

## *El cuento secuencial de Francisco García Pavón: A propósito de Los liberales*

MARTA E. ALTISENT

### RESUMEN

La tercera serie de relatos de Francisco García Pavón, *Los liberales* (1965), contiene las claves temáticas, lingüísticas y formales más significativas del ciclo que el autor inició en 1952 y concluyó en 1977.

El artículo analiza las estrategias narrativas que hacen de la colección una obra maestra del género y que la vertebran con el resto de la serie: 1) la creación de una conciencia narrativa que alterna la cercanía lírica con el distanciamiento irónico y que es punto de apoyo de una escritura autobiográfica adaptada a la secuencia lineal histórica, 2) la desmarcación del tomelloso como microcosmos nacional que se ve afectado por los grandes acontecimientos del siglo; 3) la construcción del ideario «liberal» a partir de individualidades carismáticas y cargadas de potencialidad que trascienden su momento político y su casticismo; y 4) la reflexión sobre el acto de fabular que emana de los personajes mismos y los ilustra desde dentro en contrapunto con la literariedad que exhibe el narrador central.

**Palabras clave:** cuento; García Pavón, literatura española contemporánea.

### ABSTRACT

The third among García Pavón's four book series of regional short-stories, *Los liberales* (1965), captures the most significant thematic, linguistic and formal features of the author's twenty five year career as a short story writer.

This article focusses on the narrative strategies that make *Los liberales* a masterpiece of modern Spanish childhood autobiography, and a paradigm of the sequential short-story as a genre in its own right distinct from the novel and the independent story. Aspects such as: 1) the creation of a narrative consciousness that alternates irony with rhapsody, and anchors the resonance of historical events into experiences of growing up; 2) the locus of Tomelloso as an idyllic site subject to the socio-political convulsions of the nineteen thirties; 3) the construction of a «liberal» ideology based not on egalitarian practices, but in the exemplary nature of willful and progressive perso-

nalities; and 4) the recurrence of characters functioning as storytellers and mythmakers, surpass the boundaries of each tale and give the collection a richer and more cogent vision: that of La Mancha's Tomelloso as a Spanish literary topos which since Don Quijote has come to represent human endurance, native cunning, and creativity.

**Key Words:** tale; García Pavón, contemporary Spanish literature.

Al hablar de «cuento secuencial» o libro compuesto por un ciclo de relatos, nos referimos a una modalidad narrativa tan variada como antigua, cuyas normas no son lo suficientemente comprensivas para establecer principios generales. A grandes rasgos, podemos definirlo como una forma híbrida de novela y cuento que explota la ambivalencia derivada de la incompatibilidad de ambos géneros. Del relato independiente aprovecha el impacto momentáneo y cerrado y su inagotable capacidad de sugerencia. De la narración extensa, la amplitud del contexto referencial y la revelación acumulativa de significantes. Alberto Moravia, al describir un antecedente tan notable como el *Decamerón*, destaca su amplitud de posibilidades combinatorias y la diversidad de personajes e incidentes que reflejan una sociedad y un tiempo de forma cuantitativamente más rica que la del universo novelesco, sometido a la repetición de unos mismos protagonistas y situaciones<sup>1</sup>.

En el cuento secuencial cada relato es un episodio; un punto de vista parcial que forma parte de una totalidad conceptual a la que provee de tipos, temas y un sentido de lugar, configurando un ambiente por adición de notas. Percibimos el sonido de la corriente temática más amplia que fluye tras el mundo de 'hechos y fantasías' concretas de cada relato (Robert Luscher)<sup>2</sup>. El género exige, además, estrecha cooperación entre autor y lector. La unidad que percibe éste deriva no sólo del orden sucesivo de la recepción, sino de los esquemas de recurrencia intratextual que adquieren continuidad en su memoria y le resultan fáciles de retener por la brevedad formal de cada fragmento. Los cuentos se amoldan así a un diseño superior de causa y efecto estableciendo con los demás conexiones virtuales, asociativas o metafóricas, que dan al conjunto una consistencia supratextual.

Entre las estrategias unificadoras más frecuentes se pueden citar: 1) la inserción de un marco paratextual, extendido a prefacios, epígrafes, títulos, encabezamientos y epílogos, en el que se hacen explícitas las claves ideológicas del conjunto; 2) la presencia de una conciencia narradora central que sincroniza la cronología exterior con la personal; 3) las coordenadas espacio-temporales; y 4)

<sup>1</sup> Alberto Moravia: «The Short Story and the Novel», en *Short Story Theories*, ed. Charles E. May (Athens: Ohio University Press, 1976), p. 148.

<sup>2</sup> Robert M. Luscher: «The Short Story Sequence: An Open Book», en *Short Story Theory at a Crossroads*, ed. Susan Lohafer and Jo E. Clarey (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989), p. 148. El cuento cíclico ha sido también analizado por Susan Garland Mann: *The Short Story Cycle* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1989).

un diseño de correlaciones intratextuales de tipo contrapuntual, paralelístico o yuxtapuesto, que se desarrolla independientemente del proceso narrativo.

La afición del autor manchego, Francisco García Pavón, por el cuento serializado no es un fenómeno aislado en la narrativa española de posguerra. Se vio favorecida por el experimentalismo novelesco y la creciente imprecisión de fronteras entre novela y cuento que se dio a partir de los años cincuenta<sup>3</sup>.

El autor categorizó indistintamente de novela o colección de cuentos a sus libros *Cerca de Oviedo*, *Las campanas de Tirteafuera*, *Los liberales*<sup>4</sup> y *La guerra de los dos mil años*, que ejemplificaban esta modalidad cíclica por compartir un espacio homogéneo, unos mismos personajes y símbolos, y una voluntad de estilo que combinaba humor, surrealismo y alegoría-moral. Pero el proyecto más ambicioso fue el megaciclo autobiográfico de *Cuentos de mamá* (1952), *Cuentos republicanos* (1961), *Los liberales* (1965) y *Los nacionales* (1977)<sup>5</sup>, al que García Pavón dedicó más de veinte años. Las memorias personales y familiares se insertan aquí en el ámbito rural de Tomelloso, sociedad en la que inciden las convulsiones políticas de la primera mitad del siglo marcando cada etapa iniciática del protagonista de un signo epocal. El inmovilismo de la dictadura de Primo de Rivera sirve de telón de fondo a su infancia arcádica; los estímulos reformistas de la II República despiertan las primeras preocupaciones éticas en sus años escolares; la guerra civil provoca su «precoz desilusión por la sociedad de los hombres» y, en la primera posguerra, ya universitario en Madrid, es testigo de la desolación política nacional.

La fluida estructura de cuatro ciclos permite al escritor barajar diversos planos de la memoria y liberar los recuerdos de una cronología precisa ampliando el mundo narrado a una miríada de ángulos y ejemplos interdependientes y siempre susceptibles de revisión y expansión, porque «el imaginero que nos

<sup>3</sup> Podrían servir de ejemplo, entre muchos: las colecciones enlazadas por un protagonista (*Vidas humildes, cuentos humildes* [1948] de Vicente Soto y *Helena o el mar de verano* [1946] de Joaquín Buxó), por un ámbito social o geográfico (*Las afueras* [1958] de Luis Goytisolo), o por un personaje múltiple que tipifica una generación o grupo social (*Cabeza rapada* de Jesús Fernández Santos: *Fin de fiesta* [1961] de Juan Goytisolo). Joaquín Millán Jiménez cita éstos y otros ejemplos en «El cuento literario en los años 40. Un género a flote», *Las nuevas letras*, 8 (1988), p. 82.

<sup>4</sup> José Carlos Mainer reseñó *Los liberales* como «novela de la guerra civil», comparándola en su «visión irónica, tierna y comprensiva de los pequeños-burgueses» al *Don Camilo* de Guareschi y contrastándola con *Una isla en el mar Rojo* de Wenceslao Fernández Flórez, por el tratamiento «tópico, hostil y parcial» con que el autor gallego presenta las vicisitudes de la burguesía liberal al estallar la guerra. Véase, «Francisco García Pavón: *Los liberales*» *Insula* 236-237 (1965), p. 19. También Francisco García Pavón, en su introducción a *Mis páginas preferidas* (Madrid: Gredos, 1971), categoriza a este libro de «novela o colección de cuentos según los gustos».

<sup>5</sup> Francisco García Pavón: *Cuentos de mamá* (Madrid: Colección Insula, 1952), *Cuentos republicanos* (Madrid: Taurus, 1961), *Los liberales* (Barcelona: Destino, 1965), *Los nacionales* (Barcelona: Destino, 1977). Estos libros han sido recopilados en *Cuentos completos de Francisco García Pavón*, vol I y II (Madrid: Alianza, 1991).

La estrecha conexión ética y estética entre los cuatro libros obliga al lector a prestar atención a la intratextualidad de sus elementos narrativos. Cada cuento obedece a un doble criterio de secuencialidad: el que impone la serie y el que se infiere, retroactivamente, del ciclo completo.

creó la infancia nunca se borra, y todavía, de cuando en cuando, nos revela un rincón, un escorzo, una sonrisa, un sueño o un lamento, sumergidos durante tantos años en la bodega de nuestros sentires y recuerdos»<sup>6</sup>.

*Los liberales*, tercer volumen de la serie, es un logrado paradigma de cuento secuencial. El trenzamiento de vidas e incidentes que forman una parte orgánica de la vida del pueblo por un yo autobiográfico nativo, el escalonamiento dramático de los sucesos desencadenados por la Guerra Civil y la preeminencia del mensaje liberal (con sus símbolos y antinomias) dan aliento novelesco al conjunto. Al mismo tiempo, la presencia de narradores alternos y de historias complementarias subrayan la autonomía de cada episodio, separado también por un largo titular que, a modo de aleluya, sintetiza su anécdota.

El marco paratextual constituido por «El decamerón angustioso de los diez días que precedieron al entierro de doña Nati, en la primavera de 1939» (capítulos I, XXI y XXII), es un paréntesis narrativo que permite la articulación y predicación de los recuerdos en torno a esta figura tutelar, cuya muerte clausura los finales provisionales de cada historia. Doña Nati, guía infalible de su infancia y estímulo de superación en el mundo pequeñoburgués en que le tocó crecer es la destinataria implícita de la colección. Su tierno y vigoroso matriarcado se contrapone a la omnipresencia que ejercía el abuelo en *Los republicanos* y reemplaza la función positiva y benefactora de la madre en *Cuentos de mamá*, facilitando el despegue preedípico del protagonista.

Doña Nati y el abuelo son presencias aglutinadoras de seres unidos a ellos por lazos de sangre, amistad, servicio doméstico, dependencia laboral y económica que amplían la nómina del universo familiar. En esta intrincada red de relaciones que abarca lo íntimo y lo comunal, la mesocracia artesanal y el campesinado, transitan personajes ya familiares al lector que dan continuidad a la tetralogía con sus repariciones: Lillo, el incondicional amigo del abuelo, la sanhopancesca abuela paterna, el jefe de la guardia municipal, Plinio y su ayudante don Lotario, que resuelven aquí su primer caso judicial, y las jóvenes Pepa y Sagrario, que se emancipan de su condición de «chachas» por un matrimonio de elección. Reencontramos a Carmen y sus prostibularias, al maestro Don Jacinto y a Don Santos, director de la banda musical (*Cuentos de mamá*). Y se menciona a Paulina y Francisca (*Cuentos republicanos*), junto a la tía Josefica y a la abuela materna, símbolos de la longevidad femenina y que son una reflexión de la vejez desde la vejez.

La visión unanimista de los Tomellosinos adquiere en *Los liberales* complejidad y matización. Asoman notas de desigualdad social (como en la descripción de la marginación, miseria y mortandad infantil de los colectores temporeros andaluces (XVI)), y de sorda protesta ante el abuso de autoridad que justifican su toma de partido izquierdista en la guerra civil (cap. VIII).

<sup>6</sup> Francisco García Pavón: *Cuentos de mamá* [1952] (Barcelona: Destino, 1972), p. 7.

El yo autobiográfico es testigo más que actante que alterna posiciones de observador adulto y focalizador adolescente. La ironía ya no depende aquí de la literalidad con que el niño lee las incongruencias del mundo adulto o de la elementalidad de sus percepciones, sino de sus observaciones llenas de perspicacia. A menudo se involucra en lo que narra, sin entretener la compasión ni subordinarla al propósito aleccionador. La lente esperpentizadora del artista toma ocasionalmente la pluma, pero suele imponerse el tono templado y tolerante que conforma la poética del término medio, sin extremismos maniqueos, iras ni sarcasmos de García Pavón; esa visión sonriente del mundo y siempre predispuesta a la fuga lírica.

## ESPACIO Y TIEMPO

Las historias de *Los liberales* se emplazan en un escenario único: el entorno de Tomelloso y Argamasilla. Locus referencial perfectamente delineado y lleno de microespacios transitados y reconocidos (la Iglesia, la esquina del Pretil, el Cementerio Viejo, el río); topografía ya familiar al lector del ciclo cuyo centro radial es la vieja plaza:

Entrábamos en la vieja plaza del pueblo nuevo. En aquel redondo corazón de mi ciudad habían tenido lugar los más apretados acontecimientos de la historia local durante cuatro siglos que contaba.<sup>7</sup>

En la periferia, hay rincones que el tiempo ha respetado o que son correlato objetivo del temple sentimental de sus moradores como: el «Atajadero», junto al río Guadiana, escenario de correrías infantiles y la finca del «Hidalguillo», mausoleo que un heredero dedicó al trágico amor de dos antepasados que sigue hechizando a los visitantes («más que hablar recuerdo que miraban, olían, hacían oído y se ensimismaban, como si cada uno repasara sus viejos o nuevos sueños de amor» 33). Otros ámbitos invitan al ensueño y a la sugestión panteísta, como el cementerio Viejo y los viñedos colindantes que «cada setiembre, cuando las uvas granan y todo aquel campo de viñedos hincha el suelo con sus raíces borrachas [y] el aroma del mosto se funde con la tierra, se alarga y viaja por el sistema capilar de los terrones, y se encabalga en las mismas médulas de los muertos» (182-183).

Hay escenarios que recurren con perversa simetría. La roca del cementerio da forma quiásmica a dos anécdotas de homicidios. En el capítulo VIII, es el «hito» elegido por un extorsionador para que el cura del pueblo deposite el dinero exigido y es el lugar donde el ladrón cae agredido por el teniente Casariego; la roca se convierte, meses después, en piedra sacrificial del cura, cuando

<sup>7</sup> Francisco García Pavón: *Cuentos* (Madrid: Alianza, 1981) vol. II, p. 221. Todas las citas del texto proceden de esta edición.

éste aparece allí asesinado por su complicidad en la captura y muerte del extorsionador (XXII).

En el inmovilismo de Tomelloso cualquier alteración urbanística adquiere signo revolucionario. La ampliación de una calle o «desesquinación» del Pasaje del Pretel, llevada a cabo por los republicanos al ganar las elecciones en 1936, sirve de detonante al alzamiento de los «nacionalistas» locales para revocar la reforma el 18 de julio del mismo año. Con la desestabilización de la guerra, los lugares pierden su convencionalismo y habitualidad. Así ocurre con la «descampanación» de la parroquia, desperfecto causado por la única revuelta anticlerical (XIV) o las «desfosaciones» que alteran la fisonomía del Cementerio Viejo con un macabro desentierro y redistribución de cadáveres (XVII). Hay espacios públicos que cambian de signo y de funciones: la plaza de toros pasa a ser sede de mítines republicanos y sus toros esperan «domesticados y melancólicos, cada vez más civiles, las corridas postergadas» (XI), y el prostíbulo la «Dalia azul» se convierte en pesebre viviente cuando la prostituta Carmen da a luz en la nochebuena de 1937 (XV).

La génesis, transcurso y final de la guerra establecen una linealidad diegética llena de datos explícitos que desdibuja el tiempo personal abriendo en la memoria la brecha de un antes y un después. El contrapunto de devenir local e historia nacional nace de alusiones que marcan la repercusión de los hechos grandes en los íntimos (la llegada de la II República se celebra con una merienda campestre, las disensiones de la «esquina del Pretel» miniaturizan el alzamiento militar, la entrada de los nacionalistas ocurre el día que entierran a doña Nati, etc.).

El motivo bélico congrega rasgos de heroicidad y barbarie, pero también de humor. La metamorfosis jacobina de los tranquilos manchegos en milicianos armados, o la alacridad con que hacen frente a la única bomba que se les dirigió, dan un sesgo épico-bufo a la experiencia de la guerra:

aquéllos, hasta hacía unos días, pacíficos gañanes y peones, llevaban grandes cuchillos de monte entre la faja o el cinturón. Y pasaban con aire de abultada y cómica autoridad entre las mujeres y los paseantes inofensivos (145-6).

Otro día apareció un modestísimo avión que lanzó una bomba de nada en la estación de Alcázar de San Juan. Luego revoló sobre mi pueblo. Aquello fue una traca. Los milicianos, desde balcones y azoteas, disparaban sus perdigonadas hacia la raya blanca de aquel único avión que se dignó visitarnos en toda la guerra y que, claro está, marchó intocado (146).

Tragedia, humor y fantasía se funden en la historia de Cijes Aparicio, el miliciano dado por muerto en la batalla del Guadarrama que regresa a Tomelloso y hace declaración ante juez de su decisión de renunciar al paraíso para volver con su esposa. Su fabulación le libera de volver al frente, pero no de sufrir la infidelidad de su mujer y el acoso a su inexistente persona en el posterior régimen franquista.

Los tomellosinos no escapan la nota de barbarie ocasional, manifestando, como en otros microcosmos nacionales, atavismos de violencia más arraigados que el revanchismo político o el resentimiento anticlerical como los que llegan a su ápice en el incendio de la Iglesia y en la procesión carnavalesca que sigue al expolio de objetos sagrados («ese ráfago de gentes que avanzaban retrocedían gritando, con gritos histéricos de júbilo y pavor mezclados» 147). Con estos excesos el pueblo exorcisa una tradición milenaria de autarquía e injusticias que la iglesia parece haber escudado, al no hacerlas incompatibles con sus enseñanzas. Como argumenta doña Nati:

Este no es un país cristiano, porque no piensa. Los ricos van a la iglesia porque de esta manera creen que esto preserva sus intereses y amansa a sus enemigos. Si un día —que llegará— la iglesia considerase de difícil competencia la injusticia social, la explotación y el colonialismo con la práctica de su doctrina, los ricos españoles se harían mahometanos y... posiblemente los pobres volverían a ella, no por convicción, sino como fuerza, porque antes odian a la iglesia por creerla del bando contrario que por su doctrina... (151).

La violencia ocasional (saqueos, incendios, mutilaciones, robos, adquisición de armas, revueltas y venganzas) y el incremento de imágenes de muerte, disolución y olvido explican, cualitativa más que cuantitativamente, la tragedia nacional («en mi tranquilo pueblo, a pesar de sus treinta y cinco mil habitantes, sólo hubo trece ‘paseos’ y casi ninguno hecho por gente de allí» 146). La inusitada actuación colectiva trasciende a símbolo de «las breves y combustibles pasiones ibéricas»; esos ciclos de calma y arrebatos que García Pavón considera determinantes étnicos, tanto como políticos, de su pueblo (223).

## LIBERALISMO Y BARBARIE

La frustrada aspiración liberal es tema que recorre todo el libro. Las palabras de Gregorio Maraño en el epígrafe: «Se debe ser liberal sin darse cuenta, como se es limpio, como, por instinto, nos resistimos a mentir», esbozan la orientación ética más que política, de un ideario de conducta que se irá especificando en el comportamiento, las observaciones y lecciones de cosas que ofrecen los personajes. Lo liberal no responde a una virtud; es más bien una razón de ser biológica manifiesta en el optimismo, el élan vital, la espontaneidad, la inteligencia, la tolerancia y la amable convivencia de quienes la practican. Los juicios del narrador sintonizan con los de doña Nati, como si emanaran de una misma conciencia textual. Para ambos los liberales son:

Seres extasiados ante la maravilla de vivir, ante el milagro del ser humano, del amor, de la inteligencia, del rasgo individual (12).

Venían de otro mundo [...] preñado de ingenuidad, de candor, de un fanático respeto por el semejante (11).

Ni eran ricos ni eran pobres [...] si un punto de anticlericales y festivos. Ni envidiaban ni eran envidiados. Trabajaban por lo derecho todo el día, sin engaños ni especulaciones, y en los ratos libres se contaban viejas historias... En cuanto a política rechazaban todo extremismo y sólo suspiraban por una idílica libertad e independencia de los hombres que a nadie hería (77).

Nosotros, los liberales, que no queremos sojuzgar a nadie ni que nadie nos sojuzgue (11).

Ser liberal es estar demasiado de acuerdo con lo espontáneo, con la naturaleza, con los impulsos del corazón (59).

Los liberales no somos un producto político, sino cordial y lírico (59).

En la continuidad de la lectura, cada destino e incidente añade significaciones a esta ideología y comportamiento que abarca: las vagas aspiraciones regeneracionistas y republicanas de solidaridad, igualdad y libertad; posturas utópicas (el rousseanismo, feminismo, ecologismo y neoespiritualismo del personaje Matías el Profeta), gestos exaltados de libertad (el suicidio de los amantes de «El Hidalguillo») y rebeldías menores (la resurrección de Cijes Salmerón para contrariar a su madre que le tenía reservada una nueva nuera en el cielo, o la obstinación de Pepa de irse a Rusia con su novio «porque no iba a hallar allá más privaciones que las sufridas en Puerta de Segura», 111).

El liberalismo concilia idearios tradicionales y progresistas, actitudes castizas y cosmopolitas, plebeyas y burguesas. Permite a quienes lo adoptan escapar el determinismo de su medio social, profesional y tipológico. Sus seguidores no renuncian a las virtudes conservadoras de trabajo, previsión, ahorro y satisfacción del deber cumplido, sin desdeñar el epicureísmo, el fetichismo tecnológico (el indiscriminado apego del abuelo al Ford y a su tartana) o la ambición de miedo («la feroz intransigencia capitalista» de la abuela).

Los liberales se amurallan bajo las prescripciones más nobles para reconstruir el mundo en sus propios términos dice Jean Becarud. Su desaveniencia entre conducta y principios éticos; sus rachas de intemperancia, dogmatismo e intransigencia subrayan la ambigüedad del código que tan vivamente defienden. «Se trata de personajes que se afirman fieramente liberales, pero cuyo comportamiento es por completo diferente al señalado (fanatismo, maniqueísmo) y otras actitudes tan exclusivistas como las que rechazan [...]. Su liberalismo tampoco les priva de clarividencia frente a la realidad política inmediata»<sup>8</sup>.

Eventualmente, la muerte de quienes sustentan el liberalismo, la guerra y la represión franquista, con su consolidación de jerarquías e intransigencias, conducen al autoconvencimiento del narrador de la inviabilidad de los ideales ensa-

<sup>8</sup> Jean Becarud: «Una visión del liberalismo provinciano» *Revista de Occidente*, Vol. 13, núm. 39 (1966), pp. 441-445.



yados en los paréntesis democráticos, demasiado efímeros para combatir el atraso económico y espiritual y para contener esa «jerarquía que se impacientaba en seguida y con vario color, sacaba la garra y cambiaba la posición de los dados» (222). El cambio político constante no lleva al progreso y es un antídoto a las buenas intenciones reformadoras. La razón histórica de tal fracaso, «la maniquea y desabrida condición del ser español,» que pone freno a los impulsos democráticos, vuelve a ser replanteada en *Los Nacionales* ante el ciclo de espera sin esperanza de la dictadura: «Otra vez España cambiaba de rumbo. Todo desierto y callado, hecho el vacío, para empezar un nuevo camino. Cada no sé cuántos años aquí pasa eso. El colapso total. En otros sitios los cambios son licuados, casi no se notan. Aquí, las viejas sangres cruzadas se confrontan cada temporada. Y la historia de España se parte por la mitad, con un crac seco» (*Cuentos* 241).

## LA MUERTE COMO 'EXEMPLO'

Como contrapartida al tema liberal, las imágenes de violencia y muerte conectan semántica y tonalmente la colección. La familiaridad con la muerte y con los muertos, y esa visión integradora de la muerte en la vida que ensombrece el mundo de *Cuentos de mamá* y *Los republicanos*, se extiende en este volumen a la larga agonía de doña Nati; acto público que da sentido y culminación al proceso narrativo mismo. Si como ha visto Walter Benjamin en «The Storyteller», la muerte es el acto que sanciona todo lo que el cuentista puede comunicar/ «death is the sanction of everything that the storyteller can tell»<sup>9</sup>, la de doña Nati, fabuladora por antonomasia, se convierte en una lección abierta a todos los que la asisten, que legitima los cuentos y enseñanzas que de ella emanan.

En casi todos los cuentos el narrador hace explícita su «afición a los cementerios y a esta cosa tan difícil de entender que es morir» (177), poblándolos de cadáveres, esqueletos, aparecidos, desenterrados, tumbas, cajas de muertos y otros emblemas necrológicos<sup>10</sup>. Ya en *Cuentos de mamá*, José Corrales Egea, notó esta «alternancia muy ibérica, muy castellana y muy hispánica» de alternar el humor y lo macabro y lo sensual; punto de convergencia de lo barroco y lo mágico realista<sup>11</sup>. La más notable meditación mortuoria es la inspirada por la «desfosación» del esqueleto del torero Cunill II y su traslado a la fosa común para ceder su nicho al teniente José María Cuadrado, muerto en

<sup>9</sup> Walter Benjamin: «The Storyteller», en *Illuminations*, Hannah Arendt (ed) (New York: Schocken Books, 1978), p. 93.

<sup>10</sup> Sirvan de ejemplo las peripecias del suntuoso catafalco que el abuelo se había fabricado y con el que trata de emular a un ebanista francés (XIX). Ataúd que cede más tarde a doña Nati para que «no fuera enterrada en una caja informe hecha de tablas de cajones de La Tabacalera» (200), y que vuelve a ser evocado en el epílogo, como primer ataúd que exhibe un Cristo incrustado, cuando el pueblo reestablece sus ritos religiosos al ganar los nacionalistas (XXII).

<sup>11</sup> José Corrales Egea: «Sobre los *Cuentos de mamá* de García Pavón», *Insula*, núm 84, (diciembre 1952), p. 2.

combate. La superposición de los cadáveres del torero y el soldado le llevan a homologar la desangración de la guerra fratricida con el cruento sacrificio taurino, como pulsiones de una misma fuerza libidinal. Las solemnes exequias dedicadas al héroe militar («todas las trágicas acusaciones de la guerra toda se habían adensado aquella tarde caliginosa con pretexto del cuerpo. Se mascaba aire y polvo de muerte. Terror y odio a la vez», 170) contrastan con el funeral de charanga que recibió el novillero tres años antes, en el que «no faltó la Peña Taurina, la Comisión de Festejos, el alcalde, la banda musical y múltiples curiosos de aquél primer entierro de un torero en el pueblo» (174). Y esta antinomia se extiende a la postura de los cadáveres: José María Cuadrado, «conservaba el rictus que le dejaron los restos de metralla incrustados en la boca, como si quisiera comerse el hierro enemigo» (174) y «al torerillo le sorprendió la rigidez con ambas manos puestas en la taleguilla, en postura muy fea y ofensiva. Lo cierto es que Conill II entraba en el reino de ‘irás y no volverás’ en actitud que bien podía ser resúmen de su filosofía sobre el mundo que dejaba» (175).

El torero es, en fin, quien encarna el espíritu democrático de la muerte, por ser figura reivindicadora de los olvidos, pasiones y penas de todos los desclausados. Su momia, trasladada a la fosa común, enciende en los huesos de los humildes labradores y artesanos un fervor de encrespada sexualidad y sadismo:

Los hinchas de la Fiesta nacional que estaban allí en el hondón desarticulados y tejidos harían escandaloso tableteo de tibias y calabazadas con ritmo de pasodoble al recibir al diestro. Y todos se sentirían ahora orgullosos de su condición muertil, de la democracia absoluta de la muerte que les permitía hacer tertulia y vecindad con un matador muerto en la arena (179)

Las delgadas antenas de la segunda vida de los muertos —la esquelética— conducidas por millonarias ramificaciones capilares, llegaban cargadas de tremolante electricidad hasta el osario. Eran mensajes de la encarnada, ensangrentada y sexuda afición ibérica que sobrevivía a la muerte (180-181).

La actuación del torero, factor desencadenante de la esencia cruenta y erotizada de la masa, mimetiza el ciclo de destrucción y regeneración cósmicas. El torero, el majo, el macho; emblema viril y «tótem modélico» de la raza es aclamado por los desheredados, «deseninchantados» y «desentumbados» con fervor dionisiaco, «porque puso su vientre cien veces cada año ante los cuernos, asas máximas y brutales metáforas del empuje hombre» (183). Su prepotencia erótica deriva de su relación metonímica y metafórica con el toro -la penetración del cuerno y de la espada duplicando la embestida/ «cópula feraz, inacabable, infinita y creadora de mundo» del mítico animal, «que con sus cuernos desgarró la naturaleza, la tierra, la piedra celestial y engendró la vida que hoy puebla la bola del mundo» (182-3). Esta celebración surrealista de muerte y amor pá-

nico permite al autor descender al fondo primigenio de la raza ibérica para encararse con la «primordial verdad del sexo no aprovechado» (182) como origen de su crueldad y ansia destructivas. Su macabro festival taurino se inscribe en una tradición moralista de fantasmagorías que han devuelto el universo a las fuerzas triunfantes del mal y a la pesadilla de los excesos irracionales, la tradición compartida por las visiones y tentaciones del Bosco (*El carro de heno*, *El Juicio Final*), los paisajes calcinados y ejércitos de esqueletos de Breughel (*El triunfo de la muerte*), los sueños de Quevedo, los disparates de Goya, las contorsionadas figuras de Picasso y las furias de Francisco Nieva.

En los penúltimos relatos (XXI y XXII), la visión apocalíptica se serena. Los «conmuertos» de la generación del abuelo y las recientes víctimas de la guerra se agregan a aquéllas presencias espectrales hasta fundirse en su masa indiferenciada y telúrica, «pues no se recibe certificado de muerto hasta que los huesos no se engrasan en la tierra» (211).

En el *ubi sunt* epilodal, el narrador regresa a la tupida intrahistoria del Cementerio Viejo para escuchar los recuerdos del camposanero y añadir la tosca biografía de unos epitafios a su censo de vidas pretéritas. Como cronista y cuentista de Tomelloso da así coexistencia a sus vidas pasadas y presentes:

Todos aquellos que pisaban el pueblo por entonces habían caído en la hondura callada, llevándose sus desazones políticas y dejando no más que el tenue recuerdo de un episodio de su vida, de algún chascarrillo, de alguna risa o devaneo. Debajo de aquellas tierras había muchos pueblos. Muchos pueblos cortados a cerén y enterrados en junto (215).

Todos habían declinado sus miserias y virtudes bajo el agudo azadón del camposanero, que ahora, como siempre, por encima de liberales y carlistas, de rojos y azules, de las breves y combustibles pasiones de los mortales, nos aguardaba en la puerta con la punta del cigarro en la comisura del labio y aquella medio sonrisa que le dio el trato con los esqueletos que todos seremos en su hora (223).

## CONTAR Y CANTAR

Otro rito que pasa a ser razón existencial del autor y sus personajes es el gozo de contar y recontar. El quehacer fabulador de todas estas voces testimonial una cultura oral en vías de extinción que se compenetra con la vocación aural de preservar dicha cultura en su propio tempo, y con unos relatos que tratan de emular ese sostenido y paciente esfuerzo de recreación artesanal con que la tradición va depurando los cuentos populares (Benjamín 94).

Los relatos de la abuela junto al fuego remedan la contención y equilibrio a que aspira el propio autor: «su voz apagada y nostálgica, prefería la narrativa de cosas suaves y placenteras, pero cuando, a requerimiento nuestro repetía aquellas otras historias violentas, las contaba sin énfasis dramático, con lejanía y na-

turalidad que atenuaba toda truculencia» (93)<sup>12</sup>. El estilo altisonante de doña Nati, «que contaba por el efecto sonoro de sus palabras ... con además didáctico y aseverativo» (59), duplica, en cambio, el expreso clasicismo del escritor. Hay también estímulos y mensajes paraverbales, como el cariño con que tía Josefica suplementa su torpe remedo de conversación: «decía cosas que no entendíamos porque no tenía dientes y además era sorda» (131), o el placer vicario que doña Nati encuentra en la relación de tragedias amorosas ajenas («en el fondo de ese deleite por el suceso famoso, había mucho de secreta envidia, de ensueño de amor no logrado» 28).

La compulsión oral lleva a muchos relatores a crear su propio círculo de narratarios, modelando el género de narración a su audiencia, conectando unas vidas con otras. Así, la dinámica conversacional entre el abuelo y Lillo prolonga y se prolonga a toda su existencia: «seguían repasando una y mil veces aquellas historias de sus tiempos luminosos, historias pulidas y repulidas por la repetición. Historias ya en su puro esquema» (23). «El Resucitado» Ciges Salmerón compara el goce celestial al de una tertulia ininterrumpida. Explica el paraíso como una terraza desde la que «los bienaventurados miran a este mundo y hablan; sobre todo hablan ... de lo que a cada uno le pasó en la vida y de lo que está pasando en el mundo, porque allí se vé esto propiamente como desde un balcón» (206).

La música es otro subtexto narrativo que recorre el libro. Los fandangos, cuplés, tangos, coplas, seguidillas, nanas, himnos, romances de ciego canciones infantiles y villancicos que se cantan y recitan ofrecen un punto de apoyo a anécdotas y actitudes, sintonizando el sentir colectivo con el individual, subrayando los altibajos temperamentales de los personajes y dotando a las escenas de inconfundible sabor epocal. Hay canciones que crean el efecto único del relato, como las coplas flamencas que improvisa Joselito en el entierro sin cura ni ritos del hermanito muerto, que dan un giro sardónico a la tragedia de la familia refugiada:

Qué bonito es un entierro  
con su cajita de pino  
y su muertecito dentro.  
No me desprecies por pobre  
porque cuatro casas tengo:  
la cárcel, el hospital,  
la iglesia y el cementerio (167)

<sup>12</sup> El estilo de Paulina paragona la poética del propio autor: «Las historias de Paulina y Gumerindo eran preferentemente de cosas sucedidas en otros años, relaciones de personas muertas y hechos apenas conservados en la memoria de los viejos. O cuentecillos dulces, pequeñas anécdotas, situaciones breves; a veces meras historias de una mirada o un gesto, de un breve ademán, de un secreto pensamiento que no afluó. Pero ella, por lo menudo y prolijo de su charla, le daba dimensiones imprevistas» (*Cuentos. Los republicanos*, 192).

El humor y la ironía es un mecanismo de supervivencia para el pobre. En la anterior escena distiende el patetismo sin disminuir la denuncia. La misma función tienen las seguidillas satíricas que Pepa entona en respuesta espontánea y oportuna ante el sesgo sorprendente o absurdo de los acontecimientos. Su desacato, flema y socarronería andaluza no precisan de más caracterización:

Cuando acabemos la guerra  
trabajarán los señores,  
y nosotras estaremos  
comiendo en sus comedores  
A la panza me tiras  
matarme quieres.  
Apunta más abajo,  
que está Gutiérrez.

—¡Pepa!

—Diga, señora.

—Hija mía no cantes esas cosas.

—¿Pero señora, quién sabe lo que es Gutiérrez?

(145)

Hay canciones que refuerzan la enajenación nostálgica del presente, como el villancico de la Managua que aprendió Félix en la guerra del 98. Se canta para celebrar el cambio político (el himno de Riego y las coplas de Marianita Pineda que los niños repiten), o para manifestar la adhesión colectiva a la causa antifascista en el funeral del teniente Cuadrado cuando, «de una manera inesperada, se escucharon unas voces pianísimas que iniciaban los compases de la Internacional. Y en seguida todos los presentes con el puño en alto, unieron sus voces como si así quisieran dar salida a toda la inquietud, temor o tristeza que les oprimía» (171).

La alegría de los mejores días de la infancia queda asociada a una canción a la vuelta de una excursión campestre. Una irritante cantinela de tren puede asimismo provocar solidaridad o exclusión entre los pasajeros. Y un villancico sirve para expresar ternura y asombro, como el que canturrea el soldado Fabián tras haber ayudado a traer al mundo al hijo de la Ciencienfuegos (161). El sentimentalismo y la afectación responden a cantores más cultivados, como ese «soniquete doliente y sentimental» con que doña Nati recita sus coplas de enamorados, o el tono fatídico de los tangos que se oye en *Cuentos republicanos* y *Los nacionales*. También los instrumentos musicales realzan la euforia o el dolor de estas páginas: desde el humilde tañido de «la zambomba» de Félix, que se deja oír en la melancólica Navidad del 37, hasta las estridencias de la banda musical de don Santos, que dan composición zarzuelesca a escenas memorables, como el pasodoble que la orquesta improvisa para despedir a Pepa cuando ésta marcha a Rusia.

## HABLA POPULAR Y LENGUA LITERARIA

Cada cuento cifra una visión personal y colectiva que fuerza al narrador a ajustar su expresión a la parcela de mundo elegida; a someterse a la versión que el pueblo ofrece de sus experiencias en estrecha complicidad. Como indica García Pavón: «Lo que el cuento haya de tener de épico, de lírico o dramático; de caracterización de personajes, ambientes, paisaje o humor, pertenece a la secreta e inequívoca minerva de cada escritor verdadero y del tono y complejidad que pida el tema tratado... su lenguaje, tiempo, ternura, humor y escenario son fruto de mi especial biología y circunstancia histórica, sin la menor maquinación ni maniobra escolástica»<sup>13</sup>. El acercamiento a una lengua de tonalidad manchega y el deje cervantino contribuyen al leve anacronismo de la voz narradora central. En muchos casos, ésta se limita a reportar lo que vé y ha oído sirviendo de enlace a otros relatores que aportan dialogismo a lo narrado. En otros, registra una dicción o ideosincrasia muy particularizadas: «—¡Ay Señor!— gritaba la dueña con el auricular en la mano—que todas las matronas están de oficio, que no parece sino que con la guerra a todas las mujeres les arrecian las ganas de suplir muertos. Y sólo está libre la melindrosa de doña Sacramentación, la que atiende a las señoritingas que paren sin quitarse el cobertor...» (156).

El escritor emula con su inventiva y ventrolocuismo los recursos connaturales a la vitalidad y espíritu ingenioso del habla castiza. El vehículo expresivo que dramatiza el incidente se exhibe con amaneramientos que parecen proceder del ámbito popular representado, más que de su estilización retórica. Así ocurre con las metáforas y perífrasis que utiliza doña Carmen al referirse a lo prostibulario («ramo de la putaña», «gremio de la ingle», «facultad del catre», «ramo de la pelvis») y a sus comadronas («cerraieras de la vida»), o al tratar de explicar el mecanismo de concebir («se te agarraron los bichos a la bóveda del Casimiro»). Los proverbios y sentencias («que mejor es menudencia que carencia»), pleonasmos («malismo», «hermosismo»), acuñaientos de palabras de tipo **portmanteau** («sonllorar», «a cataojo», «tarde de soliagua»), vulgarismos («toña», «curda», «diñar», repelús»), greguerías («botella a media biografía» por semivacía), retruécanos y neologismos («condición muertil», «priso», «añejez», «canciones de mucha picardía y erectismo», «diciendo varoneces», «mamolear», «ternurear», «amañar,» etc.) se amoldan a ese uso regional y peculiaridades expresivas de cada capa sociocultural, aprovechando la deliberada dramaticidad de lo castizo.

En las fugas líricas y en los excursos funerarios la inspiración es marcadamente literaria. La letanía de apóstrofes dedicados al «catafalco» de doña Nati da muestra de la acritud y humor que produce lo obituario («estuche de fiam-

<sup>13</sup> Carta de Francisco García Pavón a Erna Branderberger, citada por Francisco Yndurain, en *Francisco García Pavón* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1979), pp. 24-25. Véase también, Erna Branderberger: *Estudios sobre el cuento español contemporáneo* (Madrid: Editora Nacional, 1973).

bre», «funda para mojamás», «tristísimo artilugio», «palacio de ataúd», «gabinete isabelino», «hermosura de arcón», «artilugio negro»). Lo abigarrado y barroco alterna también con el trazo esquemático, producto de una «rápida visión de las cosas en su aspecto plástico y de bulto». La pluma se vuelve gráfica reduciendo a personajes, animales y enseres a siluetas animadas, en la línea expresionista de las caricaturas de Quevedo, los caprichos goyescos, los aguafuertes de Solana, las acotaciones de Valle Inclán, los retratos de Juan Ramón Jiménez y los «apuntes carpetovetónicos» de Cela<sup>14</sup>.

Los cuentos que engranan *Los liberales* responden a gran diversidad de formas y géneros narrativos<sup>15</sup>. Hay anécdotas que participan de la forma cerrada del caso policial, como el robo de los once jamones resuelto por Plinio y del cruce de peripecias de la novela corta (la alambicada complicidad vengativa de cura y policía para escarmentar a un extorsionador [caps. VIII y XXII]). Hay leyendas de crímenes al estilo de los romances de ciego, como la del cura violador de Campo de San Juan (IX); microrrelatos de posadas y balnearios como la historia del traje que se encogió y la picante relación de cómo el barbero Tiburcio sedujo a una actriz de mojiganga que resultó ser hombre (21-22). Hay cuentos de aparecidos (XX) y cuadros de costumbres originados por una broma o un chasco (la del flemático inglés que se apantalla imperturbable en la lectura de *The Times* sin desmentir la suposición de sus ruidosos compañeros de compartimento de que ha muerto [VII]). Hay odas a motores, medios de transporte e inventos mecánicos que mueven la fábula con la intrincada descripción de sus mecanismos; artilugios simbólicos de la actitud posibilista del abuelo y otros mixtificadores pueblerinos<sup>16</sup>.

Este puntillismo formal y amena sucesión de intrigas, ocurrencias y vidas miniaturizadas expresa el moderno sentir de la existencia percibida, no como

<sup>14</sup> Pueden servir de ejemplo las caricaturas del miliciano Fabián («grandón, inexpresivo y siniestro...muñeco de yeso, sin más vida en su rostro que unos ojos negrísimos que seguían todo movimiento», 155); la de María la Foca, «celestina de carne baratísima, perita en chachas, cuartillejeras y viejos rijosos [...] Gruesa, casi negra, con un ojo en álgara y otro lagrimeante; bigotuda a lo chino, se apoyaba en un viejo bastón de palo de horca» (111-112); y la del teniente Casariego, «de pelo color panocha, de erizo brioso [...] al que el mal sabor de boca le obligaba a mover constantemente el morro, coronado por un bigote hitleriano y maiceño» (71).

<sup>15</sup> Algunos relatos evocan situaciones, tipos y leyendas clásicas. El parto de la Cienfuegos que metamorfosea su burdel en una escena navideña con los asiduos trayendo regalos al recién nacido, es un episodio afín a la «La casa Tellier» de Guy de Maupassant, donde la celebración de la primera comunión de la sobrina de Madame llena de momentánea ternura a su guarnición de prostitutas. La leyenda negra del cura violador y libertino, cuyo esqueleto se exhibía metido en un jaulón porque «hasta en pura carroña temían a aquel que fue famoso incendiario de las quinterías y asesino de criaturas» (IX,93) contine reminiscencias del truculento fin del tirano Lope de Aguirre. El camposantero del Cementerio Viejo es un Yorik manchego similar al que Gabriel Miró reencarnó en su inolvidable Gasparo de *Años y leguas*.

<sup>16</sup> Sirvan de ejemplo las dedicadas a la «Infernal», máquina de vapor impulsora del negocio familiar; a la construcción del primer ascensor de Tomelloso, hecho a la medida de doña Nati; a la maqueta de un motor autosuficiente o el 'movimiento perpetuo' de Teodoro García, y a varios artefactos como: jaulas, ataúdes de lujo, mesas-camilla, tiouvivos, etc.

proceso evolutivo, sino como suma fragmentaria de sensaciones, pasiones y compromisos que dan cohesión a lo vivido. La cristalización de los recuerdos más intensos del viaje sentimental de García Pavón alcanza significación a posteriori, cuando el escritor maduro revive la secuela de ilusiones e insatisfacciones que los años le han ido dejando, en homenaje al penúltimo esplendor de convivialidad, bonhomía y goce de lo natural de su patria chica. Su legado continúa en los escritores que han sabido ver en sus rincones provincianos las recientes contradicciones de la aldea global: en las magistrales parábolas de supervivencia, ingenio y tozudería campesina de Antonio Pereira, José Jiménez Santos, Miguel Delibes, Andrés Berlanga, Luis Mateo Díez y Agustín Cerezales. García Pavón supo ya captar la belleza de una sociedad rural en extinción, cuyo declive, como pronosticó Walter Benjamin, es paralelo al de su arte de contar y contarse historias. Los cuentos del autor manchego vienen a mostrar la experiencia útil y válida que cada vida comporta o transmite al conjunto de esa sociedad orgánica y cerrada de relatores y oyentes, que insisten en preservar la «experiencia de comunicabilidad» de un habla viva y en contacto de la que el universo moderno y secular nos ha apartado (*Illuminations* 94).

University of California, Davis