

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ

LA MIRADA INFANTIL EN LAS *HORCAS CAUDINAS* DE JUAN GARCÍA HORTELANO: ESTRATEGIAS DE CONSTRUCCIÓN DE UN NARRADOR CREÍBLE

Universidad de Valladolid

Resumen

Como ya la crítica ha notado, dentro de la narrativa breve de García Hortelano es posible distinguir un conjunto centrado en el universo infantil. Son cuentos narrados desde la perspectiva de un niño que en buena medida es un trasunto literario del autor en su infancia y adolescencia. El artículo analizará los diversos recursos mediante los que García Hortelano logra crear esa mirada, esa voz infantil, centrándose para ello en el relato "Las horcas caudinas".

palabras clave: Generación de los 50, narrativa de posguerra, Juan García Hortelano, narrador infantil, *Bildungsroman*

Abstract

Child's point of view Las horcas caudinas, de Juan García Hortelano: creating a verisimilar narrator

As critics have already noted, García Hortelano focuses on the children's universe in some of his short stories. They are stories told from the perspective of a child that is largely a literary transcript of the author in his childhood and adolescence. This paper will analyze the textual strategies to create that childish voice, mainly in the story Las horcas caudinas.

keywords: 50's Generation, postwar narrative, Juan García Hortelano, child-narrated story, Bildungsroman

El primer libro de relatos de Juan García Hortelano, *Gente de Madrid*, vio la luz en 1967, pero no fue hasta su edición en el volumen *Cuentos completos* (1979) cuando pudo ser leído “en versión íntegra, reparados los destrozos que en su día tuvo a bien perpetrar la censura”, según el propio autor aclara en la “Noticia preliminar” (1979: 7)¹. Abren *Gente de Madrid* “Las horas caudinas” y “Riánsares y el fascista”, en los que un narrador niño que se asoma ya a la adolescencia relata su particular vivencia del sitio de Madrid durante la Guerra Civil española. Con posterioridad a la recopilación de *Cuentos completos* apareció *Mucho cuento* (1987), cuyos cuatro primeros relatos son “Gigantes de la música”, “Carne de chocolate”, “El cielo palurdo o mística y ascética” y “Detrás del monumento”. Si destacamos estos cuatro primeros relatos² del resto es porque se relacionan con “Las horcas caudinas” y “Riánsares y el fascista”, formando los seis una especie de ciclo, a pesar de su publicación discontinua³. Esta unidad, fraguada en gran medida en virtud de un componente autobiográfico, ha sido repetidamente notada (Troncoso, Valls). Son cuentos en los que “se reconstruye no ya la vivencia infantil de la guerra sino la mirada infantil a la guerra de los mayores” (Gracia 1997: 116).

“Las horcas caudinas” y “Riánsares y el fascista” se desarrollan en el Madrid sitiado de la guerra civil y en un mismo universo familiar formado por el abuelo, la abuela, el padre, Luisa –hermana del narrador–, y la criada Riánsares. Planea sobre todos ellos la ausencia de la madre, que –según se repite– volverá cuando termine la guerra, sin que nada más se añada al respecto. Junto al protagonista y su entorno familiar aparecen también los amigos, como Tano y Concha, vecina a la que desean Tano y el protagonista y con la que se inician en los primeros escarceos sexuales (Concha y Tano reaparecerán en “Carne de chocolate”).

El periodo revivido en los seis relatos es el mismo: un impreciso paréntesis entre el final de la infancia y la adolescencia, ficcionalizado pero con evidentes

1 La anotación se repite en la edición de los *Cuentos completos* en dos volúmenes (1992, vol. 1: 7), pero no está recogida en la edición posterior de Lumen (2007).

2 Dolores Troncoso ha reparado en la ordenación temática en cierto modo paralela entre *Gente de Madrid* y *Mucho cuento*: ambos se abren con cuentos (dos en el primer caso, cuatro en el segundo) con elementos autobiográficos que transcurren en la infancia o adolescencia y durante la guerra civil y la posguerra (<https://www.editoresmadrid.org/book/mucho-cuento/>).

3 Podemos encontrar un vínculo más débil de estos relatos con otros dos muy relacionados entre sí, “El mandil de mamá” y “Ayer en la España nueva” (García Hortelano, 2007: 719-34 y 735-52), sobre todo con el primero de ellos, narrado también desde un punto de vista adolescente (aunque en este caso femenino), cuyos hechos transcurren en una casa de campo durante la guerra civil, y donde también aparece el motivo de la madre ausente, atrapada en la zona roja, así como un personaje, Treviso, que además de en estos dos relatos aparece también en “El cielo palurdo o mística y ascética”.

paralelismos en la biografía de Juan García Hortelano (Díaz Navarro s.f.). Si tuviésemos que ordenarlos en función del hilo cronológico de lo relatado, ocuparían los primeros puestos “Riánsares y el fascista” y “Las horcas caudinas”, les seguirían “Carne de chocolate” (que narra, superponiéndolos e identificándolos, un episodio de la iniciación sexual vivida con Tano y Concha y el *sarnazo* del protagonista), “Gigantes de la música” (donde el narrador recuerda el tiempo pasado en la casa de su tía Dominica, en el pueblo, curándose la sarna y asistiendo a las sesiones musicales caseras ofrecidas por su tío Juan Gabriel y los amigos de este), y finalmente “El cielo palurdo o mística y ascética” y “Detrás del monumento”, que se desarrollan nuevamente en Madrid, donde el protagonista ha regresado una vez concluida la contienda, para estudiar en un colegio escolapio que parece encarnar toda la miseria intelectual de la posguerra.

En todos los relatos encontramos un narrador en primera persona a quien tendemos a identificar con el autor; sin embargo, la perspectiva no es la misma en todos ellos: mientras que “Gigantes de la música”, “Carne de chocolate”, “El cielo palurdo o mística y ascética” y “Detrás del monumento” están narrados en retrospectiva por un adulto que recuerda sus vivencias de niñez y adolescencia y las valora desde la distancia impuesta por el tiempo y la madurez, “Las horcas caudinas” y “Riánsares y el fascista” –es decir, los que corresponden a la etapa más infantil– están relatados por el protagonista desde la misma perspectiva inmediata a los hechos.

Esta elección de uno u otro puntos de vista resulta fundamental, pues precisamente la perspectiva adoptada para narrar es un asunto crucial para los narradores de posguerra sobre el cual José María Castellet había teorizado en *La hora del lector* (1957), considerado en cierta forma un manifiesto de la narración realista e influida por el cine. En este ensayo, Castellet señalaba cómo el siglo XX había asistido a la liquidación de la novela realista decimonónica, género narrativo sintomático de una clase burguesa ya en descomposición. Esta novela se presentaba como el discurso de un narrador omnisciente que se permitía conocer los sentimientos y pensamientos de sus personajes, juzgarlos o ironizar sobre ellos desde un punto de vista “absolutista y autoritario” (Castellet 2001: 19). Ese narrador (*autor*, lo llama Castellet) va desapareciendo en la novela del siglo XX, y lo hace, a decir del crítico barcelonés, en una progresión con tres estadios:

- (1) se inicia con la proliferación de los relatos en primera persona en los que el narrador “ha pasado de creador de personaje a ser él mismo personaje” (Castellet 2001:19),
- (2) sigue con la aparición de la técnica del monólogo interior, donde el narrador

“deja de intervenir absolutamente en la narración, para ofrecer al lector el mundo íntimo, los pensamientos, los deseos ocultos e, incluso, la estructura psíquica inconsciente de sus personajes, con lo que su papel se limita al de simple transmisor –casi diríamos de estenógrafo– del libre curso mental de estos” (Castellet 2001:19),

- (3) finalmente culmina en las narraciones objetivas, en las que “el novelista se borra totalmente de sus obras y su misión queda reducida a registrar, con total y fría objetividad, los acontecimientos externos de los que son protagonistas los personajes” (Castellet 2001:19).

Esta última forma narrativa supone para Castellet el máximo grado en la desaparición del autor (en realidad, del *narrador*), que cederá ahora su espacio en favor del lector, a quien corresponde la reconstrucción final del sentido de los hechos “estenografiados” por el desaparecido novelista (*narrador*), reducido a cámara o grabadora. Castellet –y la mayor parte de críticos e historiadores de la literatura del siglo XX con él– han ejemplificado este proceder con *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, que pasa a convertirse en la obra abanderada de dicha técnica, llamada comúnmente objetivismo o behaviorismo, e identificada con el neorrealismo italiano.

El enfoque de Castellet interpreta la narrativa del siglo XX en una progresión hacia la desaparición del autor, y por tanto privilegia tácitamente la novela objetivista como culminación de un proceso, de manera que el resto de procedimientos parecen quedar reducidos a conatos o tentativas, estaciones intermedias en la consecución de una meta estética, por más que hayan dado lugar a obras maestras como las de Joyce o Proust (de la misma manera, son obras maestras un buen número de novelas decimonónicas de narrador omnisciente, pero representan una manera de contar pretérita). Para Castellet, la máxima adecuación al tiempo presente (la segunda mitad del siglo XX) la representa el objetivismo narrativo, y tanto los relatos en primera persona como el monólogo interior parecen etapas superadas (elige como ejemplos de relato en primera persona *El Lazarillo de Tormes*, *Tener o no tener* de Hemingway, y *Entre mujeres solas*, de Cesare Pavese, y como casos de monólogo interior el *Ulises* de Joyce y *El gran dinero* de Dos Passos). En la producción literaria de García Hortelano se comprueba, sin embargo, que el autor no siempre se atiene a esa cronología evolutiva, y puede pasar de la narración en tercera persona objetivista (en *Nuevas amistades*, de 1959) a una narración en primera persona (en *Tormenta de verano*, 1961, o *El gran momento de Mary Tribune*, 1972).

Por otra parte, la gradación propuesta por Castellet (novela en primera perso-

na, novela monólogo interior, narración objetiva) pasa por alto una importante distinción que los relatos de infancia de García Hortelano que hemos elegido como corpus de estudio ejemplifican perfectamente, según ya hemos en parte adelantado: la que se establece entre aquellos relatos contados en primera persona por un protagonista niño, y aquellos narrados por un protagonista adulto que rememora una experiencia de su infancia desde la edad madura. En los primeros, protagonista y narrador coinciden en identidad y en edad, pero en los segundos no es así, pues comparten la identidad pero no la edad, y de ese modo el narrador contempla –y en cierta manera juzga– a su protagonista –su yo infantil– a medida que lo narra, aproximándose en ese sentido a un narrador omnisciente de su propia persona en el pasado, sobre la que evidentemente posee, por así decirlo, información privilegiada. En el ciclo de cuentos de García Hortelano que aquí estudiamos, son relatos con protagonista infantil narrado desde la edad adulta “Gigantes de la música”, “Carne de chocolate”, “El cielo palurdo o mística y ascética” y “Detrás del monumento”, mientras que “Las horas caudinas” y “Riánsares y el fascista” están contados por un narrador infantil y se distinguen por el cuidado que su autor pone en *mimar* –en su doble sentido– la perspectiva y la expresión del mismo.

Fundamentalmente, la voz infantil representa un caso particular de lo que Wayne Booth llamó *unreliable narrator*, esto es, narrador no fiable o no fidedigno: aquel que, bien por la parcialidad o desviación de su punto de vista, bien por mala fe, cuenta una historia omitiendo hechos, malinterpretando conclusiones, equivocando apreciaciones, etcétera. Claro que el autor debe arreglárselas para que el lector pueda reparar en esas elisiones y errores, y de esta manera leer *lo que el narrador está contando* y simultáneamente comprender *lo que no está contando*. Esta estrategia narrativa es, si bien se mira, un imperativo de la verosimilitud a la hora de construir una voz narrativa creíble, pues no lo sería –pongamos por caso– una narración contada por un narrador a quien se desea caracterizar como mentiroso, pero que no miente en lo narrado⁴.

Uno de los primeros ejemplos conscientes y notables del uso de esa técnica en nuestra literatura es *Memorias de Leticia Valle* (1945), de Rosa Chacel. Pero la lectura de Chacel, exiliada en Brasil y Argentina, fue muy escasa en España hasta los años 60, y de hecho *Memorias de Leticia Valle* se publicó en Buenos Aires, y

4 Booth propone como ejemplos *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, y el *Retrato del artista adolescente*, de Joyce; podríamos añadir otros muchos, como *Lolita* de Nabokov o *El buen soldado* de Ford Maddox Ford. Entre los autores españoles, Eduardo Mendoza ha explorado las posibilidades del narrador no fiable a través de las variantes del narrador loco (en su serie del detective anónimo) o el narrador extraterrestre (en *Sin noticias de Gurb*).

no tuvo edición española hasta 1971. A mi modo de ver, el antecedente del uso de un narrador no fiable en García Hortelano y en otros autores de la generación de los 50 habría que buscarlo en un conjunto de obras anteriores, situadas en un territorio marginado del canon literario central, como es la literatura para niños: la serie *Celia*, de Elena Fortún (seudónimo de Encarnación Aragoneses), lectura con la que crecieron y se formaron muchos nacidos en los años 20 (Celia comenzó su andadura en las páginas de *Blanco y Negro*, en 1928). Entre otros, de Jaime Gil de Biedma, Carmen Martín Gaité y el propio Juan García Hortelano (Martín Gaité 2002: 101). Este se vale de Celia como intertexto explícito en “Riánsares y el fascista”, y no duda en reivindicarla como modelo (Pereda 1984: 20-22).

Dar vida una narración infantil supone un *tour de force* en la diégesis, pues el autor debe imposter una voz narrativa compatible con la del narrador (un niño), y para ello ha de poner todo su conocimiento técnico literario al servicio, precisamente, de la ocultación de ese conocimiento técnico. Porque, por supuesto, la naturalidad en el logro se consigue mediante calibrados recursos expresivos que poco se parecen al relato que un verdadero niño podría hacer, pero sí compatibilizan la construcción de un texto literariamente armonioso y coherente con determinados rasgos del lenguaje infantil y, sobre todo, con la proyección de una percepción del mundo reducida al enfoque particular y parcial de un niño.

Así pues, el análisis de la construcción del punto de vista infantil en las narraciones de García Hortelano debería centrarse en “Las horcas caudinas” y “Riánsares y el fascista”. Por razones de espacio, solo acometeremos aquí el comentario del primero de ellos, dejando para otra ocasión el análisis de “Riánsares y el fascista”, y advirtiendo que ambos deben compararse con los cuatro relatos narrados en retrospectiva, que aquí no sería pertinente analizar. Con todo, no me resisto a dejar constancia de la extraordinaria confusión que “Carne de chocolate” propone entre la sarna y el despertar de la sexualidad, que le lleva al protagonista a ocultar el picor de sus manos a sus familiares, presa de “una confusa sensación de pecado” (pues, se entiende, interpreta el síntoma como castigo a sus primeros ejercicios onanistas, brindados a la salud de la “carne de chocolate” de Concha, la vecina que se broncea, desnuda, en la terraza). O de lo fecunda que podría ser la lectura de “Detrás del monumento” y “El cielo palurdo o mística y ascética” en paralelo a los recuerdos de Carlos Barral sobre sus años en un colegio jesuita, su expulsión del mismo y su paso por la academia LAC y el instituto Milá y Fontanals (y, por supuesto, en paralelo a esa otra *bildungsroman* que es *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, con la que García Hortelano establece un juego intertextual explícito a través de la inclusión de un personaje, Domingo Pedregoso, fornicador de gallinas).

La toma de partido por la fidelidad a una perspectiva infantil se manifiesta ya desde el título, “Las horcas caudinas”, alusión a un episodio de la antigüedad clásica que no se vuelve a mencionar en el relato, pero cuya conexión simbólica con el desarrollo argumental de este es fundamental para comprender el sentido del cuento. Se trata de un suceso acontecido en la Segunda Guerra entre samnitas y romanos, suceso que conocemos gracias a Tito Livio (*Ab Urbe Condita*, libro XI). En el estrecho valle llamado de las Horcas Caudinas o *Furculae Caudinae* los samnitas cerraron el paso a varias legiones romanas, cuyos soldados quedaron prisioneros. Cayo Poncio, comandante samnita, solo los liberó tras hacerles entregar sus armas y todas sus vestimentas a excepción de la túnica, a lo que añadió una humillación mayor: obligarles a pasar agachados (vencidos) bajo el yugo improvisado por una lanza dispuesta en horizontal, apoyada en otras dos verticales, clavadas al suelo. De ahí que la expresión “pasar bajo las horcas caudinas” haya venido a ser sinónimo de claudicación. Este incidente tan específico de las guerras itálicas en el siglo IV a. de C. es con toda probabilidad ignorado por la mayor parte de los nacidos en democracia, pero para los educados en las décadas anteriores formaba parte de un acervo compartido y consabido. El conocimiento de las guerras samnitas –mejor dicho, de un suceso particular de la segunda de ellas– sería sumamente sorprendente si no supiésemos que existe una fuente común que lo explica. Y de esa fuente común nos da noticia Carlos Barral, quien en el segundo libro de sus memorias recuerda los cuatro tomos de *Historia universal en lecturas amenas* de Alberto Llano:

Yo me sabía los cuatro volúmenes de esa obra casi de memoria, porque se contaba entre los pocos libros que había en casa de mis tíos, la casa en la que yo pasaba la mayor parte del tiempo a lo largo de la guerra civil. Era una historia muy inteligente y divertida –y nada elemental, por otra parte– notablemente ilustrada con dibujos a pluma de un dibujante llamado Naharro que se habían grabado en mi memoria (Barral 1982b: 30).

Esta *Historia universal* –para niños, pero como afirma Barral, de contenido nada elemental– podría ser la explicación de que un suceso tan concreto (y en cierta forma secundario) de la historia antigua fuese común conocimiento para varias generaciones. Y en efecto, lo es: en las páginas 179 a 181 de la *Historia universal en lecturas amenas* encontramos, el epígrafe “Las horcas caudinas”, con el relato del sitio, rendición y humillación de las legiones a manos de sus enemigos samnitas –itálicos también–, lo que en cierta forma convierte la contienda en otra guerra civil.

En el relato de García Hortelano, las horcas caudinas no son otra cosa que el Madrid republicano, próxima ya su caída, pues la capital, si bien no está empla-

zada en una garganta, se encontraba sitiada desde varios frentes (Casa de Campo, Ciudad Universitaria), y bombardeada desde alturas como el Cerro de Garabitas y el Cerro de los Ángeles. El sitio, como sabemos, se saldrá finalmente con la entrada del ejército de Franco en Madrid y el anuncio de su victoria, “cautivo y desarmado el ejército rojo”, es decir, con el *paso bajo el yugo* (...y las flechas) del último bastión republicano. El autor, fiel al punto de vista de su narrador, acude a un hecho histórico remoto, pero a la vez inmediato para un chaval de los años 30 que solo en su reciente lectura podía reconocer la humillación militar de la derrota y, sobre todo, la humillación emocional de ver voluntariamente plegados al fascismo a dos personas a quienes él, por razones distintas, estima: Tano, el amigo algo mayor y admirado (aunque a lo largo del relato asistimos al resquebrajamiento de su valía a los ojos del narrador) y Concha, la vecina deseada (ambos, como ya se ha dicho, reaparecerán en “Riánsares el fascista” y con mayor protagonismo en “Carne de chocolate”).

Tras la referencia clásica del título, encontramos una narración que tiene la guerra como circunstancia omnipresente y condicionante de todo el desarrollo de la peripecia (reducida a una anécdota: la convalecencia de Tano, el jefe de la pandilla, a causa de la brecha que le abre una pedrada involuntaria) y de la evolución emocional del protagonista y narrador. Sin embargo, el cuento no se inicia aludiendo a la guerra (término que no aparecerá hasta varias páginas más adelante), sino a la nieve, aunque sí se mencionan los “parapetos” y “las trincheras”. Este proceder es fiel ejecución del precepto de no contar sino presentar, y de hacer de la creación de un alma interesante, y no de una sucesión de peripecias, el fundamento del género novelesco, como quería Ortega en *Ideas sobre la novela* (1928)⁵. Principios ambos que pasan necesariamente por mantener la verosimilitud de un narrador de unos diez o doce años (García Hortelano tenía once en el año 39). Desde el primer párrafo se opone la vivencia adulta de la guerra a la infantil: “En nuestras casas, después de la cena, escuchaban la radio más atentos, casi ansiosos” (García Hortelano 2007: 11). La primera persona plural (“nuestras”) de la colectividad en la que se incluye el narrador (los chavales) contrasta con la tercera de plural de los adultos, de la que se excluye: “escuchaban”. Y en lugar de informar sobre la guerra a través de un narrador omnisciente, como un adulto podría hacerlo, el innominado niño que relata la historia va desgranando referencias mucho más concretas, cotidianas e inmediatas, que sitúan inequívocamente la acción en la defensa de Madrid: la bandera roja, la leche con malta, los cigarrillos de anís

⁵ Resulta aquí indiferente la distinción entre novela y cuento, máxime si consideramos que los seis cuentos sobre la infancia en la guerra civil forman un ciclo narrativo (es especialmente acusada la continuidad casi novelesca entre “Las horcas caudinas” y “Riánsares el fascista”).

o el pan racionado (del que solo sabemos por las palabras de la criada Riánsares cuando le dice al narrador: “Cómete todo el pan, que hoy queda más para la cena”, García Hortelano 2007: 39). Y cuando el narrador se refiere a la guerra lo hará con una óptica evidentemente infantil: “Recordé que había olvidado decirle a Tano que la guerra iba bien, que les estábamos arreando un hermoso palizón” (2007: 43). Esa distorsión del significado de la contienda bélica para los niños se manifiesta también en dos diálogos insertos en la narración. En el primero, la criada Riánsares le pregunta por la manifestación republicana en la que él ha tomado parte por la mañana: “¿Era bonita la manifestación?”, a lo que él responde “Sí [...] muy bonita” (2007: 39), valoración que evidentemente se aparta de la lógica que un adulto podría aplicar a una manifestación política y bélica (Riánsares, la criada de diecisiete años e iletrada participa de la misma lógica que el niño).

El segundo diálogo sobre la guerra resulta aún más decisivo, ya que lo mantiene el protagonista con su amigo Tano, también un muchacho, aunque algo mayor y tal vez por ello afectado ya por una dureza y un cinismo casi adultos. En la conversación se evidencia la desviada decodificación que ambos hacen de lo que significa la guerra (llevar tirachinas, decir blasfemias y tocar el culo a las mujeres), y también de lo que supondrá su final: “Que después de la guerra ya no le tocaremos el culo a las mujeres, ni diremos blasfemias. Y tendremos que ir al colegio. [...] porque ganarán los nacionales” (2007: 41). La conversación resulta especialmente amarga por la perturbadora conjugación de ingenuidad y aspereza que revela: Tano explica al protagonista que Riánsares envidia a la Concha porque esta última es una señorita, y que si se deja sobar por ambos es solo “Porque nosotros también somos unos señoritos” (2007: 41); esta descarnada visión de las relaciones sociales contrasta con el apoyo utópico que los dos chicos –más el narrador que Tano– prestan al bando de la República.

La fidelidad a la psicología todavía infantil del niño se manifiesta en la repetición descontextualizada e ingenua de las consignas del bando republicano: “Madrid será la tumba del fascismo, ¿sabes?”, le dice a Riánsares, como argumento irrefutable de que la República ganará la guerra (2007: 39). Por el mismo motivo, expresa su preferencia por algunas canciones y lemas bélicos con firmeza, pero apoyándose en una causalidad perfectamente infantil, arbitraria desde un punto de vista adulto: “Me gustaban «¡A las barricadas, a las barricadas!», porque me la sabía entera, y «Si me quieres escribir, ya sabes mi paradero», porque tenía muchas variantes” (2007: 38), “Durante un rato pude poner las manos en uno de los palos de una pancarta; luego me quedé retrasado y ronco de gritar: «¡No pasarán!» y «¡No pasarán, no pasarán, y si pasan, morirán!», que era mejor, ya que ayudaba a desfilar por la nieve y el barro, haciéndonos ir a todos al mismo ritmo” (2007: 38).

El narrador de unos once años no se pronuncia sobre la ideología de los adultos que le rodean, aunque de manera tangencial sí nos suministra información suficiente para que supongamos que se trata de una familia, ante todo, religiosa: “El abuelo nos comunicó que a partir de aquella tarde, se rezaría el rosario después de la siesta, para poder oír la radio con tranquilidad a la noche” (2007: 43), “Hice examen de conciencia –como decía el abuelo” (2007: 46), “determiné hacerme el dormido si se venían allí a rezar el rosario” (2007: 42). La abuela, sin embargo, queda excluida de estos comportamientos, el narrador nunca la asocia a la autoridad ni la oración, y sí a la complicidad (“la abuela comía en silencio, a veces sonriente, cuando yo la miraba”, 2007: 36); es, además, el único miembro de la familia por el que manifiesta cariño (2007: 38, 43, 46). El trasunto real es, indudablemente, la abuela Sofía, por quien García Hortelano profesaba gran cariño, como queda patente en las entrevistas recogidas por Pereda, a quien confiesa: “Yo nunca tuve creencias religiosas, gracias, entre otras cosas, a la benéfica influencia de mi abuela” (1984: 16).

Aunque el telón de fondo es la guerra y el tema la humillación de la derrota, el motivo argumental es un suceso concreto: con la primera gran nevada del invierno, los chicos entablan una batalla de bolas de nieve y Tano, el jefe de la pandilla de amigos del barrio, resulta descalabrado; aunque para el narrador Tano y él son todavía grandes amigos (Tano es mayor y el protagonista le admira e imita), parece haberse iniciado un distanciamiento que la convalecencia ahonda y que preludia el distanciamiento final, la decepción que tendrá lugar cuando Tano se sume con entusiasmo al desfile de la victoria franquista. Al hilo de esta mínima peripecia, se entretejen una serie de motivos secundarios reiterados, ajenos a la contienda pero tan reales e importantes como ella para el protagonista: la nieve, la libertad para golpear por la calle, los libros infantiles, las canciones y consignas de la contienda, los desfiles y los enfrentamientos entre los chicos –parodia ominosa de la guerra fratricida–, el despertar del deseo. Todos estos motivos son, a la vez, característicos de una experiencia personal –ya ha sido destacado el componente autobiográfico de este ciclo de cuentos– y rasgos compartidos con los coetáneos. El propio autor apunta en esa dirección al situar al frente de “Las horcas caudinas” una cita del poeta Ángel González “Hace tiempo yo era niño y nevaba mucho, mucho. Lo recuerdo” (2007: 35)⁶. García Hortelano no lo especifica, pero las palabras pertenecen al poema “El invierno”, de *Sin esperanza, con convencimiento* (1961) (González 2017: 92). Más adelante, el propio Ángel González, en “Ciudad cero” –poema de su *Tratado de urbanismo* (1967)– hará su particular rememoración del

⁶ Acerca del frío como compañero inseparable durante la guerra civil el autor se explaya en Pereda (1984: 11-12).

mismo tiempo, de manera muy similar a la de García Hortelano, oponiendo la vivencia infantil a la de los adultos que le rodean, y también a la del adulto que él llegará a ser, y que recuerda y reinterpreta –ya de otro modo– su experiencia y las sensaciones que solo había vivido de manera confusa e intuitiva: “[...] Imaginé más tarde / lo que es la lucha en calidad de hombre. / Pero como tal niño, / la guerra, para mí, era tan sólo: / suspensión de las clases escolares, / Isabelita en bragas en el sótano, [...] / y el casi incomprensible / dolor de los adultos, / sus lágrimas, su miedo [...]” (González 2017: 149-250).

La inédita libertad sobrevenida que los niños disfrutaron durante la guerra civil es casi un tópico de la literatura de esta generación (cfr. Gracia 1997: 115) y aparece reiteradamente en el relato. En estilo libre indirecto, el narrador refiere las palabras de su abuelo tras curar la brecha de Tano: “dijo durante la comida que un día –el día menos pensado– nos íbamos a matar, ya que evidentemente estábamos dejados de la mano de Dios” (García Hortelano 2007: 36), y repetirá, apoyado por el padre y la hermana del protagonista “que se había acabado jugar en la calle, con los golfos” (2007: 36). Pero a estos accesos de responsabilidad de los familiares les sucede una tónica general de dejamiento de la autoridad, que el narrador presenta repitiendo la expresión empleada por su abuelo, que ahora, ya descontextualizada, resulta absurda y tiene un efecto humorístico: “Durante la cena no me preguntaron si había estudiado la lección de francés, ni dijeron nada de que nos fuésemos a matar, ni nada de la mano de Dios, ni del disgusto que tendría mamá (que estaba en el otro lado)” (2007: 38). Más adelante será Riánsares quien se haga eco de la preocupación de la familia: “Tu abuelo y tu padre están muy enfadados, porque te escapas a la calle a todas horas. Dicen que te vas a hacer un golfo. ¿Eres un golfo ya?” (García Hortelano, 2007: 45). El motivo se repetirá en “Carne de chocolate”, cuando el contagio de sarna que sufre el protagonista es interpretado por el padre y el abuelo como una consecuencia lógica de su continuo deambular por las calles. En las conversaciones mantenidas con Rosa María Pereda, que dan las clave autobiográficas de este ciclo de cuentos, el autor incide nuevamente sobre la libertad aparejada a la guerra, y cómo dicha libertad propició un temprano despertar de la sexualidad (1984: 15).

De nuevo, se trata de una experiencia individual pero común a la de sus compañeros de generación. Ya el poema de Ángel González arriba citado apuntaba esa vivencia de la guerra como una ruptura del orden y la disciplina escolares y hogareños. Josefina Aldecoa, por su parte, recuerda “la libertad que nos daba el temor y la angustia de los mayores” (Aldecoa 1983: 10), y que “los niños siempre estábamos en otra parte, los niños vagábamos por las calles. Cogíamos cascos de balas, atesorábamos trozos de metralla, explorábamos ruinas humeantes”

(Aldecoa1983: 13)⁷. Por su parte, Carlos Barral, en el capítulo que abre *Años de penitencia* confesará: “Para casi todos los muchachos de mi edad la guerra había sido una larga y extraña vacación, un «hortus libertatis» en el que las costumbres se habían regido por las solas excepciones de olvidadas reglas” (Barral 1982a: 13). Algo más adelante, añade Barral: “Muchas familias [...] debieron pensar que la tradicional disciplina de los educadores ignacianos volvería a la razón sus crías mal educadas, disipadas en el libertinaje de los años de la guerra.” (Barral 1982b: 14)⁸.

La alternativa a esa vida callejera de enfrentamientos a pedradas (“dreas”) con los chicos de otros barrios, o al acecho de la Concha, son los libros, que también se mencionan repetidamente en el relato, siempre asociados a Tano. El intercambio de lecturas parecería confirmar el grado de amistad íntima que el protagonista cree tener con el otro chico, mayor que él y al que el barrio reconoce como líder. Sin embargo, “Las horcas caudinas” a la vez que la inminente caída del Madrid republicano narra el desengaño de esa amistad, ocasionado precisamente por el desenlace de la guerra. Y los libros acompañan al protagonista en ese paulatino alejamiento del compañero hasta entonces admirado y que sin embargo le trata con inequívoco desdén.

La primera vez que el protagonista visita a Tano, recién descalabrado, este le pide “que bajase de la estantería las novelas de Julio Verne, las de Salgari y las de *Hombres Audaces*” (2007: 37) para extenderlos sobre la cama, aunque no les presta atención y prefiere que el amigo se vaya y le deje solo (lo que todavía podemos interpretar como fatiga por su herida⁹). Es un pasaje en el que García Hortelano

7 Estos recuerdos de Josefina Aldecoa tienen un correlato en los de García Hortelano: en “Riánsares y el fascista” Tano guarda una granada encontrada por la pandilla, y al inicio de “La capital del mundo” (2007: 420-31), también autobiográfico, el autor recuerda cómo su amigo Silverio Abaitua le salvó la vida un día que, concluida la guerra, caminaban ambos por la calle y repentinamente hizo explosión un polvorín oculto en el ramal de metro Goya-Diego de León, abandonado desde la guerra.

8 Otro testimonio similar (aunque diametralmente opuesto en lo ideológico) es el que el novelista Miguel Delibes pone en boca de Carmen en *Cinco horas con Mario* (1966), cuando al recordar la guerra afirma: “de acuerdo, a lo mejor por insensatez, pero no me digas, si aquello era como una fiesta sin fin, cada día algo distinto” (Delibes 1966: 97).

9 Como precisión histórica, conviene anotar que la colección de novelas de aventuras “Hombres Audaces” era, en el tiempo recreado en “Las horcas caudinas”, de reciente aparición, ya que había comenzado a editarse en 1936 por la editorial Molino y se interrumpiría al poco de iniciarse la Guerra Civil. La editorial se trasladó entonces a Argentina, donde la colección publicó 373 títulos entre 1938 y 1953, aunque a partir de 1940 la colección se reinició en España, donde además apareció, en 1942, una secuela llamada “Hombres Audaces-Nuevos Héroes”. En “Riánsares y el fascista” se mencionan las novelas de Salgari y Bill Barnes, uno de los personajes cuyas novelas vieron la luz en “Hombres Audaces”.

inserta párrafo tan magistral como el siguiente, en el que funde las palabras que el protagonista dirige a su amigo convaleciente con los pensamientos que tiene, simultáneamente, como narrador:

–¿Te duele? –las de Julio Verne eran mías–. El abuelo dice que un día nos vamos a asesinar –cuando llegase Reyes, las hubiese leído o no, le pediría que me las devolviera–. Son las siete, ¿sabes? La Concha habrá bajado a por la leche. A lo mejor, ya ha oído que tú estás escalabrado –posiblemente le dolía mucho–. Si quieres, me voy –abrió los ojos un instante–. Parece que mañana va a haber una manifestación. (García Hortelano 2007: 37)

La emulación del pensamiento múltiple y un tanto confuso del muchacho resulta de gran efecto, aunque evidentemente este se logre mediante el artificio literario, como no podía ser de otro modo –y como el recurso tipográfico al guion largo evidencia.

A lo largo de la historia el lector comprende que el narrador es un ávido lector de libros de aventuras, como lo había sido el niño Juan García Hortelano, cuyo abuelo materno, Gabriel (en el que claramente se inspira el abuelo de “Las horcas caudinas”) impulsa su afición a la lectura con Julio Verne, Emilio Salgari y Elena Fortún (Díaz Navarro, Pereda 1984: 20). Este narrador fantasea con las páginas leídas en plena nevada, aunque choca con la realidad incontestable que le rodea: “Hacía mucho frío y, cuando lentamente bajaban los copos, era igual que ser Miguel Strogoff. Pero no se podía ser Miguel Strogoff mucho tiempo, ya que se quedaba el cuerpo helado y, más que en las azarosas funciones de Correo del Zar, pensaba en la Concha y en Tano” (2007: 38).

La lectura será uno de los indicios de alejamiento entre el narrador y Tano: “[...] se puso a contarme *El corsario rojo* y *El corsario verde*, ya que siempre olvidaba lo que uno le decía. Yo estaba cansado y como triste y no le quise repetir que los había leído [...]” (2007: 42)¹⁰. García Hortelano respeta aquí de nuevo el punto de vista elegido al poner en labios de su narrador una deliberada imprecisión léxica “como triste”, creíble en un niño, que carecería de expresiones más ajustadas para expresar la decepción.

El alejamiento se acentúa tras la tarde de domingo que el protagonista y Tano pasan en la casa del primero, en compañía de su hermana Luisa y otros dos niños. Es Tano quien, contra el deseo del narrador, rehúsa salir a deambular por la calle

10 El Corsario rojo y El Corsario verde son dos personajes creados por el popular escritor italiano Emilio Salgari en su ciclo “Piratas del Caribe”, aunque ninguna de sus novelas lleva esos títulos. Ambos son hermanos del héroe protagonista de las cinco novelas de la serie, el Corsario negro.

y prefiere subir a la casa “a que Luisa nos enseñase unas canciones” (2007: 48). El plan –se adivina por el modo en que lo relata– no entusiasma al narrador. Este, ateniéndose al perspectivismo inmediato elegido en este cuento, se abstiene de darle al lector la escena interpretada, pero le brinda suficientes datos como para que por sí solo pueda comprenderla:

A Tano le brillaban los ojos cada vez que lograba ir a coro con Luisa en lo de “Prietas las filas, recias, marciales...”.

Ahora –dijo Luisa– os voy a enseñar otra, maravillosa. Pero no levantéis mucho la voz. –Carraspeó y comenzó a cantar a roncós gritos, como si desfilase en manifestación–. *Giovinezza, giovinezza, primavera di bellezza...* (2007: 48).

La complicidad no tanto erótica cuanto ideológica de Tano con Luisa –por quien el narrador no trasluce ningún afecto a lo largo del relato– termina por exasperar al niño, que se marcha a la calle enfadado con su amigo, ya definitivamente alejado de él a partir de ese momento: “No me expulsó de la banda, entre otras razones, porque cada día venía menos con nosotros.” (2007: 49). Es como si la pedrada hubiese afectado a Tano despertándole a la lógica y el mundo de los adultos. La devolución de las novelas de Verne finiquita la relación de los dos chavales: “Dijo que sí, que las había leído y que me las iba a devolver enseguida. Más tarde descubrí que no había leído ni *Los hijos del capitán Grant*, que era de las menos aburridas” (2007: 49). La espontaneidad de la que el autor dota al discurso de su narrador le confiere la verosimilitud necesaria, una vez pasado el momento de los narradores omniscientes.

El tiempo del relato, hasta ahora lineal y condensado en unas pocas semanas de diciembre, se dilata –como si tras el alejamiento de Tano, con el clímax de la velada aprendiendo canciones fascistas, la emoción de la infancia perdiese intensidad–, anticipa el argumento del relato siguiente (acaso inicialmente ambos fueron concebidos como capítulos de una novela autobiográfica) y concluye con un párrafo en el que se proyecta lo que sucederá en un futuro próximo en el tiempo real, pero lejano en la medida del tiempo de un niño:

[...] Yo creo que [Tano] sí sabía que yo era feliz. O quizá lo ignorase, igual que yo ignoraba entonces que un día las calles –sin nieve– se llenarían de gente y habría curas por las calles, que en la gloriosa mañana de la Victoria –así la llamaron– vería a Tano y a la Concha cantando, desde un camión, aquellos asquerosos himnos de la *giovinezza* –o como fuese–, que nunca sospeché que ella supiera. (García Hortelano, 2007: 50)

El final de la guerra –el paso bajo el yugo del franquismo– es, simultáneamente, el final del tiempo mítico de la niñez (metonímicamente encarnada en la *nieve*), una vez perdida la inocencia al contemplar al amigo traidor y, sobre todo, a la amada, mientras ambos corean las canciones fascistas que él, niño todavía pero firme en sus principios, ha rechazado aprender. La naturalidad del registro expresivo que García Hortelano imprime a su narrador (“asquerosos himnos”, “o como fuese”) incrementa la acritud de la frase final, donde el desencanto se transmite de manera más efectiva y amarga precisamente por la contención expresiva: “que nunca sospeché que ella supiera”.

La alternancia de tiempos verbales confirma que la exacta identidad entre narrador y protagonista en la que habíamos creído a lo largo de las páginas precedentes es un espejismo, pues el narrador no es el protagonista en el momento de vivir los hechos, sino en un tiempo posterior (solo por ello puede anticipar el episodio de Riánsares o el final de la guerra). Sin embargo, eso no resta frescura a una voz narrativa que incurre en la repetición descontextualizada de expresiones, la adjetivación sencilla o ingenua y en la aplicación de una causalidad caprichosa, a fin de desarrollar la visión que de la guerra y el mundo adulto podría tener un niño. Y esa elaboración –aprendida probablemente, repito, en las páginas de Elena Fortún– no es un mero ejercicio de estilo, sino el estricto cumplimiento del imperativo de verosimilitud en la creación de una voz narrativa. Si esta verosimilitud se rompe en una pirueta narrativa final de gran eficacia es para confrontar la inocencia infantil (“yo ignoraba entonces”) al conocimiento adulto (“Yo creo”), condensando así el desengaño que implica toda maduración.

Bibliografía citada

- ALDECOA, JOSEFINA (1983), *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya.
- BARRAL, CARLOS (1982a), *Años de penitencia. Memorias I*, Madrid, Alianza.
- BARRAL, CARLOS (1982b), *Los años sin excusa. Memorias II*, Madrid, Alianza.
- BOOTH, WAYNE C. (1974), *La retórica de la ficción*, trad. de Santiago Gubern, Barcelona, Bosch.
- CASTELLET, JOSÉ MARÍA (2001), *La hora del lector*, Barcelona, Península.
- DELIBES, MIGUEL (1966), *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino.
- DÍAZ NAVARRO, EPICTETO (s.f.), “Apunte biográfico de Juan García Hortelano”,

http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_garcia_hortelano/apunte_bibliografico

GARCÍA HORTELANO, JUAN (1979), *Cuentos completos*, Madrid, Alianza.

GARCÍA HORTELANO, JUAN (1992), *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 2 vols.

GARCÍA HORTELANO, JUAN (2007), *Cuentos completos*, prólogo de Lluís Izquierdo, Barcelona, Lumen.

GRACIA, JORDI (1997), “Guerra, posguerra y literatura”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 568 (octubre) *Cuadernos Hispanoamericanos*, 568 (octubre): 115-18 <<http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/cuadernos-hispanoamericanos--26/>>

MARTÍN GAITE, CARMEN (2002), *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama.

PEREDA, ROSA MARÍA (1984), *El gran momento de Juan García Hortelano*, Madrid, Anjana.

TRONCOSO, MARÍA DOLORES (1988), “Mucho cuento, de Juan García Hortelano”, *Ínsula*, 502: 19.

VALLS, FERNANDO (2014), “En el laboratorio de la narrativa breve de Juan García Hortelano”, *Campo de Agramante*, 21: 91-105. Recogido en, *Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*, Madrid, Iberoamericana, 2016, pp. 147-161.

Carmen Morán Rodríguez es Profesora de Literatura Española en la Universidad de Valladolid. Su campo de especialización es la literatura española contemporánea, al que ha contribuido con monografías como *Juan Ramón Jiménez y la poesía argentina y uruguaya en el año 48. Historia de una antología nunca publicada* (Madrid, Visor, 2014) y el reciente *Hologramas. Relato y realidad del siglo XXI* (Trea, 2017), en colaboración con Teresa Gómez Trueba, además de numerosos artículos en revistas de la especialidad.

morancarmen@hotmail.com