con la precedente

ha transcurrido en diversas dependencias de la Cornisa.

Diferentes estancias de la mansión de los Cuervo continúan siendo escenario de los conjuntos siguientes. El cuarto agrupa sólo cuatro secuencias de las que las dos primeras se consuman en su totalidad en diferentes habitaciones de la Cornisa. En la vigésimoquinta se rompe la monotonía espacial pues los personajes salen de su casa, comienza en los campos y concluye también en la Cornisa en cuya sala transcurre igualmente la siguiente y última.

En el quinto conjunto es el dormitorio de Adelaida el lugar de realización para las secuencias vigésimooctava y precedente transcurriendo las dos siguientes en el pasillo que da acceso al mismo. El conjunto concluye con la trigésimoprimera que se inicia en la Cornisa y culmina en la iglesia.

Finaliza esta Segunda Parte con el sexto conjunto que comprende las seis últimas secuencias presentando como escenario un único lugar: la sala de la Cornisa donde agoniza la patrona. Ofrece, por tanto, una estructura espacial unitaria, lo que aporta a la narración una sensación de quietud, silencio y religioso respeto que se corresponde con el contenido temático del

conjunto: la muerte de doña Soledad Cuervo. La monotonía espacial de las últimas secuencias ofrece un fuerte contraste con los conjuntos precedentes en los que predominaba la variedad de espacios, el movimiento y los desplazamientos dentro de la Cornisa o a los campos próximos al pueblo. Encontramos, por tanto, alternancia entre los espacios abiertos y cerrados.

c.- Tercera Parte.-

Las treinta y dos secuencias que comprende nos ofrecen una rica variedad de espacios narrativos. La acción se traslada de uno a otro lugar con mayor frecuencia que en las anteriores, lo que imprime al discurso narrativo un ritmo espacial más agil y policromo. Toda ella queda dividida en dos mitades iguales debido al viaje a la ciudad que rompe la monotonía espacial e incrementa el interés por el relato.

El primer conjunto presenta como lugar más importante el cementerio en el que suceden los acontecimientos narrados en las primeras secuencias. Comprende cinco, iniciándose la primera en el dormitorio de la abuela y concluyendo en el de Juliana. La segunda transcurre entre la Cornisa, la iglesia y el cementerio donde se inicia la tercera que se

continúa en los campos y acaba con la incorporación de Juliana a la Cornisa. En la cuarta secuencia la acción comienza en la sala comedor para trasladarse a continuación a la cocina y finalizar en la verja de la casa.

La iglesia es el lugar donde tiene lugar el segundo conjunto integrado por sólo dos secuencias que, arrancando de la Cornisa, registran el enlace matrimonial entre Andrea y Tonio. Transcurre, por tanto, en espacios interiores.

En más amplio espacio transcurre el tercer conjunto cuyas secuencias inicial -octava- y final -duodécima- tienen como escenario diversas dependencias de la Cornisa, transcurriendo la novena y undécima en el dormitorio de Adelaida, y en diversos lugares del pueblo la décima.

De nuevo encontramos la iglesia como el principal lugar donde se desarrollan dos de las tres secuencias que conforman el cuarto conjunto, la primera de las cuales comienza en la Cornisa y tras pasar por la iglesia y pueblo, termina en los campos. La decimocuarta culmina en la casa rectoral después de haber empezado en la iglesia y continuado en el pueblo. La última transcurre

toda ella en diversos lugares de la Cornisa, principalmente en el obrador.

El quinto conjunto -monosecuencial- comprende la preparación del viaje, éste, la estancia y regreso de la ciudad a la que se han desplazado Juliana y las beatas para la adquisición de telas con las que confeccionar los vestidos de la Sta Patrona.

Vuelve a ser centro espacial de la acción el dormitorio de Adelaida junto con otras dependencias de la Cornisa, en todo el sexto conjunto, que comprende las secuencias decimoséptima a decimonovena y que culmina en el cementerio.

Ahora es la sala el escenario de los acontecimientos: confección de los vestidos de lujo de la Virgen del Rosario, en las secuencias vigésima y vigésimoprimera, se prolonga en la vigésimosegunda que transcurre en la Cornisa y el dormitorio de Adelaida y culmina en la siguiente que finaliza en la iglesia.

El conjunto octavo comienza con la secuencia vigésimocuarta desarrollada en la iglesia, pueblo, campos y el recinto ferial, se continúa con la siguiente que tiene lugar en la iglesia y las calles del pueblo pero su escenario principal es el recinto ferial

donde transcurren en su totalidad cuatro de las cinco secuencias que comprende.

El décimo y último conjunto comprende sólo tres secuencias que se realizan en movimiento y en espacios abiertos. La primera se inicia en el pueblo y termina en la carretera general. La segunda presenta como escenario el trayecto de carretera que separa el pueblo de la capital y la tercera y última comprende unos quinientos metros que separan a la protagonista de la capital. Tras recorrer el Paseo del Príncipe, el parque y el puerto Juliana se sienta en un banco contemplando la salida y entrada de los barcos, escena con la que finaliza *La enmilagrada*.

Si la Primera Parte se caracterizaba desde el punto de vista espacial por la abundancia de espacios abiertos, y en el segundo prevalecían los cerrados, en este último se alternan unos y otros con ligero predominio de los primeros.

El relato comienza en el pueblo, donde prevalecen los espacios cerrados y carentes de luz, en él la protagonista ha vivido subyugada y alienada, y encuentra su culminación en la ciudad donde la joven respira aires de libertad en un clima de luminosidad.

d.- Cuadro sinóptico del espacio en La
enmilagrada.-

Primera Parte:

Cjto. Sencia. Lugares

- I: 1: Pueblo en gral: notas diversas.
Campos: alusión.
Cornisa: obrador y otras habit.
2 Cornisa: obrador.
a cocina.
 corral.
4: dormitorio Adelaida.
5: Cornisa: cocina.
 dormitorio Adelaida.
6: Cornisa: dormitorio Adelaida.
7: Cornisa: cuarto de baño.
 obrador.
8: Cornisa: cuarto de baño.
 cocina.
9: Cornisa: dependencias varias.
Camino a Plaza e iglesia.
- II: 10: Iglesia
11: Plaza Real
Calle de regreso a Cornisa
- III: 12-13: Cornisa: comedor.
 comedor, ¿sala?
14: Cornisa: dormitorios.

- otras dependencias.
- 15: Cornisa: dependencias varias.
- IV: 16: Calle, Plaza Real, Casino.
17: Terraza del casino.
18: Terraza del casino.
Calle a la Cornisa.
- V: 19: Cornisa: cocina.
dormitorio de Juliana.
- 20-21: pajar.
- 22: pajar.
dormitorio de Juliana.

Segunda Parte:

- I: 1 a 4: Viaje de regreso al pueblo.
narra sucesos ocurridos en
Audiencia Provincial.
- 5: Viaje de regreso al pueblo
Cornisa y dormt. de Juliana
- II: 6: Dormt. de Juliana. Cocina
7: Inconcreto
8: Cornisa: comedor.
9: Cornisa: dormt. de Juliana,
dependencias varias,
dormt. de la abuela.
10: Cornisa: cocina.

- 11: Inconcreto.
- 12: Cornisa en gral. Campos.
- 13: Cornisa: cocina. Cornisa gral.
- III: 14: Cornisa: dormit. de Adelaida.
- 15: Iglesia. Casa del alcalde.
Pueblo en gral.
- 16: Cornisa: sala.
- 17: Cornisa en gral.
Cornisa: dormitorios. Campos.
- 18: Cornisa: dormitorios.
- 19: Cornisa: retrete.
- 20: Campos. Cornisa en gral.
Cornisa: dormit. de la abuela.
- 21: Cornisa: dormit. de Adelaida.
- 22: Cornisa en gral.
- 23: Cornisa en gral.
Cornisa. dormit. de Adelaida.
- IV: 24-25: Cornisa en gral.
- 26: Campos. Cornisa en gral.
- 27: Cornisa: dormt. de la abuela.
- V: 28-29: Cornisa: dormit. de Adelaida.
- 30-31: Cornisa: pasillo dormt. Adel.
- 32: Cornisa en gral. Iglesia.
- VI: 33 a38: Cornisa: dormit. de la abuela.

NOTA: A partir del conjunto cuarto, secuencia vigésimosexta, el dormitorio de doña Soledad es la sala de la Cornisa.

Tercera Parte:

- I: 1: Cornisa: dormit. de la abuela.
dormit. de Juliana.
2: Cornisa. Iglesia. Cementerio.
3: Cementerio. Campos. Cornisa.
4: Cornisa: sala,
dormit. de Adelaida.
5: Cornisa: sala y entrada,
cocina y verja.
- II: 6 : Cornisa, camino e iglesia.
7 : Iglesia.
- III: 8: Cornisa: dependencias varias.
9: Cornisa: dormit. de Adelaida,
pasillo y escalera.
10: Pueblo.
11: Cornisa: dormit. de Adelaida,
cuarto de baño.
12: Cornisa: dependencias varias.
- IV: 13: Cornisa: dependencias varias.
Iglesia. Pueblo. Campos.
14: Iglesia. Pueblo. Casa rectoral.

- 15: Cornisa: dependencias varias.
- V: 16: Ciudad.
- VI: 17: Cornisa: dormit. de Adelaida.
18: Cornisa: sala y dormit. de Adel.
19: Cornisa: sala.
Cementerio.
- VII: 20: Cornisa: dependencias varias.
21: Sala de la Cornisa y casa cural.
22: Cornisa: sala.
23: Cornisa: dependencias varias.
Iglesia.
- VIII: 24: Iglesia. Pueblo. Campos.
Recinto ferial.
25: Iglesia. Calles del pueblo.
26 a 29: Recinto ferial.
- IX: 30: Calles del pueblo a
carretera general.
31: Furgoneta.
Carretera a la capital.
32: Carretera a la capital.
Parque. Puerto.

LA ENMILAGRADA Y LA CASA DE

BERNARDA ALBA

5) La enmilagrada y la obra de Federico García Lorca.-

1.- Preámbulo.-

Tanto el enfoque como el contenido en sí del esbozo de estudio de *La enmilagrada* que a continuación exponemos ha pasado por sucesivas etapas. La idea original surgió tras las primeras lecturas de la novela y se debió a las semejanzas que comencé a observar entre ésta y la obra de Federico García Lorca. A lo largo de estos años la idea ha permanecido aletargada pero a medida que se aproximaba el final ha ido manifestándose con cierta urgencia de ocupar espacio en la Tesis. No obstante, últimamente, ha sido necesario superar ciertas dudas acerca de su oportunidad optando afirmativamente y orientando el esfuerzo en el sentido de hallar una fórmula de expresión adecuada. Las razones que me han hecho dudar de su oportunidad han sido diversas y variadas. Destacan, en primer lugar, el temor de que se prolongara la Tesis, tal vez, sin necesidad. En segundo lugar, la urgencia del tiempo. A tales dificultades se sumaba el que esta faceta del trabajo podía prestarse a un

enfoque más subjetivo, circunstancia de la que, en la medida de lo posible, he tratado de huir no rebasando la frontera de lo que permitía el texto expreso.

No obstante y pese a todo, este punto de vista ha sido redactado sobre la relación entre *La enmilagrada* y la obra de Lorca asumiendo el riesgo de posibles excesos subjetivos que, de haberlos, se deberán a la identificación que se ha producido en mí con respecto a la novela que estudiamos, por una parte, y a la extraordinaria riqueza temática que ofrece la obra de Lorca, por otra. Tales acontecimientos han posibilitado el que al tiempo que eran estudiados los elementos estructurales -el lenguaje, los temas, los personajes, las coordenadas tempoespaciales, etc- en *La enmilagrada*, hayan ido aflorando determinadas semejanzas con la creación lorquiana.

Por otra parte, ha de quedar muy claro que en ningún caso afirmamos que tales similitudes se deban a una intención consciente y expresa de Agustín Gómez Arcos de imitar a Lorca sino que puede responder a coincidencias fortuitas o tal vez, más acertadamente, al hecho de que uno y otro son deudores de una misma tradición cultural y literaria que aflora en aspectos coincidentes

tales como personajes, figuras retóricas y literarias, expresiones, y todo tipo de recursos. Bien es cierto que, como hemos referido, las mismas u otras semejanzas podríamos encontrar entre *La enmilagrada* y otros autores y obras de dentro y de más allá de nuestras fronteras, pero hemos renunciado a recorrer ese camino porque se distancia, en demasía, del proyecto de trabajo.

En conclusión, nuestra expresa intención de descubrir las analogías entre aspectos concretos de *La enmilagrada* y la obra de Lorca responde no tanto a la pretensión de sumar nuevos valores o deméritos -según se prefiera mirar- a la novela de Gómez Arcos cuanto a entroncar a nuestro autor dentro de la tradición cultural y literaria española -y no tanto andaluza, en Gómez Arcos- que encuentra en ambos autores muy dignos exponentes de sus valores intrínsecos, belleza estética y relevancia. Por último, es importante dejar claro que no se pretende hacer un estudio comparado exhaustivo sino abrir un camino y fijar la atención sobre el hecho de las coincidencias más destacadas que se observan. Igualmente, conviene aclarar que no toda la obra de García Lorca mantiene una misma presencia en *La enmilagrada* como tampoco aparece en idéntica medida toda su

poesía o su dramaturgia. Mientras la obra poética se encuentra prácticamente ausente, bastantes elementos de uno de sus más importantes dramas se encuentra muy presente en ella como de inmediato vamos a exponer no sin antes referirnos, muy brevemente, al hecho más que evidente de la deuda contraída por *La enmilagrada* con los más brillantes autores europeos contemporáneos y con nuestros clásicos.

2.- Variadas influencias.-

Con el ánimo, tan sólo, de no restringir la influencia en *La enmilagrada* a García Lorca, me referiré a otras huellas que se observan en ella. Teniendo en cuenta la cualidad de extraordinario dramaturgo de nuestro autor y su profundo conocimiento y plena identificación con las corrientes del teatro contemporáneo de vanguardia, encabezadas por brillantes dramaturgos como Brecht, Becket, Ionesco, Sarte, etc, entre los más próximos e importantes en Europa, su influencia se intuye en numerosos aspectos de nuestro relato. Pero no se agota en ellos el elenco sino que podemos seguir el rastro de otros creadores literarios europeos contemporáneos como Chejov o Ibsen. Fue éste el primer dramaturgo que de una manera

sistematizada trasladó a la escena los problemas de la condición femenina, más allá de nuestras fronteras. Entre nosotros fue Jacinto Benavente el primero en tratar el tema. Uno y otro es de suponer que han dejado su impronta en Gómez Arcos en bastantes de cuyas novelas y obras dramáticas el protagonismo corresponde a la mujer. Además de Ibsen y Benavente, podíamos admitir que nuestra novela encerrara alguna influencia de otros autores como D'Annunzio a través de su obra *Sueño de un atardecer de otoño*, en la que diez mujeres constituyen el elenco del reparto. A pesar de todo es notable la distancia que media entre la decadente y bellísima tragedia del autor italiano, situada en el fastuoso marco del Renacimiento, y el desgarrado ambiente andaluz de la obra gomezarquiana.

Podríamos hablar todavía de reminiscencias y ecos más o menos precisos de los grandes clásicos que nuestro autor ha frecuentado. En doña Soledad se alberga una rígida, implacable depositaria de la tradición y el orden heredados, que en alguna medida conecta con los personajes vengadores del honor afrentado del teatro del Siglo de Oro. Más lejos aún, importantes semejanzas encontramos entre las figuras de Casimira y Celestina. A

propósito de doña Soledad también se recuerda a la terrible doña Perfecta de la novela galdosiana de este título. Y no se agotan las coincidencias en los personajes sino que se prolongan a la técnica como en las descripciones de la ciudad de Vetusta y la Cornisa. Pero el elenco, en este sentido, pasaría por Cervantes, Quevedo y tantos otros autores inmortales de nuestra literatura, hacia quienes Agustín Gómez Arcos ha mostrado su admiración y por los que, abiertamente, se declara influenciado.

3.- La poesía lorquiana y *La enmilagrada*. -

No podemos afirmar, como sucederá con el teatro, que la poesía de Lorca alcance una presencia importante en nuestro relato, antes bien esta presencia se limita a la reiterada aparición en una y otra obra de los colores, preferentemente el rojo y el amarillo. La sangre, los azahares y la coincidencia de frases como "silencio hecho pedazos" o la frecuente personificación de la muerte -"... te dio la Muerte rosas marchitas en un ramo"- son otros elementos que aproximan, aunque en escasa medida, la poesía de Lorca a *La enmilagrada*.

En el *Poema del cante jondo* hallamos nuevas alusiones al silencio. El grito que

alcanza tan notable importancia en el relato de Gómez Arcos ya lo encontramos repetidas veces en esta obra de Lorca. Destacan, también, las numerosas citas referidas a la tarde, a la noche o a las estrellas del despejado cielo nocturno andaluz. Continúa presente el tópico de la muerte, ya como simple tema, ya como elemento temático personificado. Resulta importante la abundancia de citas alusivas a la naturaleza coincidiendo en las referidas a la mariposa y las cigarras, principalmente.

El *Romancero gitano* vuelve a redundar de nuevo en los mismos temas ya referidos, y en algún otro como el ladrido de los perros que nos recuerda momentos muy importantes y determinados por una gran tensión en *La enmilagrada*.

4.- La enmilagrada y el teatro de Lorca. *La casa de Bernarda Alba*.-

Si las coincidencias reseñadas entre la obra poética de Lorca y *La enmilagrada*, por irrelevantes, nos inducen a la conclusión de que la relación entre ambos se limita a meras coincidencias fortuitas resultantes de que uno y otro se encuentran inmersos en una misma tradición literaria que tiene su origen siglos atrás, las analogías existentes entre

el teatro lorquiano y nuestro relato si nos dan pie a pensar que existe alguna influencia del dramaturgo granadino en el narrador almeriense. Tales coincidencias se encuentran no sólo entre elementos superficiales sino en los que afectan a la estructura profunda como temas y personajes.

Por otra parte, en cada una de las obras dramáticas de Lorca podemos encontrar temas comunes o elementos susceptibles de analogía con *La enmilagrada*. No pretendemos, en absoluto, llevar a cabo un análisis de cada una de ellas sino que nos limitaremos a la que presenta mayores similitudes con nuestra novela, se trata de *La casa de Bernarda Alba*. Entre una y otra estableceremos unas analogías que se referirán a los aspectos más sobresalientes del drama lorquiano, aportando alguna cita del mismo y omitiendo los textos correspondientes de la novela por encontrarse fácilmente a mano recogidos en cada uno de los apartados a los que haremos referencia, a saber, lenguaje, temática, personajes, tiempo y espacio, respectivamente, en cuyo estudio nos centraremos. Comenzamos el análisis de las coincidencias por los elementos estructurales siguiendo el orden antes expresado.

4.1.- Los personajes.-

En ambas obras el protagonismo corresponde a personajes femeninos de aproximada edad y situación personal socioeconómica y cultural, quedando reducida la contribución activa del varón casi a mera comparsa tanto en la escena como en el relato aunque como elemento referencial alcance un importante valor, mayor en *La enmilagrada*. Desde todos los puntos de vista, en ésta la presencia masculina es más relevante tanto en número de personajes como en valor cualitativo. En una y otra creaciones la estructura familiar ofrece un organigrama muy similar: Soledad y Bernarda, ancianas viudas y ricas hacendadas, viven en pequeños pueblos rurales gobernando sus extensas propiedades rústicas. Habitan amplias mansiones con sus respectivas familias y criados. Las señas de identidad son comunes a ambas: orgullo, laboriosidad, control y mesura en el gasto, respeto a la tradición familiar y reconocido prestigio social como base primordial de su omnímodo poder. Las ancianas asumen una importante cuota de protagonismo, compartiendo el resto con sus hijas y, en el caso de la narración, con las nietas Andrea y Juliana, en especial esta última.

a) Soledad Cuervo y Bernarda Alba dos caras de una realidad.-

Desde el punto de vista personal, las semejanzas entre Bernarda y Soledad son abundantes: un mismo temperamento impulsivo, enérgico y violento, si llega el caso; personalidad muy definida; situación de viudedad y lo más importante: idéntica filosofía y puntos de vista parecidos sobre importantes aspectos de la vida como la autoridad -indiscutible- que se asienta en la condición de madre y patrona. En la Cornisa como en casa de Bernarda sólo han nacido hijas, la ausencia de hijos varones ha sido visto por los demás como una maldición; en el caso de doña Soledad esta carencia se remonta a varias generaciones. El ambicioso poder de las ancianas patronas se alimenta de su autoritario matriarcado, materializándose en una y otra en el bastón que alcanza valor de 'emblema'; en él se apoyan y con él, ambas, golpean el suelo para mostrar de forma enérgica su desacuerdo. Orgullosas, rechazan a los hombres de su entorno próximo despreciándolos como pretendientes de sus hijas. Las razones que las mueven son diferentes: Bernarda por orgullo, Soledad por preferirlos sin familia. Contempladas desde los demás, adolecen de un gran defecto: el

autoritarismo, que sus criadas les reprochan: "No has dejado a tus hijas libres" recrimina la Poncia a Bernarda quien le responde que "Tú no tienes derecho nada más que a obedecer", situación idéntica a la que se produce entre Soledad Cuervo y Casimira. Bernarda impide los matrimonios de sus hijas y Soledad los impone, actitudes que les son recriminadas por sus respectivas criadas. Ambas ofrecen la misma resistencia a que los problemas domésticos se aireen por temor a que su orgullo y situación de privilegio se deterioren.

Los inadecuados comportamientos -carentes de los rasgos propiamente femeninos y dotados, por el contrario, de masculinismo- que todos observaban y criticaban en doña Soledad también se comentan de Bernarda: "Bregando como un hombre", afirma La Poncia. Pero, a pesar de la acción de control crítico que las sufridas criadas ejercen hacia sus amas, éstas se muestran solícitas y agradecidas protectoras de sus ancianas domésticas; como Casimira a su patrona, la Poncia manifiesta a Bernarda que "Siempre agradecí tu protección". Es sorprendente que la similitud en el comportamiento de las dos sirvientas para con sus amas llegue a detalles aparentemente tan insignificantes

como que la Poncia alterna el tratamiento de tú y usted con respecto a su patrona al igual que Casimira. Bernarda exige, con la mayor energía, que a la mujer pecadora se le aplique "¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!" como se pedía en *La enmilagrada*, con idénticas palabras, para las acciones procedentes del comportamiento homosexual de Pepito Mariposa, aunque en este caso el duro castigo es reclamado por los hombres. En Lorca la mujer es juez para la mujer como en *La enmilagrada* el hombre lo es para el varón.

b) Casimira y Poncia, identidad de comportamientos.-

Junto con Bernarda y Soledad constituyen los personajes que, dos a dos, más semejanzas presentan. Resulta tan extraordinaria la similitud que parecen personajes pensados por la misma mente o pintados por idéntico pincel. Son más abundantes las coincidencias entre Poncia y Casimira que las divergencias tanto respecto a su situación personal y laboral como a su manera de ser y comportamiento. La primera característica común es que tratan a los demás criados con cierto complejo de superioridad debido a que disfrutaban de un trato especial -que los demás aceptan de buen grado o por fuerza- por parte

de sus señoras. Entre otras razones este privilegio procede de que la Poncia tiene la misma edad que Bernarda, como sucede con Casimira respecto a Soledad Cuervo, y se conocen desde muchos años atrás; las cuatro, por tanto, deberían andar por una edad aproximada en torno a los setenta años. Pese a tantas penalidades -más en el caso de Casimira- no pierden el buen humor rebajando la tensión, desdramatizando y trasladando a clave de humor cualquier situación que pudiera enfrentar a los personajes.

Entre sus principales características destaca la fidelidad: "Pero yo soy buena perra" exclama Poncia, en palabras idénticas a las que en repetidas ocasiones había utilizado Casimira. La Poncia disfruta de un carácter abierto y una mentalidad avanzada, pero en lo referente a la sexualidad es superada ampliamente por Casimira. Ambas se manifiestan deslenguadas, activas y expertas conocedoras de los profundos misterios del alma humana, sus deseos y comportamiento en relación, fundamentalmente, con el matrimonio de las jóvenes y, en Casimira, con todo lo que afecte al sexo.

Con sorpresa observamos que las dos ancianas criadas funcionan en el relato a modo de pararrayos de las iras de sus

autoritarias patronas. Como si de sabias y cariñosas celestinas se tratara toman partido mediando en los asuntos referentes al matrimonio de las hijas de sus severas patronas; se muestran comprensivas y generosas e interceden ante las dictadoras en favor de las incomprendidas y oprimidas jóvenes invitándolas a que aprovechen la juventud para el disfrute de los sentidos; en este aspecto la Poncia es aventajada ampliamente por Casimira, más experimentada y de mentalidad más abierta en lo referente al sexo. Igualmente intervienen en los asuntos domésticos de cualquier naturaleza como si fueran miembros de la familia, de manera particular en las causas que enfrentan a sus miembros, contribuyendo con esta mediación a la paz familiar.

El trato entre ellas llega en un determinado momento a ser tan familiar que se ha borrado la barrera diferenciadora de la condición de sirvienta y patrona dando paso a una perfecta amistad en ambos casos. Se intercambian todo tipo de confianzas como excelente terapia, más frecuentemente en el caso de Casimira. Igual que ésta reprocha a Soledad que no se le pueda llevar la contraria, la Poncia manifiesta a Bernarda que "contigo no se puede hablar...". Aunque

las fieles criadas ante los demás manifiestan el mismo aprecio por todos los miembros de la familia, cada una tiene sus preferencias; si Casimira sentía predilección por Juliana, Poncia la siente por Adela a quien promete ser su sombra como Casimira lo fue, hasta el final, de Julia:a.

Cada una en su espacio literario encarnan, más que ningún otro personaje, los valores populares y, en particular, el habla. Sus manifestaciones verbales están plagadas de sentencias, tópicos, clichés, metáforas lexicalizadas -"Me ha tocado en suerte este convento", exclama, lamentándose, la Poncia-, algún vulgarismo y, en general, en su conversación utilizan todos los recursos lingüísticos que su despierta inteligencia y el uso diario de la lengua han ido acumulando a lo largo de su dilatada experiencia. Ambas mujeres utilizan el registro común en su conversación ordinaria que siempre aparece envuelto en un aire expresivo y colorista, aunque el de la Poncia aventaja en localismos al de Casimira, más común, pero más variado y rico en tantos aspectos como ya hemos tenido ocasión de comprobar en su momento. También se deberá, sin duda, a la distancia temporal y espacial que separaba a Gómez Arcos, cuando escribía *La enmilagrada*, del tiempo de la

aventura narrada haciéndole olvidar muchos detalles del habla popular andaluza que García Lorca, en cambio, tenía muy próximo a él pudiéndola reflejar con mayor viveza y expresividad.

c) El eclecticismo de Juliana.-

En la protagonista principal de *La enmilagrada*, Juliana, confluyen caracteres, comportamientos e ideas que se encuentran diseminados en cada una de las hijas de Bernarda. En una y otra historia literaria tienen lugar acontecimientos infrecuentes en la vida ordinaria y de ahí la extrañeza que produce la aparición coincidente en las dos obras. A veces, se presentan envueltos, algunos de ellos, en idéntico clima familiar que previamente han creado García Lorca y Gómez Arcos, autores distantes en el tiempo y que, en este caso, se expresan a través de géneros literarios diferentes. Veamos algunos ejemplos. En los dos discursos literarios cada familia celebra el cumpleaños de una de las hijas y ambas estrenan vestidos: Magdalena -"Si la hubiera visto madre"- y Juliana, vestidos que en el caso de ésta, como sabemos, ocupa un relevante papel en todo el relato. El extraño comportamiento de vigilar el sueño de los demás lo encontramos

en ambas aventuras: Martirio vigila el sueño de Adela como Juliana vigilaba el de sus familiares -y principalmente el de Tonio- en la Cornisa. María Josefa imita el habla infantil como lo hizo Juliana durante largo tiempo en el paranoico comportamiento que siguió al juicio. Magdalena y Amalia maldicen haber nacido mujer por los mismos motivos e, incluso, con palabras muy parecidas a las que utiliza Juliana.

Pero es Adela el personaje con el que Juliana presenta un mayor grado de identificación. El problema que una y otra padecen tiene un mismo origen: el amor y el sexo, pese a que Adela trate de ocultarlo y Juliana lleve a cabo ímprobos esfuerzos por aparentar repulsa hacia el matrimonio y desprecio por todo lo que se refiera al sexo. La interiorización de los problemas personales y familiares acaba minando la salud mental de las jóvenes protagonistas con evidentes secuelas patológicas en su comportamiento externo, en los nervios a flor de piel, en no querer estar con nadie: al final del relato, sus convecinos a Juliana la consideran loca; a Adela, por su parte, "se le está poniendo mirar de loca", su problema lo refleja en los ojos y ambas utilizan expresiones muy semejantes a ésta, puesta por

Lorca en boca de Adela: "Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntárais dónde voy". En su pasión por Pepe el romano, Adela se le muestra semidesnuda como Juliana se había ofrecido completamente desnuda a Tonio, una madrugada. Idéntico comportamiento al de Juliana encerrándose en su dormitorio a la vuelta del juicio y no permitiendo la entrada a nadie, se produce en Adela que se encierra en su estancia a puerta cerrada y no puede conciliar el sueño. En un arrebató de ira, Adela rompe el bastón de Bernarda, símbolo de su dominio, como Juliana enterró el de doña Soledad con ella en el ataúd. Finalmente, las muertes -de doña Soledad y de Adela- tienen lugar al amanecer y las actividades 'delictivas' durante la noche en ambos discursos literarios.

d) Un personaje de excepción.-

En *La enmilagrada* la Cornisa se incorpora a la relación de los personajes y su autor le adjudica un destacado papel -¡emblemático!- representativo de toda la hacienda y aglutinador de sus habitantes, rebasándolos en el tiempo pues existe desde antes que todos ellos y permanecerá cuando aquellos desaparezcan. Su presencia es perenne

albergando la acción narrada en sus diferentes estancias como sucede en la obra lorquiana. La 'casa' en ésta también rebasa el concepto material adquiriendo caracteres de ser viviente que quiere gozar de prestigio y decencia, en consecuencia se viste de luto y sus paredes oyen y sienten vergüenza por lo que en ella pueda ocurrir. Su función más importante en una y otra obras consiste en dar unidad y cohesión a todos los componentes de las familias respectivas.

4.2.- Temática.-

Tanto en una como en otra obra el conflicto se desata a raíz de un suceso relacionado con la sexualidad. En la obra del almeñense todo surge a partir del intento de violación sufrido por la protagonista, en la del granadino es la rivalidad surgida entre las hijas de Bernarda Alba por conseguir el matrimonio con Pepe el romano lo que desata el drama que culmina con el suicidio de Adela. En ambos casos se excluyen los planteamientos abstractos centrándose la atención de los autores en la problemática que plantea la vida diaria a determinados habitantes de un pequeño pueblo rural de nuestra región

a) La privación de libertad.-

Si las semejanzas entre los personajes de los dos discursos literarios son muy relevantes, el contenido temático presenta afinidades analógicas tales que homogeneizan a ambas producciones literarias en lo que se refiere a los aspectos originarios. Partimos de que el tema que constituye su núcleo es el mismo: la privación de libertad a la que se ve sometida la juventud y de manera especial las jóvenes en la vida familiar diaria y particularmente en su actitud ante el matrimonio y, concretamente, la elección de marido. Era moneda corriente y a nadie sorprendía en los lugares y tiempos en que suceden los hechos literarizados que los padres señalaran a los hijos cuándo y con quién habrían de contraer matrimonio.

En las obras que comparamos, las madres, viudas ambas, imponen marido a sus respectivas hijas primogénitas aunque con diferente resultado. En *La enmilagrada*, Dolores se niega al matrimonio con el varón que le ha sido asignado por su madre, en cambio la primogénita de *La casa de Bernarda Alba*, Angustias, no sólo acepta obediente e, incluso, gustosa sino que se siente realizada como persona y halagada en cuanto mujer. En la novela se lleva a cabo el matrimonio

aunque Soledad no consigue casar con Juan a Dolores sino a Adelaida, la hija menor, débil de carácter e incapaz ésta de oponerse a la voluntad de su terca madre; en la obra lorquiana ocurre lo contrario: la pasión juvenil de Adela está a punto de arrebatarse el futuro marido a su hermana mayor, contrariando, de este modo, los proyectos de la egoísta y autoritaria madre. En conclusión las mujeres de una y otra familia alimentan su amargura de una radical frustración. en las mujeres lorquianas la de no 'conocer' varón, en las residentes en la Cornisa, por su parte, la de no alumbrarlo. A todas ellas las iguala la traumatizante represión que sume sus vidas en un insoportable infierno.

b) Otros temas. -

Estrechamente conectados con el tema de la negación de la libertad individual hallamos el del autoritarismo y el del matriarcado de Bernarda Alba que se presenta con características concretas muy similares al de Soledad Cuervo. Entre éstas destacan que es ejercido en una comunidad de vecinos muy reducida, que los destinatarios -los 'pacientes'- son principalmente mujeres, que todos habitan en un medio rural y, por

último, que está protagonizado y padecido por personas de situación económica acomodada y elevada posición social.

La filosofía sobre el matrimonio aproxima las dos obras entre sí pese a que en *La enemilagrada* se expone más detalladamente y desde perspectivas ideológicas diferentes, tales como: la opinión de doña Soledad, la doctrina religiosa católica y el punto de vista jurídico-legal. La concepción unitaria de la familia en torno a la autoridad indiscutible de la madre complementa el tema anterior y en ambos reside, igualmente, una gran importancia en las dos ficciones. Igualmente lo es la educación de las hijas en la obediencia ciega a los mayores y el respeto a las tradiciones familiares. Como muestra de la vigencia y aceptación de esta práctica, la madre usurpa la facultad de pensar de las hijas y se arroga el derecho de destinarlas al matrimonio -o la soltería- y la procreación eligiéndoles marido. Resulta impensable la posibilidad de contestación a la omnipotente autoridad materna. Tales convicciones aparecen fuertemente asentadas en la ideología religiosa imperante por aquellos años en las latitudes donde se datan las ficciones estudiadas. La ciega obediencia a los progenitores se descubre en ambas obras

como 'conditio sine qua non' para obtener su bendición y estar bien considerado así como para poder ser heredera de los bienes familiares.

Con respecto al tema 'la muerte' hallamos unanimidad de enfoque en ambos autores y en sus ancianas protagonistas quienes ofrecen una ejemplar actitud estoica. La contemplan como una realidad aneja al hombre ante la que nada se puede hacer y a la que se refieren con gran familiaridad, por consiguiente a "La muerte hay que mirarla cara a cara" -opina Bernarda en perfecta comunión de ideas con doña Soledad como en su momento tuvimos ocasión de ver-. La muerte pone a los conflictos y supone un descanso no sólo para el difunto sino también para los vivos.

c) temas menores.-

Menor importancia que en la novela gomezarquiana alcanzan en este drama lorquiano temas como 'la sangre' pese a que la obra culmina con muerte. No podía encontrarse ausente, en obras que transcurren en Andalucía, el sol con sus rigores como elemento rico en posibilidad de tratamiento literario. Su presencia es captada y expresada con idéntica fuerza por uno y otro autor -"cae el sol como plomo", dice la mujer

39. a lo que responde la mujer 12: "Hace años no he conocido calor igual"; frase -conocida y, quizás, pronunciada por todos nosotros- típica que sistemáticamente se oye durante todo el verano y todos los veranos en nuestro entorno geográfico. Las alusiones al calor son permanentes con frases en las que se utilizan casi idénticas palabras: "Me sienta mal el calor" y "Verano interminable", expresiones, por otra parte, comunes en el lenguaje popular. Pero su presencia es más importante en la novela.

4.3.- Tiempo.-

Es, tal vez, el elemento estructural que presenta menos puntos en común en ambos relatos. Entre las divergencias, el tiempo de ficción que separa el hecho dramatizado y el novelado debe andar por los treinta años. En cuanto a la duración del tiempo de la aventura, mientras que en *La enmilagrada* la acción se prolonga a lo largo de más de seis años, en *La casa de Bernarda Alba* todo transcurre en unas horas como corresponde a un tratamiento clásico del tiempo en el arte escénico. Ahora bien, entre las coincidencias tanto Lorca como Gómez Arcos parten de acontecimientos contemporáneos recientes. También, y es algo muy destacable, en cuanto

a estación climatológica el verano prevalece en ambas obras ya que la lorcuiana tiene lugar en verano y respecto a gomezarquiana casi toda -y desde luego los hechos más trascendentales- transcurre, igualmente, en verano. Es indudable que las condiciones climáticas que se dan en esta época del año teóricamente favorecen el incremento de las pasiones, razón por la que, con toda probabilidad, los dos autores sitúan en ella todos los acontecimientos relacionados con el sexo que se originan en las dos creaciones.

4.4.- Espacio.-

Con respecto al espacio, ambos autores sitúan la acción en lugares muy afines. Lógicamente el drama reduce su extensión espacial a lo que 'cabe' en un escenario: algunos ámbitos de la mansión de la familia Alba; la novela, como vimos, también se desarrolla en gran medida en la mansión de los Cuervo prolongándose, así mismo, al pueblo y a la ciudad. Aunque el espacio escenificado sea muy restringido, el drama tiene lugar en un pueblo rural de escasa población y de idénticas características al de la novela. La vida en uno y otro transcurre dentro de las mismas coordenadas: el toque de las campanas en ambas obras hace

su temprana aparición, como en todo ámbito rural. En cualquier caso, el espacio en La enmilagrada rebasa, como en todo relato, en dimensión al del drama lorquiano.

4.5.- La tensión dramática.-

Entre otras maestrias a ninguno de los dos autores se le puede negar la de ser perfectos creadores de tensión. Partiendo de hechos tan opuestos como la celebración del cumpleaños de Juliana y del sepelio del marido de Bernarda, respectivamente, se suceden una serie de acontecimientos que van generando paulatinamente determinadas dosis de tensión alcanzando su catástasis una y otra al final con la muerte de Adela y la emasculación del feriante. Previamente cada personaje ha ido alimentando con su aportación el germen inicial de nerviosismo o tensión que constituye el suspense, roto definitivamente con el fatal desenlace de las protagonistas en una y otra obras.

Especial dramatismo aporta un espacio concreto -el dormitorio- en ambas creaciones a partir del Segundo Acto y Parte, respectivamente. En ellos tienen lugar los acontecimientos más sórdidos y luctuosos literarizados que ensombrecen la vida de las protagonistas.

4.6. - Aspectos costumbristas. -

Al estar localizadas ambas obras en un medio rural rico en tradiciones y costumbres encontramos constantes alusiones de los personajes a las mismas. Tanto las jóvenes de la Cornisa como las de la casa de Bernarda ocupan su tiempo en coser y bordar y, curiosamente, en una y otra se bordan sábanas de ajuar con encajes, actividad, por otra parte, común a casi todas las jóvenes casaderas, de manera especial a las de una determinada posición socioeconómica. En las dos obras las telas y encajes son compradas a los buhoneros que recorren los más ocultos cortijos vendiendo sus productos.

Como dato puramente anecdótico, la limonada es el refresco presente en ambas obras, en *La enmilagrada* para combatir el calor durante el baile conmemorativo del cumpleaños de Juliana y en *La casa de Bernarda Alba* para mitigar el cansancio y el sueño en el velatorio del difunto patrón. El rebaño de cabras es utilizado como término de referencia con el que se compara a los hombres -"Igual que si hubiese pasado por ella una manada de cabras"- en Lorca por la suciedad que habían dejado en la casa los hombres asistentes al velatorio; y a las beatas en Gómez Arcos en diferentes momentos,

en uno por el color de sus vestidos y en otro por la precipitación en lanzarse al lebrillo de limonada -"... como cabras en plena canícula"-.

Mientras que en Lorca un segador anónimo pide rosas para adornar su sombrero y Paca la roseta es adornada por los hombres con una corona de rosas, en Gómez Arcos es Pepito Mariposa quien embellece el su sombrero con rosas y flores silvestres de variados colores.

4.7.- El lenguaje.-

Las semejanzas en este terreno no sobrepasan a las que podíamos encontrar en gran número de escritores contemporáneos. Agustín Gómez Arcos, al igual que García Lorca, posee su propio y particular idiolecto lingüístico que coincide en muchos aspectos con el lorquiano pero, dada la generalidad de su uso, no se pueden deducir influencias; por ejemplo en la supresión del determinante posesivo apocopado antepuesto a los nombres madre y abuela referidos a Bernarda y Soledad, respectivamente, que consideramos un rasgo típico del habla rural. No obstante podíamos destacar la utilización de latinismos -más en Gómez Arcos- idénticos: *Requiem ... Et lux...* como una característica

si no exclusiva, si coincidente en ellos y menos frecuente en los autores de nuestros días.

Pero, en general, el lenguaje de ambos autores parece estar recorrido por unas mismas características tales como la expresividad, el colorido, el ritmo, la condensación. Uno y otro trabajan el lenguaje desde dentro, desde su espíritu creador, y así lo adecúan a los diversos registros sociolingüísticos sin forzar ninguno de ellos.

4.8.- La literatura.-

Desde este punto de vista, uno y otro autores nos ofrecen obras literarias pertenecientes a géneros diferentes por lo que la relación no se puede establecer "ex aequo" limitándonos, por tanto, a los aspectos intrínsecos y comunes a toda creación literaria. En ambas comunicaciones el mensaje -dramático- nos viene envuelto en una variada gama de recursos que lo embellecen. A este respecto es imprescindible remitirnos al estudio relativo al idiolecto literario de Gómez Arcos y comparar con *La casa de Bernarda Alba* para constatar que uno y otro autores muestran un extraordinario dominio de todos los recursos técnicos.

Destacan las espléndidas comparaciones, metáforas y todo tipo de metonimias en las que se toman como referentes aquellos elementos de la naturaleza en los que destacan los efectos sensoriales como el color, el sonido, el olor, etc. Sobresale, igualmente, la semejanza y abundancia en ambas obras de hipérbolos, personificaciones, etc. En definitiva, es un mismo tono lírico el que recorre ambas obras salvando, claro está, las grandes diferencias que las separan derivadas de las peculiaridades de cada autor y a las que no podemos hacer referencia.

4.9.- *La enmilagrada*, obra narrativa en clave dramática.-

Ya hemos aludido repetidas veces a la conformación estructural de *La enmilagrada* con elementos pertenecientes al teatro pese a su condición de novela. No sería muy aventurado afirmar que nuestra novela reproduce temas, personajes, espacios y ambientes -con todos los subelementos que conectan a aquellos entre sí-, que previamente se han dado en *La casa de Bernarda Alba*. Por otra parte, la estructura de la novela, en sí misma, presenta el armazón propio de la obra teatral. Veámoslo. En primer lugar, la novela nos viene

estructurada en tres Partes, lo cual sin ser importante si es sintomático como punto de partida; máxime, cuando en la Primera se engendra el conflicto, en la Segunda adquiere su máximo desarrollo y en la Tercera se resuelve.

Las unidades 'artificiales' a las que hemos llamado conjuntos -cada una de las cuales están integradas por varias secuencias que mantienen entre sí una perfecta unidad de espacio y de acción- forman lo que en teatro denominamos escena. El elemento distorsionante es el temporal -durante más de seis años se prolonga la acción- que, lógicamente, se distancia de la concepción actual del tiempo en el teatro.

Finalmente, la preponderancia del diálogo frente a la descripción y narración nos da pie a pensar en la supuesta proximidad al género dramático. En última instancia, son tantos y tan evidentes los elementos claramente teatrales presentes en la novela que parece más bien una obra dramática que ha adquirido forma novelada o una novela procedente de una obra con estructura previamente teatral.

4.10.- Otros elementos formales.-

Las identidades entre ambas creaciones literarias no se agotan en los elementos ya analizados sino que arrancan de una visión muy similar del mundo en ambos autores, visión cósmica que se traslada a las arterias que recorren la estructura de las obras dando vida a las mismas.

Como hemos observado las semejanzas entre *La enmilagrada* y *La casa de Bernarda Alba* son múltiples y variadas tanto desde el punto de vista de la temática como desde la identidad de los personajes y los espacios -rural en ambos casos- en los que transcurren los hechos, así como desde la estructura global. No obstante las diferencias son aún más numerosas partiendo desde el mismo género literario.

4.11.- Consideraciones finales.-

En ambas obras nos movemos en el plano social de la burguesía campesina acomodada y su mundo dramático se sitúa en un plano cotidiano, realista en los elementos que constituyen el punto de partida. El camino recorrido por ambos autores para la creación de sus obras arranca de un hecho real: toman rasgos fragmentados de personajes de la historia real y de otras obras literarias que

mezclan con otros procedentes de su memoria histórica para finalizar con una importante aportación de la imaginación personal del autor. En una y otra obra nos situamos en la época contemporánea de sus respectivos autores. Tal encuadramiento temporal responde, sin duda, al propósito último de ejercer la crítica social, la denuncia de modos y comportamientos colectivos, preocupación que aproxima a ambos autores aunque en uno y otro se de en diferente medida debido a las distintas circunstancias socioeconómicas en que se desarrolló la vida de cada uno: Lorca nace y vive en el seno de una familia acomodada mientras que Gómez Arcos sufre privaciones y trabajos desde su más tierna infancia. Pese a todo, uno y otro hacen poesía de la realidad, generando obras de extraordinario realismo poético, más lírico y brillante en Lorca, más sensual, tenso y trágico en Gómez Arcos. En conclusión, la indiscutible distancia que media entre el drama de Lorca y la narración de Gómez Arcos no oculta, a mi entender, la deuda que *La enmilagrada* contrae con el teatro lorquiano.

C O N C L U S I Ó N

La plurisignificación del relato.-

Contemplada desde la perspectiva del análisis concluido, *La enmilagrada* se nos ha presentado como una compleja creación literaria cuyos componentes mantienen la más perfecta conexión e interrelación. El autor eligió unas formas, las ha manipulado por medio del narrador y ha conseguido una obra cuyo significado global autónomo, resulta ambiguo, múltiple, inagotable. Quien produce un relato tiene libertad para estructurar los

componentes aunque la significación derivada de las relaciones entre los mismos pueda ser inferida libremente por el receptor. Por tanto el significado de una obra literaria no se reduce al que de un modo directo proponen las unidades lingüísticas -con toda la amplitud que a las mismas pueda reconocérsele- sino que el valor sémico de una obra literaria, de un relato, se inicia en esas unidades, se incrementa con las relaciones expresas o latentes y se altera con el orden en que se sitúan tales unidades, o con el desorden en que se presentan; en todo caso, puede residir en cualquiera de los niveles del texto o puede deducirse de las relaciones del mismo con hechos o situaciones extratextuales.

Nuestra opinión es que el autor utiliza como signos capaces de crear sentido literario todos los elementos a su alcance que pueden intervenir en la novela, sean o no originariamente signos. El valor connotativo se superpone al denotativo de las unidades lingüísticas y procede de relaciones que no están codificadas en un sistema convencional de signos y que no se limitan en sus posibilidades de relación al texto ya que la obra literaria es, como advirtió Umberto Eco, abierta, es decir, experimenta acerca de las

posibilidades de comunicar diferentes mensajes con una forma única.

Un gran número de fenómenos puede hacerse presente en el texto por su valor óptico, es decir porque son, o pueden estar por su valor sémico, como realidades que representan a otras realidades o a conceptos. Habitualmente en la novela tradicional los objetos tienen un significado, son vistos con 'mirada semántica', porque socialmente han acumulado un valor que se les reconoce convencionalmente; los lectores, que participan de esa convención, entienden su mensaje metafórico, metonímico e, incluso, icónico.

El sentido de *La enmilagrada* trasciende el valor semántico de las unidades lingüísticas, de las unidades narrativas consideradas en forma independiente, y también de los nuevos sentidos que pueden derivarse de las relaciones formales intratextuales. Por tanto utilizando rectamente el conjunto de estos elementos podemos inferir y proponer una 'lectura' de la novela, lectura que en cuanto subjetiva será compatible con otras posibles.

En esta línea Gomez Arcos ha pensado una forma para su relato, ha precisado y concretado los motivos que lo desarrollan y, por último, ha dejado cerrado el discurso,

momento a partir del cual éste, en su componente material y formal, no puede manipularse. Sobre el hemos llevado a cabo nuestro análisis y teniendo en cuenta las dos partes en que lo dividimos, el autor y la obra, destacaremos algunos aspectos especialmente relevantes en cada uno de ellos.

El autor.-

Hasta qué punto la vida de Gómez Arcos fue precaria en su tierra natal se deduce de su negativa a volver a ella, por muy notables que sean los cambios positivos en ella producidos, ha afirmado. Aquellas vivencias traumatizantes marcaron su vida perviviendo aún en su memoria. Por otra parte, si es cierto lo que se admite como doctrina común, a saber, que, pese a todos los intentos en contra, la vida del propio autor se filtra a su obra encontrándose detrás de la de sus personajes, por *La enmilagrada* desfila una rica tipología de personas que soportan todo un conjunto de comportamientos y situaciones que fueron vividos por él en su pueblo natal. La novela nos muestra un insuperable conocimiento de la cruda realidad de la vida rural en aquellos años.

El distanciamiento progresivo de la protagonista respecto del conjunto social es, muy probablemente, una reproducción del que nuestro autor vivió como propio durante sus primeros años de vida en su pueblo natal. Su crítica va dirigida de manera particular contra dos instituciones clave: la familia y la iglesia. De una y otra él se muestra experto -y crítico- conocedor. Respecto a la primera avala su experiencia el hecho de ser el menor de siete hermanos viéndose, desde los primeros años, sometido a extremadas privaciones y a un régimen de trabajo de persona adulta. La escasez de medios de su familia facilitó su temprano contacto con los más diversos trabajos agrícolas y pastoriles a los que hace continuas referencias, presentadas al lector con los detalles más minuciosos. Contra el autoritarismo en la familia se rebela, con toda crudeza, a través de *La enmilagrada*, mostrando las funestas consecuencias que produce en la juventud.

La descripción crítica que lleva a cabo Gómez Arcos de la realidad religiosa que imperaba en aquellos años en nuestro entorno nos muestra una institución eclesial que en su nivel local manifiesta una inclinación al conservadurismo y al mantenimiento de los privilegios de los poderosos y en

consecuencia a una dejación de su misión de defender la igualdad de todos los seres humanos. La presenta, también, impregnada de dogmatismo y paternalismo; y mediatizada por la hipocresía y la vulgaridad de las beatas y más aún del presbítero, su mediador y representante más cualificado en el pueblo.

La reflexión crítica que lleva a cabo sobre todas las circunstancias que cercan al hombre lo muestran como un profundo pensador, filósofo de la libertad. A través de su conocimiento de las zonas más secretas e inquietantes del ser humano, se nos manifiesta como un gran etólogo, estudioso del hombre y de su vida, de la fe, del trabajo de la tierra, etc. Aparece muy interesado por el saber popular cuyo conocimiento refleja a través de los dichos y refranes que pone en boca de los personajes. Pese a su predilección por determinadas ideas filosóficas no se manifiesta catequista de ninguna ideología política determinada si bien hay que encuadrarlo sin lugar a dudas en una posición de izquierdas, avalada, también por sus manifestaciones extraliterarias y coherente con su trayectoria vital.

Desde el punto de vista técnico y artístico, Agustín Gómez Arcos muestra a través de *La enmilagrada* su capacidad

creadora en el ámbito de los diversos géneros literarios. En primer lugar, la poesía está presente no ya sólo en conatos precisos de escritura poética sino en el tono lírico que envuelve todo el relato tanto por lo que se refiere al ritmo como en la abundante presencia de todo tipo de recursos embellecedores del discurso literario. Desde otra perspectiva, los recursos escénicos de cuyo magistral conocimiento hace gala tanto en la presentación de los personajes como en el perfecto ritmo conseguido mediante la alternancia de tiempo y espacios, contribuyen a la creación de un perfecto ambiente dramático, elementos ambos -lírico y dramático- que se suman, finalmente, a los específicamente narrativos.

La obra.-

En *La enmilagrada* se encuentran esbozados, como en su momento vimos, los valores más destacados de la literatura española de todos los tiempos. Entre ellos se hace necesario distinguir los que afectan a la forma de los que atañen al mensaje.

a.- La forma.-

Respecto al lenguaje concreto, su francés se muestra impregnado de las cadencias y

ritmos más profundos del español que se suman a los valores propios de la lengua original del relato. Menos que las influencias fácilmente detectables de su lengua materna lo importante es el substrato del español que conserva su francés, influenciado en sus niveles más profundos, en sus propias raíces, por las particularidades lingüísticas y las inflexiones poéticas propias de nuestra lengua cuya estructura le facilita recursos semánticos y expresivos enriquecedores. De este modo, *La enmilagrada* plasma un uso literario constelado de imágenes, de susurros, de tics, de silencios elocuentes. Pero estas innovaciones de su escritura no son gratuitas, antes bien obedecen a una lógica que, más que a la razón, sigue a la mecánica de los sentimientos y sensaciones de nuestro autor. Significado y significante se entrelazan como un haz de raíces en las alusiones, las evocaciones y las elipsis. Con todos los recursos que en su momento vimos, Gómez Arcos consigue trasvasar al francés el aliento profundo de su lengua materna -tan magistralmente conocida y utilizada por él-, potenciando el valor connotativo de su escritura en francés gracias a esa presencia subterránea profunda.

Nuestro relato es un ejemplo feliz de una simbiosis en la que dos lenguas -e incluso culturas- en fructífera presencia se funden en una contribuyendo a plasmar una escritura original, plena de fuerza y renovador aliento expresivo.

b.- El contenido.-

La obra literaria resulta en el campo semántico polivalente y sus signos tienden a semiotizar la forma y a convertir en conceptual lo que originariamente en la expresión lingüística es formal.

En el aspecto de los contenidos nuestra novela nos expresa el destino de unas personas -o/ y de un país: el nuestro- privados de libertad y castigados por los avatares de una vida marcada por las privaciones, los infortunios y, finalmente, el exilio para muchos de ellos (simbolizado en Juliana por la huida a la ciudad). La protagonista, pese a las adversidades sufridas, ha sabido conservar íntegra su identidad, su dignidad, su capacidad de resistencia y rebeldía, su cuota de esperanza. Esa esperanza que se traduce para ella, al final, en un rayo luminoso de libertad y para su creador en un brillante presente literario en el vecino país.

La enmilagrada, en última instancia, impresiona por la fuerza del estilo y la sabiduría social de su autor. Es una novela que sabe mantener la atención y la tensión mientras plantea los problemas por los que, en mayor o menor medida, todos hemos pasado. El enfrentamiento profundo e irresoluble entre los personajes adquiere categoría emblemática y va consumiendo etapas en la vida de la protagonista a la que una barrera insalvable la separa del mundo circundante. Una barrera igualmente infranqueable, pero imposible de precisar, la separa de sí misma. Estos son sus profundos y desgarradores dramas. Y con ellos tiene que afrontar la vida de cada día.

El extraordinario ritmo que adquiere el relato a través de los paisajes, espacios y tiempos se superpone al conseguido mediante los personajes y ambos culminan en un ritmo narrativo progresivo que alcanza su momento más alto en la catástrofe y culmina con la catástasis que, magistralmente conseguida, coincide con el final del relato.

Últimas consideraciones.-

La lectura de La enmilagrada produce en el lector una sensación de incertidumbre, nostalgia y rebeldía. La primera porque

desconocemos qué espera a Juliana más allá de esa libertad recién estrenada; la nostalgia, por habernos habituado a sus excentricidades, ya desaparecidas para siempre y, finalmente, la sensación de rebeldía responde a la identificación del lector con la situación de injusticia en que vive la joven. El mundo que describe y la lucha de supervivencia personal de Juliana expresan vivamente, con la fuerza que es inherente a la buena literatura, el vacío, la impotencia y la nada, entre otras sensaciones.

Juliana, ensimismada, más sobreviviendo que disfrutando de la vida deja tras de sí una estela de amargura y de silencio. Al feriante le toca asistir y protagonizar el extraño acto final. Él desconoce el destino que le aguarda que pasa necesariamente por la muerte definitiva de un pasado frustrante para la protagonista. Unas horas antes del final, cuando abandona el pueblo, podía ocurrir cualquier cosa. El lector, espectador, abre su imaginación a mil posibilidades. El autor, finalmente, elige la mejor despedida para su personaje como fue el exilio la mejor salida para su autor.

Ciertamente, la línea que separa lo que nos entusiasma de lo que nos horroriza en *La enmilagrada* es sumamente tenue, casi

transparente. El momento en que el aparente equilibrio da paso a la catástrofe es infinitamente breve y a un lado y otro de ese punto de equilibrio o de catástrofe hallamos la opresión y la libertad, respectivamente. Lo lamentable es que haya que pasar por la catástrofe para que se haga presente la libertad. Aquella es el precio de ésta: he aquí otra gran lección de *La enmilagrada*. Eso ocurre en algunas obras: las mejores y las peores o, al menos, las que más admiramos y las que provocan nuestro más decidido rechazo. Las primeras -entre las que situamos nuestro relato-, por arriesgadas; las segundas, por pretenciosas. Entre la pretenciosidad y el riesgo se encuentra el resto de la producción literaria, que puede ser regular o mediocre y encerrar cierto encanto o cierto interés.

No le ha resultado fácil al autor, sin embargo, transformar toda la temática gomezarquiiana en buena literatura. Ha seleccionado temas que tocan fondo: ¿no es la libertad el gran problema de la existencia humana?. Ofrecerlo en el primer plano de la novela encierra sus peligros: puede parecer un desafío, un reto a una sociedad que languidece en la mezquindad y el consumismo más egoísta. El resto de los elementos

estructurales se difuminan y oscurecen ante aquél, pierden fuerza.

En La enmilagrada, Agustín Gómez Arcos ha encontrado el lenguaje y la perspectiva adecuados. El caos emocional, mental y social en el que vive Juliana nos remite a nuestra cotidiana realidad. E, inesperadamente, encontramos entre las páginas del libro, una nueva poética, una propuesta estética capaz de conmovernos.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFÍA

La presente relación bibliográfica comprende tres apartados. Primeramente se recogen las obras teóricas de Crítica Literaria consultadas para la confección de la presente Tesis Doctoral. En segundo lugar se relacionan las entrevistas al autor y los trabajos periodísticos y críticos acerca de su personalidad y obra literaria aparecidos tanto en la prensa española como en la francesa. Por último, ofrecemos un índice de las ilustraciones y documentos que, esparcidos, aparecen en la Tesis.

A.- Obras de consulta.

AMORÓS, A., *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1976.

AYALA, F., *La estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970.

BAL, M., *Teoría de la narrativa (Una Introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985.

BAQUERO GOYANES, M., *Proceso de la novela actual*, Madrid, Rialp, 1963.

BAQUERO GOYANES, R., *Qué es la novela*, Buenos Aires, Columba, 1961.

BAQUERO GOYANES, R., *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1960.

BARTHES, R., *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.

BARTHES, R., *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

BARTHES, R. et al., "Introducción al análisis estructural de los relatos" en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Ed. Mundo contemporáneo, 1970, pg. 9-43.

BOBES NAVES, M. del C., *Comentario de textos literarios*, Madrid, Cupsa Editorial, 1978.

BOBES NAVES, M. del C., *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985.

BOOTH, W.C., *La retórica de la ficción*, Barcelona, A. Bosch, 1978.

BOURNEUF, R. y OUELLET, R., *La novela*,
Barcelona, Ariel, 2ª ed., 1981.

EUTOR, M., *Sobre literatura, I y II*,
Barcelona, Seix Barral, 1960 y 1967.

BUTOR, M., *Repertorio*, Barcelona, Seix
Barral, 1970.

CAPECCHI, Luisa, "Literatura: Semántica y
temática", en DíEZ BORQUE, J. M. et al.,
Métodos de estudio de la obra literaria,
Madrid, Taurus, 1985, pp. 355-389.

CASTAGNINO, R. H., *El análisis literario.*
Introducción metodológica a una estilística
integral, Buenos Aires, Nova, 1976.

CASTELLET, J. M., *La hora del lector*,
Barcelona, Seix Barral, 1957.

DELGADO, F., *Técnica del relato y modos de*
novelar, Sevilla, Universidad de Sevilla,
1973.

DÍAZ MINGOYO, G., *Estructura de la novela.*
Anatomía de "El buscón", Madrid, Fundamentos,
1978.

DÍEZ BORQUE, J. M., *Comentario de textos literarios (Método y práctica)*, Madrid, Playor, 4ª ed., 1980.

DÍEZ BORQUE, J. M. (Coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985.

DUCROT, O., *Decir y no decir*, Barcelona, Anagrama, 1982.

ECO, H., *Obra abierta*, Barcelona, Planeta, 1985.

ECO, H., *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.

ECO, H., *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 2ª ed., 1981.

EOFF, S., *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

FORSTER, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 2ª ed., 1985.

FRYE, N., *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1973.

- GOYTISOLO, J., *Problemas de la novela*, Seix Barral, Barcelona, 1959.
- GOLDMANN, L., *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.
- GREIMAS, A. J., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 2ª reimpresión, 1976.
- GULLÓN, G. y A., *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974.
- GULLÓN, R., *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus, 1974.
- GULLÓN, R., *Espacio y novela*, Barcelona, Bosch, 1980.
- JANVIER, L., *Una palabra exigente. El "nouveau roman"*, Barcelona, Barral Editores, 1972.
- KRISTEVA, J., *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974.
- KRISTEVA, J., *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978.

KUNDERA, M., *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987.

LINARES ALÉS, F., *La vida del escudero Marcos de Obregón y su relación con el género novela picaresca (Estudio semiótico)*, Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada, 1987.

LITVAK, L., "Literatura y estética", en DíEZ BORQUE, J.M. et al., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 465-488.

LÓPEZ-CASANOVA, A. y ALONSO, E., *El análisis estilístico*, Valencia, Bello, 1975.

LÓPEZ GARCÍA, A., "Retórica y lingüística: Una fundamentación lingüística del sistema retórico tradicional" en DíEZ BORQUE, J.M. et al., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 601-651.

LOTMAN, Y. M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

LOZANO, J., PEÑA-MARÍN, C. y ABRIL, G., *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de*

la interacción textual, Madrid, Cátedra, 1982.

LUKACS, G., *Teoría de la novela*, Barcelona, Edasa, 1971.

LLEDÓ, E., "Literatura y crítica filosófica" en DíEZ BORQUE, J.M. et al., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 419-462.

MARCHESE, A., y FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.

MARTÍNEZ BONATI, F., *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral, 2ª Ed., 1972.

MIGNOLO, W.D., *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1978.

MORAN, F., *Novela y semidesarrollo*, Madrid, Taurus, 1971.

MOUNIN, G., *Problemas teóricos de la traducción*, Barcelona, Anagrama, 1977.

PAGNINI, M., *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1975.

PARAISO, I., *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1976.

PÉREZ GALLEGO, C., *Morfonovelística*, Madrid, Fundamentos, 1973.

PÉREZ GALLEGO, C., "Crítica simbólica y mitológica", en DíEZ BORQUE, J. M. et al., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985. pp. 391-413.

PÉREZ GALLEGO, C., "Literatura y sociología", en DíEZ BORQUE, J. M. et al., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 493-515.

PIZARRO, N., *Análisis estructural de la novela*, Madrid, Siglo XXI, 1970.

PRIETO, A., *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta, 1962.

PRIETO, A., *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975.

PROFETI, Ma. Ga., "Literatura y estudio biográfico. Psicoanálisis y literatura", en DIEZ BORQUE, J. M. et al., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 313-348.

POUILLON, J., *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970.

PROPP, V., *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 5ª ed., 1981.

RIFATERRE, M., *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

ROBBE-GRILLET, A., *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

RODRIGUEZ MONEGAL, E., *El arte de narrar. Diálogos*, Caracas, Monte Ávila, 1968.

ROMERA CASTILLO, J., *El comentario semiótico de textos*, Madrid, Ed. Sociedad Española de Librería, S.A., 1980.

ROMERA CASTILLO, J., *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981.

SABATO, E., *El escritor y sus fantasmas*, Madrid, Aguilar, 1963.

SANZ VILLANUEVA, S., *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.

SARTRE, J.P., *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1950.

SEGRE, C., *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1970.

SEGRE, C., *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.

SEGRE, C., "A modo de conclusión: hacia una semiótica integradora" en DíEZ BORQUE, J.M. et al., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 655-678.

SELDEN, R., *La teoría literaria contemporánea*, Madrid, Ariel, 1987.

STANTON, R., *Introducción a la narrativa*, Buenos Aires, Carlos Pérez editor, 1969.

TACCA, O., *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1978.

TALENS, J. et al., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978.

TALENS, J., COMPANY, J. M. y HERNANDEZ ESTEVE, V., "Lenguaje literario y producción de sentido" en Díez borque, J. M. et al., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 523-550.

TODOROV, T., *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971.

TODOROV, T., "Las categorías del relato literario" en BARTHES et al., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Ed. Tiempo contemporáneo, 1970, pp. 155-192.

TOMACHEVSKI, B., *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.

VARELA JACOME, B., *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Destino, 1967.

VARELA JACOME, B., *Nuevas técnicas de análisis de textos*, Madrid, Bruño, 1980.

WELLEK, R., *Conceptos de crítica literaria*,
Caracas, Universidad Central de Venezuela,
1968.

B.- Referencias de Prensa.

A continuación ofrecemos la reseña bibliográfica de las publicaciones que se han ocupado de Agustín Gómez Arcos y de su obra. En primer lugar relacionamos las de nuestro país, para concluir con las publicadas en lengua francesa.

1.- Prensa diaria y Revistas, en español.-

MONLEÓN, J., "Finalista del Goncourt. Agustín Gómez Arcos, 'escritor español en lengua francesa'", revista *Triunfo*, Madrid, 2 de Julio de 1977, pp. 44 y 45.

ROIG, Rosendo, "Diálogo con Agustín Gómez Arcos", diario *Ya*, Madrid, 9 de Noviembre de 1978.

LOGROÑO, Miguel, "El español que llegó al Goncourt. Gómez Arcos: he sido obligado a

nacer dos veces'", *Diario 16*, 15 de enero de 1979, p. 29.

AVILÉS, Paloma, "Agustín Gómez Arcos, finalista del Goncourt '78", Suplemento cultural del diario *Arriba*, 25 de enero de 1979, p. 20.

MOREIRO, José María, "Un español, dos veces finalista del Goncourt. Gómez Arcos, entre el ser y la nada", diario *ABC*, 18 de Abril de 1979, p. 11.

LOGROÑO, Miguel, "Triunfo francés y silencio en su país para un escritor español. Agustín Gómez Arcos, dos veces en el premio Goncourt", diario *El País*, 2 de Julio de 1980.

CRUZ, Juan, "El español Gómez Arcos, 'escritor francés' a pesar suyo. El autor de *María república*, novela de éxito en Francia y 'fantasma' en su propio país", diario *El País*, 13 de Agosto de 1980.

RICO-GODOY, Carmen, "Agustín Gómez Arcos. De Almería a la libertad", semanario *Cambio 16*, 7 de septiembre de 1980, p. 25.

LOGRONO, Miguel, "Gómez Arcos: 'soy un escritor desobediente pero libre'", *Diario 16*, 12 de agosto de 1981, p. 25.

GARCÍA ROMAN, Fernando, "Agustín Gómez Arcos: 'El tema exclusivo de mi obra es España'", suplemento Libros de *El País*, 6 de Septiembre de 1981.

HERAS' SANCHEZ, J., "Agustín Gómez-Arcos. Un almeriense en el Goncourt '84", diario *Ideal*, Granada, 21 de Octubre de 1984.

GARCÍA, Angeles, "El último creador en el exilio", diario *El País*, Madrid, 30 de Junio de 1985, pg. 40.

MONTERO, Rosa, "Agustín Gómez Arcos. El creyente de la palabra", *El País semanal*, 6 de octubre de 1985, pp. 5-10.

GALLEGO DÍAZ, Soledad, "Los 'desfiles' editoriales", suplemento Libros de *El País*, Madrid, 4 de Septiembre de 1986, p. 12.

SORELA, Pedro, "Agustín Gómez Arcos 'ingresa' en las letras españolas con su novena novela", diario *El País*, 6 de Septiembre de 1986, p. 23.

CONTE, Rafael, "El difícil regreso del exilio. Primera novela de Gómez Arcos editada en España", suplemento Libros de *El País*", Madrid, 6 de Noviembre de 1986, p. 3.

MARRA, Nelson, "'El pájaro quemado vivo' un acontecimiento editorial", en *Páginas de literatura y ensayo*, Otoño de 1986, p. 1.

MARRA, Nelson, "Gómez Arcos: escritor libre en lengua extraña", en *Páginas de literatura y ensayo*, Otoño de 1986, pg. 4.

DOMINGUEZ, Gustavo, "Estética del chafarrinón. *Un pájaro quemado vivo*", en *El Urogallo*, Madrid, Diciembre de 1986, p. 83.

2.- Prensa diaria y revistas, en lengua francesa.

GRISONI, Dominique, "Jeu de mort, jeux de pouvoir", *Magazine littéraire*, Paris, Diciembre de 1978, pp. 56-57.

BONA, Dominique, "'L'Enfant miraculée' d'Agustin Gomez-Arcos: une fillette espagnole en proie aux tortures de la sexualité. Des pages tantôt crues, tantôt bogotes..."

désuètes toujours. Une Justine sans génie", *Quotidien de Paris*, 17 Mar 1981.

MONTREMY, J. M. de, "Agustín Gomez Arcos: 'L'enfant miraculée'. Sous le soleil de la Grande Mémè", *La croix*, 2 Avril 1981.

FREUSTIÉ, Jean, "L'enfant miraculée", *Nouvel observateur*, 18 Avril 1981.

ALLAIN, Marie-Françoise, "Outrages non posthumes au drapeau rouge-jaune-rouge de l'Espagne franquiste", *Le Monde diplomatique*, Paris, Avril 1981, p.21.

FLORENNE, Yves, "L'Espagne dévote et tragique de Gomez-Arcos", *Le Monde*, fin Avril 1981.

ROYER, Jean-Michel, "L'enfant miraculée, par Agustín Gomez-Arcos (Fayard)", *Argus de la Presse*, Paris, Juillet 1981, p.23.

MEYER-GENTON, J. P., "L'enfant miraculée", *Masques*, 1981, pp. 152-3.

Finalmente, las reseñas bibliográficas que ofrecemos a continuación aparecen incompletas

debido a la imposibilidad de conseguir los datos ausentes.

GRAINVILLE, Patrick, *L'enfant miraculée, d'Agustin Gomez-Arcos*", V.S.D. 23 Avril 1981..

J. B., "*L'Enfant miraculée d'Agustin Gomez-Arcos*" en *Figaro Magazine*, Paris, 13 Juillet 1981.

Les loisirs, 20 Juillet 1981.

"*Les enfants de lumière*", *Reforme*, 28 Mais 1981

CHAIX, Jean-François, "Agustin Gomez Arcos: 'ne croyez pas aux miracles, ils mentent!'", *Nouvelles Littéraires*.

C.- Ilustraciones y Documentos.-

El orden en que son reseñados es el mismo en el que aparecen en la Tesis.

1.- Caricatura y reseña bibliográfica originales de Andrés Vázquez de Sola.

2.- Vista panorámica del pueblo de Enix (Almería).

3.- Plano del casco urbano de la Villa de Enix con indicación de la situación exacta de la casa en la que nació Agustín Gómez Arcos. Es fotocopia del original, obtenida en el Catastro de la Delegación Provincial de Hacienda de Almería.

4.- Certificación en extracto del acta de Nacimiento expedida por el Registro Civil de Enix.

5.- Fotografía de Agustín Gómez Arcos aparecida en *El País semanal* del 6 de Octubre de 1985.

6.- "Ejercicio de premio a Ingreso" realizado por Agustín Gómez Arcos. Es fotocopia del original que se encuentra en la Secretaria del Instituto Nacional de Bachillerato "Nicolás Salmerón y Alonso" de Almería.

7.- Fotocopia del Expediente Académico de Agustín Gómez Arcos cuyo original se encuentra, también, en la Institución antes mencionada.

8.- Fotocopia del Acta de concesión a Agustín Gómez Arcos del Premio Bayyana 1978 de la ciudad de Almería.

9.- Imagen de Nuestra Señora del Rosario, Patrona de Enix, con la singular torre de la Iglesia parroquial al fondo.