

## EL LIBRO (CONTEMPORÁNEO) DE DANIEL

DANIEL SUÁREZ (*LOS NIÑOS MUERTOS*, 2015), DANIEL (*EL EMBRUJO DE SHANGHAI*, 1993), JOSÉ DANIEL HARDY (*EN LA CASA DEL PADRE*, 1988) Y DANIEL, EL MOCHUELO (*EL CAMINO*, 1950), CONSTRUCTORES DE UN RELATO DE FORMACIÓN MODERNO

## DANIEL'S (CONTEMPORARY) BOOK

DANIEL SUÁREZ (*DEAD CHILDREN*, 2015), DANIEL (*SHANGHAI GESTURE*, 1993), JOSÉ DANIEL HARDY (*AT FATHER'S HOME*, 1988) AND DANIEL, THE OWLET (*THE ROAD*, 1950), BUILDERS FOR A MODERN BILDUNGSROMAN

María Encarnación Pérez Abellán

I.E.S. Melchor de Macanaz

### ABSTRACT

These four contemporary novels don't share just the symbolic name of their main characters, Daniel. Richard Parra, Juan Marsé, José Manuel Caballero Bonald and Miguel Delibes check the most important features about the *bildungsroman* genre, and by their roles they will revisit the experiences and feelings that finish the childhood and inaugurate the adult age by knowing themselves, building friendship, pain and hurt, love and death. Everyone of them will require a coordinate in order to offer one place to the time (it's named *cronotopo*), having many of the keys of the lyric, autobiographic and/or neorealistic romance (one of the several faces of the Spanish novel along the last decade of the past twentieth century).

### Keywords

*Bildungsroman*, lyrical novel, Spanish-American novel.

## RESUMEN

Las cuatro novelas contemporáneas no sólo comparten la onomástica de sus protagonistas. Desde el antropónimo Daniel y la actualización lírica del libro homónimo veterotestamentario, los personajes de Richard Parra, Juan Marsé, José Manuel Caballero Bonald y Miguel Delibes revisan las directrices del *bildungsroman* reproduciendo las experiencias iniciáticas que clausuran la infancia e inauguran la edad adulta mediante la toma de consciencia del yo, la amistad, el dolor, el amor erotizado y la muerte. Cada una de ellas requerirá coordenadas que somaticen el tiempo hasta constituir diferentes *cronotopos* que sobredimensionen el instante y revelen al protagonista distintas facies de toda existencia humana, bien en clave lírica, autobiográfica o neonaturalista y próxima al Realismo sucio finisecular del (siglo) xx.

**Palabras clave:** *Bildungsroman*, novela lírica, novela hispanoamericana.

Fecha de recepción: 1 de marzo de 2018.

Fecha de aceptación: 24 de abril de 2018.

**Cómo citar:** Pérez Abellán, María Encarnación: «El libro (contemporáneo) de Daniel», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2 (2018): 1- 28.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.2>

## 1. INTRODUCCIÓN

Daniel puede ser un taxón, compartido intencionada o aleatoriamente (por supuesto, los cuatro personajes podrían haberse llamado de otra manera, pero sus autores optan por nominalizarlos sistemáticamente como tales) con que resulta una nomenclatura novedosa a fuerza de reiterar y adjudicar el antropónimo hebreo a personajes masculinos de nuestra literatura más próxima con la función, explícita o implícita, de adaptar las claves constructivas del *bildungsroman*<sup>1</sup> al discurso narrativo del pasado siglo XX y primeras décadas del presente. Los cuatro participan de las premisas constitutivas del relato de formación desde mundos completamente diversos (el «lado de allá» limeño, la Barcelona de la posguerra, las tierras duras de provincias castellanas o la casa familiar situada en la Argónida, trasunto de Doñana), que convierten al lector en testigo de otros tantos periplos vitales análogos por cuanto de iniciación afectiva en los universales del pensamiento poseen. Los cuatro personajes, protagonistas y narradores en algunos casos, comparten, más allá del nombre de Daniel, la secuenciación de etapas y vivencias reveladoras de algunas de las facetas más constructivas de la existencia humana:

Dilthey [...] regarded the *Bildungsroman* as the poetic expression of the Enlightenment concept of *Bildung*. Using the most reductive of terms, *Bildung* (from *das Bild*: «image» or «form») might be described as a process of teleological and organic growth, in the manner of a seed that develops into a mature plant according to inherent genetic principles [...]. Implicitly referring to this concept, Dilthey argued that in a *Bildungsroman*, «[a] regular development is observed in the life of the individual: each of the stages has its own intrinsic value and is at the same time the basis for a higher stage» (Boes, 2006: 232).

Adentrarse en las relaciones familiares (pero también las entabladas con los primeros amigos), el amor adolescente platónicamente erotizado (o descarnado) que clausura la infancia, en la condensación de la experiencia en sus espacios, en la muerte y en la vida, en la guerra y la violencia parece demandar, como significante, el tipo de sustantivo que nada significa -el nombre propio, y de entre todos los posibles, el de Daniel- para hacerlo vehículo

---

<sup>1</sup> «En alemán, la palabra *Bildung* tiene un significado mucho más restringido, por un lado, y más amplio, por otro, que las palabras «aprendizaje», «formación», «educación» que pretenden traducirla [...] institucionalmente [es] la fase educativa correspondiente a nuestra enseñanza primaria [...] Pero aún hay algo más [...] la reflexión o capacidad formativa del mismo objeto cultural, obtenido en el proceso de formación, sobre el sujeto, que de ese modo, «se forma». Por ello, más que de formación, sería preferible hablar de «autoformación» (Rodríguez Fontela, 1996: 29).

nominal y lírico del proceso por el que el personaje adquiere madurez y se transforma. Acaso sea porque el protagonista bíblico protagoniza un relato de formación atípico, pero coincidente con el de sus sucesores: el enfrentarse a lo desconocido supone crecer, y la capacidad de profecía y penetración del sentido último de los sueños del Daniel veterotestamentario es capacidad para pensarse reflexiva y reveladoramente en los contemporáneos, vía diégesis y símbolos habituales en la novela lírica, rasgos aquéllos inseparables de la naturaleza joven que vertebra el relato de formación desde su base misma.

## 2. «AUNQUE SE LLAMARA DE OTRA MANERA<sup>2</sup>». DANIEL O LA NOMENCLATURA DEL RELATO DE FORMACIÓN

«...concedió a estos cuatro jóvenes ciencia e inteligencia en todo lo referente a la literatura y la sabiduría, y Daniel podía entender visiones y sueños de toda índole»

(*Libro de Daniel* 1, 17)

Aunque se llamaran de otra manera<sup>3</sup>, los cuatro «danieles» contruidos por Richard Parra, Juan Marsé, José Manuel Caballero Bonald y, primero de todos, Miguel Delibes, seguirían encajando como sujetos sobre los que señalar reveladoras cualidades literarias que, como una constante, construyen un relato de formación contemporáneo en lengua castellana. Julieta especula con el esencialismo que pueda condensarse nominalmente en el antropónimo del joven Capuleto; su planteamiento trasciende a toda palabra y a la porción de verdad conceptual trasvasada hasta su significante, pues cualquiera que sea el nombre delegado a cada participación de la realidad no será más que un reflejo arbitrario de la misma<sup>4</sup>.

Pero, ¿por qué Daniel? ¿Por qué no Tobías, José o Benjamín, ya que tienen igualmente un relato propio análogo, entroncado en una educación sentimental inmanente aún hoy? Sobre el antropónimo vacío Daniel («defines the self as an empty space that is constructed by its initiation into discourse» [Kontje, 1993: 92]) se superpone el primer sema

<sup>2</sup> *Romeo y Julieta*, Acto II-escena 2ª.

<sup>3</sup> Como de hecho sucede cuando nos adentramos en los versículos precedentes a la cita veterotestamentaria y comprobamos que ésta alude no sólo a Daniel, también a sus compañeros Misael, Ananías y Azarías concentrados en la corte del rey Nabucodonosor.

<sup>4</sup> En su *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) L. Wittgenstein afirma, en una carta dirigida a su amigo y también filósofo Russell: «El punto principal [de la Filosofía contemporánea] es [...] lo que puede ser expresado por las proposiciones, esto es, por el lenguaje (y lo que viene a ser lo mismo, lo que puede ser pensado)».

codificador de su iniciación discursiva para significar «Justicia de Dios», si bien en un sentido sereno; Daniel es el profeta reflexivo y observador<sup>5</sup>, coincidente en sus actitudes sintónicas con el niño que comienza a dejar de serlo en los cuatro textos narrativos elegidos. Es oportuno por ello revisar la construcción onomástica de cada personaje; más allá de la coincidencia de sus nombres, los autores han podido inocular matices diferentes a través de la formulación auxiliar del apellido (o en el texto de Delibes, el apodo o sobrenombre) estableciéndose tres construcciones distintas con que trascender la significación de la onomástica, así como preludivar la interacción de cada uno con su medio y en contraposición a los demás.

Daniel Suárez y José Daniel Hardy nos ofrecen una carta de presentación paralela a la que Daniel y el Mochuelo poseen. Son los únicos que cuentan expresamente con un apellido que, además, introduce al lector en realidades sociales antitéticas. Daniel Suárez no adquiere relieve o singularidad a través de la simple mención de su nombre; de entre el personaje coral que es la sociedad limeña, Suárez, de raíz castellana, no individualiza ni a Daniel ni a su padre Simón, pues sólo más tarde conferirá a padre e hijo los rasgos privativos que permitan construir las claves de la stirpe castigada clásica revitalizada en *Los niños muertos*. La novela es el tejido resultante del entrelazado argumental que aborda las trayectorias, rayanas en el tremendismo estético, del padre y la madre con la del niño mismo. Daniel es conceptualizado por sus padres como esperanza y cambio de fortuna al que se quiere preservar de todo *fatum* atávico sin que sea posible. Frente a él, José Daniel Hardy propone una construcción sintagmática similar, aunque connotada (y ratificada) con un sentido inverso. El personaje de Bonald, narrador alodiegético en determinadas partes del texto, posee una doble onomástica (el único de los cuatro) tras la que aparece el apellido anglosajón Hardy, evocador inmediato de otros tantos que se filian a familias bodegueras (Terry, Osborne<sup>6</sup>, etc.) de la zona en la que se levanta la casa madre del grupo familiar. Perteneciente a una saga poderosa en lo económico<sup>7</sup>, José Daniel Hardy contará con el apellido que determina las expectativas familiares que el lector gestiona: el confort, la seguridad, la exquisita educación británica que llega de la mano paterna con el internado reglamentario o el refinamiento

<sup>5</sup> Mientras Miguel, el arcángel, se revela como un personaje activo (por ello se rebela ante los ángeles caídos), agente ejecutor de esa misma justicia que exige la polaridad premio-castigo mecánicamente.

<sup>6</sup> Puede poseer incluso reminiscencias literarias para con el autor de *Jude, the Obscure* o *Tess d'Urberville*.

<sup>7</sup> Pese a carecer de una raíz aristocrática que las segundas y terceras generaciones han procurado remedar mediante el amaneramiento de las formas, costosas adquisiciones rústicas y mobiliarias y, en especial, la modificación ortográfica del apellido que deviene en compuesto (falsamente aristocrático, por tanto) dada la inserción del guion que separa el aporte léxico «Romero» del «Bárcena».

emocional le serán sobreentendidos. Sendos apellidos funcionan de modo contrapuesto, carente el primero de toda evocación socioeconómica o cultural, detonante el segundo de una esfera de significación especulativa que ratifican las premisas externas familiares.

A ellos se les añaden Daniel y el Mochuelo. Desprovistos del apellido (y por tanto, del anclaje familiar) con que sí contaban los dos personajes precedentes, esta carencia responde a patrones no muy diferentes, si bien al segundo sí concede Delibes la estrategia de compensación semántica (y esencial) por medio del remoquete lírico y cinegético. Al Daniel protagonista y narrador de *El embrujo de Shanghai* no le corresponde apellido alguno porque, desde las primeras líneas, la ausencia de la figura paterna es constatable tanto en el plano físico como social. Desaparecido durante la guerra del 36, su militancia republicana impele a la no mención de su persona en calidad civil y, por tanto, a toda omisión de su apellido. Daniel, de los cuatro personajes el más cernudianamente complejo por cuanto de confrontación entusiasta entre realidad y deseo resuelve su día a día, se nos presenta como un significante vacío que no tarda en rellenar con sus actitudes estéticas (su cinefilia y pasión por la literatura oral subyacente en el *noir* hollywoodiense actualizado por el Kim de los relatos del Forcat y el capitán Blay), y el lento aprendizaje emocional de quien abandona la adolescencia, prematuramente urgido por la supervivencia cotidiana. Al Daniel embrujado por Shangháí se le alabará, tan pronto como sea introducido en la casa de largas galerías en la que Susana se tumba al sol, la musicalidad del nombre, que también hubiese llevado la muchacha en el caso de haber nacido chico. Al nombre eufónico le sobreviene de inmediato la presencia de los leones, como asociación iconográfica rápidamente mentada por la madre de la enferma, preconizando otros tantos no menos salvajes y responsables de la transformación emocional ya no sólo de Daniel, también de Susana.

Así, el último -pero también primero- de los personajes llamados Daniel, iniciador lírico de la saga de relatos de formación contemporáneos bajo este nombre, porta la concesión del mote ya mencionado en un universo nominal en el que la norma tácita la marca el binomio del nombre propio (no escogido, sino impuesto) y el sobrenombre (no necesariamente) «alto y sonoro», aunque sí significativo y determinante. Daniel (el Mochuelo), Roque (el Moñigo) y Germán (el Tiñoso) nos ofrecen una doble onomástica, la real o familiar, y la gestada al calor de los vínculos sólidos del valle que les concede la extrapolación de la esencia de cada uno en el sobrenombre animal, escatológico y médico respectivamente con el que se muestran ante sí, pero fundamentalmente ante los demás. De todos ofrece Delibes la justificación intratextual del mote, auxiliando cada uno de éstos a la

configuración bien física, bien emocional de los niños<sup>8</sup>. A Daniel se le añade en su primera infancia el de «el Mochuelo» por asociación animal a propuesta del sobrino lejano de don Antonino, dada la redondez y mirada atenta y verde de sus ojos, similar a la de la rapaz escrutadora: «era curioso y todo cuanto le rodeaba lo encontraba nuevo y digno de consideración [...] Germán [...] fue quien primero reparó en su modo de mirar las cosas» (Delibes, 1996: 39). Así, el Mochuelo, nombre centrífugo pues Daniel quedará reservado para la intimidad doméstica, podrá llegar a sugerir en el lector su proximidad con la lechuza de Palas, protectora de la razón y el conocimiento, pues no en otra dirección se iniciará Daniel tras su partida en tren.

Deliberada o circunstancialmente, de Daniel Suárez, José Daniel Hardy, Daniel (el de Marsé) y del Mochuelo parece postularse una onomástica<sup>9</sup> que ha logrado validar rasgos compartidos por todo adolescente en la aventura que supone la clausura de la puericia agustiniana<sup>10</sup> y su inclusión progresiva en la edad adulta gracias a la secuenciación de autofanías únicas, pero también universales y compartidas. Como el profeta sonriente que contempla al peregrino en Santiago, también los nuevos «danieles» conocerán cortes desconcertantes en la nueva Babilonia-Lima-Barcelona y descenderán al foso de los leones contemporáneos, desde donde habrán de salir fortalecidos.

---

<sup>8</sup> De este modo, Roque evoca ineludiblemente y por homofonía la reciedumbre pétreica de la roca que a su vez ratifica la profesión paterna que está llamado a heredar (el chiquillo es hijo de Paco el Herrero) y el sobrenombre de «el Moñigo» se nos aclara a raíz de la confesión de uno de los juegos más elementales entablados entre él y Daniel: «el Moñigo y él se peleaban a boñigazo limpio en los prados del valle» (Delibes, 1996: 38). Daniel se preguntará inocentemente, y a propósito de este entretenimiento, si la Universidad conseguirá en un futuro hacerle sentir más libre que entonces: la libertad es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos, pero el Mochuelo habrá de comprender mucho más tarde que llega aparejada al conocimiento, el esfuerzo y la prosperidad o progreso que tanto anhela el lechero, su padre, para él. Germán, el Tiñoso, por su parte, denota desde los comienzos, pese a no ser presentado en los primeros capítulos de la novela, la naturaleza quebradiza y frágil de que adolece. Las costras pelonas que irrumpen en su mata de pelo negra suscitarán la inclinación protectora de alguna vecina del valle, pero también de Daniel y Roque, por compensación este último dada su robustez. El más bucólicamente integrado en el contexto que sitúa a los tres, y el más etéreo de todos asimismo (su muerte será el punto de inflexión en la formación emocional y afectiva de Daniel) porta un sobrenombre completamente denotativo, exento de todo repudio o estigma y por el contrario, pleno de información sobre las condiciones familiares que lo envuelven (uno de los diez hijos del zapatero) y su delicada constitución.

<sup>9</sup> Daniel es también el nombre elegido para otro de los protagonistas de Roald Dahl. De este modo, en *Danny el campeón del mundo* (1975), el autor se decanta por un hermoso relato de formación a cargo del narrador también autodiegético Danny, huérfano de madre pocos meses después de nacer. La admiración incondicional por su padre, verdadero mentor en la infancia y fuerza inagotable para el niño urde una trama sencilla pero profundamente lírica, convertida en verdadera celebración de la relación paternofamiliar del protagonista.

<sup>10</sup> En sus *Confesiones*, San Agustín acota las edades del hombre con la suya propia y diferencia entre infancia y puericia (última infancia que hoy se conceptuaría como preadolescencia), resolviendo que su adolescencia plena, en realidad ingreso en la edad adulta dada la interrupción de su viaje de estudios e incluso consideración *a posteriori* de un matrimonio reparador que hubiese podido alejarlo de las bajas pasiones de las que reniega desde el momento de la enunciación del texto, dio comienzo a la edad de dieciséis años.

### 3. «YO, DANIEL, LO GUARDÉ TODO EN MI INTERIOR<sup>11</sup>». DIÉGESIS Y LEONES RENOVADOS EN LA INICIACIÓN VITAL

El rey Darío, instigado por los consejeros hostiles a Daniel, promulgó una nueva ley por la que, en un plazo de treinta días, no podría dirigirse plegaria alguna a los dioses (y entre ellos, el de los judíos), quedando el país sujeto al culto al monarca deificado bajo pena de muerte. Daniel será sorprendido por sus enemigos encomendándose a Yahvé y, sin convencimiento, Darío deberá arrojarlo al foso en que aguardan las bestias. La mofa radicará en comprobar el poder omnímodo del dios de los hebreos, al que Darío terminará imponiendo una vez comprobado que Daniel está sano y salvo.

El episodio más conocido del *Libro de Daniel*<sup>12</sup> no es sino la formulación simbólica (y folclórica) de la confrontación universal entre el justo y el malvado, con la resolución siempre favorable para el primero, no sin antes haber dilatado la ventaja de los segundos mediante la humillación y la ignominia. Los cuatro personajes que nos ocupan disponen también de su particular foso de inmersión en los primeros peligros de la existencia con que modelar las diversas facies de su futuro «yo». El relato de formación se transforma así en una suerte de macrometáfora o alegoría sobre la existencia humana<sup>13</sup>, pues en el tránsito de la etapa umbilical o infantil a la adulta las experiencias atesoradas seguirán un patrón ecuménico de peripecia o aventura, entendida en sentido tradicional como *metabolé* de la fortuna inicial que reportará al personaje la oportunidad de aprendizaje ininterrumpido:

La novela es la forma de la aventura, la que conviene al valor propio de la interioridad; el contenido es la historia de esa alma que va hacia el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas y, por esa prueba, da su medida y descubre su propia esencia (Lukács, 1971: 95).

Son determinantes, por tanto, la toma de consciencia de la individualidad en oposición al grupo inmediato (familia y amigos), la intuición –y posterior comprensión– de los diagramas sociales en los que el personaje se inscribe, la necesidad de aferrarse al mentor

---

<sup>11</sup> Dn 7, 28.

<sup>12</sup> Por la recurrencia con que desde muy temprano pequeños templos visigodos cuentan ya con este episodio codificado iconográficamente, como ocurre en San Pedro de la Nave, Zamora.

<sup>13</sup> «Trasunto simbólico del autor, del lector y de todos los hombres, [con] autosignificación transferible metanarrativamente a la autoidentificación de toda la Humanidad» (Rodríguez Fontela, 1996: 47).



(o *psychopompos*) que conduce por entre las emociones no experimentadas, el descubrimiento del amor, la violencia o la injusticia, la incompreensión de los designios adultos en conflicto constante con la libertad recién descubierta y, finalmente, el contacto primero con la muerte<sup>14</sup>, pues «el hombre alcanza su plenitud de ser con la muerte y paralelamente el personaje alcanza su ser definitivo al final de la novela» (Bobes Naves, 1992: 153).

Para ello, el lector ha de contar con una diégesis autorizada que le reporte verosimilitud, (si no veracidad, con lo cual el pacto de ficción genettiano habrá funcionado impecablemente), porque dependerá de la firmeza con que verbalice las peripecias de los cuatro muchachos su proyección sobre los hechos. La voz narrativa escogida por los autores oscilará entre la heterodiégesis omnisciente de Delibes y Parra, y la homodiégesis autodiegética del Daniel embrujado por Shanghái. Caballero Bonald contemporizará ambas variables, conjugando así el conocimiento indudable de la realidad mostrada -dada la capacidad de penetración del narrador externo-, con la subjetividad individualizada del «yo» enunciador que se disocia en sujeto y objeto al mostrarse a sí mismo en diacronía: «el relato en primera persona se presta mejor que ningún otro a la anticipación, por su propio carácter retrospectivo declarado» (Genette, 1989: 121). También los relatos que optaron por la intradiégesis autónoma se revelan plurales al conjugar perspectivas disociadas, aun cuando procedan éstas de la misma voz enunciativa: al yo preadolescente o adolescente que conserva la impronta afectiva de la experiencia iniciática se añade la evaluación madura, desde un *aquí y ahora* distanciados suficientemente del *allí y entonces*, que activará el «plurifonismo individual» (Sullá, 1996: 60). «Entonces Daniel tomó la palabra» y expuso vivencias radicadas de entre las siguientes.

### 3.1. PLANO-CONTRAPLANO: DANIEL Y FAMILIA, DANIEL EN SOCIEDAD

Nuestra naturaleza gregaria determina quiénes somos en el seno, inicialmente, de la familia y en su apertura posterior hasta completar el proceso de socialización del niño al interactuar con el entorno, sus normas y códigos conductuales. Los enclaves familiares se acompañan con estructuras sociales, resultando ser éstas bien una prolongación del núcleo primero- será el caso de Daniel y José Daniel -, bien la enmienda terrible para el futuro

---

<sup>14</sup> Experiencias todas ellas que a modo de choques o golpes espirituales y afectivos (en sentido connotativamente similar a los cuatrocientos recibidos por el Antoine Doinel de Truffaut) modulan el temperamento e inician a los cuatro «danieles» diferentes en la vida adulta.

previsto por los padres de (Daniel) Suárez o, para el Mochuelo, el recordatorio de un futuro determinado e inamovible del que (él sí) sabrá alejarse.

Sobre Daniel Suárez recae el estigma irrevocable de la stirpe castigada. *Los niños muertos* anuncia, a modo de *fatum* irreductible, el destino que sobre el futuro de Perú, somatizado en sus críos, se cierne. El título<sup>15</sup> advierte del desenlace, real y figurado (piénsese en Apolonia, Miky o Érica), al que cualquier niño del relato se aboca, resultando infructuoso todo esfuerzo por burlarlo. Los padres de Daniel, Simón y Micaela, anhelan que el hijo disfrute no sólo de lo elemental procurándole educación, también pequeñas comodidades y caprichos<sup>16</sup>, pues pretenden conjurar los peligros propios. Sin embargo, el medio que circuye a Daniel Suárez resultará más poderoso que la *metabolé* deseada por ambos. El determinismo social, que logrará alcanzar cotas distópicas, se confronta con el deseo familiar desde el comienzo, convirtiéndose el accidente sufrido por Micaela en el primer dispensador de infamias cuyos responsables -individuales o colectivos-, ya no abandonarán el relato.

En su tránsito hasta una adolescencia que se adivina perdida, Daniel contará con Isaura, verdadera mentora en la dimensión erotizada del amor, ensanchado su círculo emocional los amigos con los que comienza su proceso de *mecánica* socialización: los hermanos de ésta y la pandilla de delincuentes -apenas críos- en cuya jefatura encontraremos a Waldir. El robo y la extorsión, la violencia y la sangre se entremezclan con las pistolas que los hermanos de la niñera ocultaron en la casa y que, fatalmente, el protagonista encuentra. Daniel, víctima de humillaciones, pero también testigo de las padecidas por otros, disparará en defensa propia sobre Waldir. Su infancia se clausura irremisiblemente, porque la detonación trae aparejada consecuencias adultas que alejan a Daniel de personajes y grupos juveniles -y literarios- sanos (*Huracán en Jamaica* entre otros) para situarlo muy próximo, por el contrario, a los aterrados por el *señor de las moscas*. Daniel hace fuego, convirtiéndose en verdugo y víctima: hipotético asesino del agresor que se sitúa sobre él (y volverá así certero su disparo), pero también *niño muerto* más que sumarse al título, pues habrá sepultado ya toda la potencialidad de hombre de bien con que estuvo dotado al comienzo de la novela. El lector tendrá dificultades para recordarlo como la criatura pura que fue al inicio (la misma exigencia demandaba el Alex de Burgess), aunque no dejará de lamentar su inocencia paradójica: el

<sup>15</sup> Evoca, por su construcción sintagmática otro texto castellano, éste de Ana María Matute, *Los hijos muertos*, Premio Nadal en 1959.

<sup>16</sup> Daniel se entretiene con la televisión, colecciona estampas y cromos, saborea manzanas de caramelo cuando pasea con sus padres los domingos por la plaza principal, visita museos (aunque resulten tan téticos como el de la Santa Inquisición) o vuela su cometa, hasta tenerla que entregar a unos desarrapados.

estímulo social lo hizo víctima, pero también lo instó a la autodefensa que lo transforma en preadolescente homicida. En paralelo a Daniel Suárez, pero con praxis y resultados tan -sospechamos- diferentes, se ubicará el Mochuelo. Para el nuevo Daniel el libre albedrío adulto ha de quedar mediatizado por el esfuerzo y el estudio, que abrirán los ojos del niño evitando que queden *vacíos*. El pueblo sin nombre de inspiración castellana aborta, en los hijos, todo tiempo concebido en diacronía, novedoso y repleto de oportunidades de mejora; el tiempo detenido y acrónico, presente eterno o *durée* bergsoniana preside *El camino*. Sólo la exigua familia del queso comprenderá que conjurar al tiempo estanco e impositor del futuro del hijo debe pasar por marcharse, aun cuando venga aparejada la partida con la pérdida temprana del niño de once años que, en la prosecución del fin paterno incomprendido por él, romperá a llorar de madrugada.

Restan las afinidades y divergencias que familia y contexto establecen para con José Daniel Hardy y el personaje de Marsé. El primero de ambos ajusta su interacción con una y otro, pues la clase en la que durante generaciones han deseado establecerse condiciona el *modus vivendi* de la saga familiar, encastillada la familia en la casa patriarcal, casi monádica y antagónica a las correlaciones sociofamiliares del Daniel trazado por Marsé. El espacio uterino en que se desenvuelve su vida será el de la mínima expresión familiar que la madre y el hijo componen. La figura paterna, de la que el muchacho tiene la rotunda y triste seguridad de un *nostos* imposible<sup>17</sup>, responde a la realidad de la posguerra española. No es el único en carecer del padre, también Susana. La supresión de éste en los entramados familiares de la pareja protagonista está en consonancia con la precariedad y carestía de una sociedad en la que la mujer hubo de tomar las riendas domésticas y proveer, con mayor o menor solvencia<sup>18</sup>, las necesidades de los hijos. La ausencia de uno de los progenitores socavará emocionalmente a los críos, que sin embargo crecerán mucho más inductiva y experimentalmente. El pequeño grupo de amigos suple la labor de guía del padre al compartir experiencias, por lo que Marsé concreta al máximo (y desde la singularidad) este coro en que se integra Daniel. A Susana se

---

<sup>17</sup> «En griego, “regreso” se dice *nostos*. *Algos* significa “sufrimiento”. La nostalgia es, pues, el sufrimiento causado por el deseo incumplido de regresar [...] Con frecuencia tan sólo significa la tristeza causada por la imposibilidad de regresar a la propia tierra [...] Pero es una reducción espacial de esa gran noción [...] En español, “añoranza” proviene del verbo “añorar”, derivado del verbo latino *ignorare* (ignorar, no saber de algo). A la luz de esta etimología, la nostalgia se nos revela como el dolor de la ignorancia [...] Los alemanes emplean pocas veces la palabra “nostalgia” en su forma griega u prefieren decir *Sehnsucht*: deseo de lo que está ausente; pero *Sehnsucht* puede aludir tanto a lo que fue como a lo que nunca ha sido (una nueva aventura), por lo que no implica necesariamente la idea de un *nostos*» (Kundera, 2000: 9-11).

<sup>18</sup> No podremos olvidar los extremos tremendistas pese a la no ficción subyacente en la madre de Antonio B. el Ruso que nos propuso Pinilla (*Antonio B. el Ruso, ciudadano de tercera*, 2007).

le suma el capitán Blay, pero también el señor Sucre, que intermitentemente encuentra su identidad para volver a perderla y buscarla infatigable, o los enigmáticos Forcat y Kim, roles evocados, nunca físicos, que condensan toda la heroicidad de las novelas y películas baratas, hermanadas en su labor escapista de la realidad deprimente de los años 40. Sin embargo, cuando la pasión de Daniel por las historias y el cine se vea agotada también, el último de los personajes reingresará plenamente consciente en el foso de la mediocridad cotidiana de un contexto social y familiar del que únicamente se alejó, pero no abandonó –ni abandonará– jamás.

### 3.2. DANIEL ENAMORADO E INICIACIÓN ERÓTICA

La pulsión amorosa -como experiencia doble emocional y carnal- también es eslabón en la cadena de vivencias formativas, aun cuando no todos se enfrenten a ésta en términos idénticos, mediatizada como está por la edad de los protagonistas y por la unidad de estilo adoptada<sup>19</sup>: mientras que el lirismo inherente a *El camino* -unido a la poca edad del Mochuelo- escora la cuestión hacia la vivencia platónica, su descubrimiento es descarnado y morboso al tratarse de Daniel Suárez, en consonancia con la escabrosidad del neonaturalismo<sup>20</sup> de Parra. Abandonar el «yo» unidimensional para complementarlo con la mujer (niña, adolescente o adulta) recién descubierta (Susana, Érica-Isaura, la tía Carola y, a su manera, la Uca-uca) supone comprender que, pese a los amigos, se ha podido estar solo y sólo ellas completan a sus personas, intuyendo rudimentariamente la otredad.

El muchacho de Delibes se ajusta al patrón de las relaciones amorosas literarias de la dilogía «bella-bestia»<sup>21</sup>, si bien con interesantes modificaciones. Sobre la Marianela

---

<sup>19</sup> La unidad de estilo a la que Bajtin remite supondrá la adecuación coherente y cohesionada entre la caracterización lingüística del personaje y su extracción sociocultural, valoración heredada inicialmente del planteamiento aristotélico expuesto en la *Poética* y plausible en los héroes trágicos clásicos. El mantenimiento del tono estilístico en toda obra, homogeneizando formalmente las intervenciones es la lectura del sintagma que se propone para las cuatro novelas, pues ninguna de ellas concita más de un modo o estética enunciativa.

<sup>20</sup> Este término ha sido utilizado para calificar, entre otras, novelas relevantes del medio siglo, y en concreto *La familia de Pascual Duarte*, como exponente de la revalidación de las claves que vehicularon la coda realista finisecular décadas más tarde. Entre las características que el naturalismo decimonónico y el neonaturalismo del pasado siglo veinte comparten destacarán la presencia en mayor o menor proporción de información fisiológica, generalmente desgarradora, el determinismo socioambiental reseñado por Taine pero también consignado por la herencia genética individual, la supeditación a un orden fatídico preestablecido ante el que el sujeto no se puede sustraer o la degradación humana mediante procesos de animalización esperpentizante.

<sup>21</sup> La pareja que responde a este patrón, que no es sino el de Pulcinella y las bellas criadas, Quasimodo y Esmeralda o nuestros Muergo y Sotileza, así como los emblemáticos Pablo Penáguilas y Marianela combina la atracción del ser disminuido y deforme en su prosopopeya e incluso etopeya parcialmente por otro hermoso y

galdosiana parece construirse, *a priori*, la pequeña Uca-uca, hija de Quino el Manco y huérfana de una madre física que no resistió el posparto. Dos años menor que Daniel, la criatura contará con los inquisitivos ojos azules que taladran al muchacho, dos trenzas rubias e innumerables pecas por la parte superior del rostro, que parecen afearla ante todos, incluido Daniel. Pero de la Uca-uca destaca, por encima de esta o aquella apreciación, la extrema libertad de acción que la sitúa en casi cualquier espacio, siempre acechante a los niños y, por tanto, al Mochuelo. La Mariuca-uca posee una veta de salvajismo que es naturaleza telúrica, como manifiesta sentenciosa en muchas de sus increpaciones al protagonista. La displicencia que suscita en Daniel proviene de la ternura extraordinaria que la madre de éste le profesa<sup>22</sup>, pero también de la zafiedad que el Mochuelo cree percibir en ella frente al platónico amor sentido por la Mica. La Uca-uca, infantil y extremadamente inteligente, dotada de la perspicacia emocional que la hace comprender la trascendencia de las dos despedidas de Daniel (la del Tiñoso, y la del pueblo y sus gentes, la de la infancia, en suma), asume muy temprano la función de exarconte del coro castellano que rodea al Mochuelo, advirtiéndole de la imposibilidad de su amor por la mujer y de la partida irrevocable en la mañana. Tampoco para la Uca-uca parece percibirse esperanza de prosperidad<sup>23</sup> en el medio y largo plazo, emprendiendo el peor de los caminos, el de la soledad y la incompreensión, una vez el Mochuelo se haya marchado. La niña es el contrapunto realista a la idealización absoluta que hace de la Mica la nueva *belle dame sans merci* para un Daniel todavía muy pequeño. Pero la Mariuca-uca se afianza gradualmente en sus afectos hasta transformarse el desprecio infantil en cariño y necesidad de su casi exclusiva compañía y conversación ante la clausura definitiva de la niñez y el mundo en que, incuestionablemente, permanecerá ella. La Uca-uca ha conseguido iniciar a Daniel en un amor truncado prematuramente, pero sincero por la felicidad que le haya reportado la sola presencia, ya añorada, de la niña. Añorada porque de su mano se balancea la cántara de leche vacía que augura el fin del sueño y que pareciera enlazar con la jarra derramada con que concluye, un año antes, el acto primero de *Historia de una escalera*.

---

lúcido, con la dulzura protectora de éste último para con el primero. El personaje corcovado de Hugo es análogo en todo al pescador santanderino de Pereda.

<sup>22</sup> Es ella quien le lava dulcemente la cara y las orejas, peinandola al estilo de la Yerma de la ensoñación de inicio acunando y cantando nanas al hijo proyectado que nunca ha de tener.

<sup>23</sup> La Uca-uca, que posee como actitud axial su indómito carácter, desaparecerá conscientemente de su casa el día de la boda de su padre con la Guindilla inaugurándose para ella, una vez encontrada en plena madrugada, la etapa nueva y devastadora de la subordinación a la madrastra que se arroga la función educadora de la chiquilla, a quien se lo hará saber abofeteándola crudamente ante el padre.

La etapa de idealización del personaje femenino mayor en el último tramo de la infancia vuelve a plantearse en el camino formativo de José Daniel Hardy. A la Mica se le presenta análoga la tía Carola, hermana mayor de la madre y poseedora de un encanto extraordinario con que influir en la sensibilidad (y sensorialidad) del narrador. Carola encarna el prototipo de mujer libre que transgrede los rígidos códigos de funcionamiento familiar, acaparando sobre sí el estigma en consecuencia. Carola protagoniza un matrimonio políticamente incorrecto con Juan Claudio Vallón, que la compromete no sólo a lo largo del conflicto civil, también cuando regrese sola a la casa del padre, debiendo comportarse como viuda sin serlo. Tía Carola despierta en José Daniel la pulsión de los celos primeros<sup>24</sup> en el momento en que suscita la atracción en Quinín. El descubrimiento de la relación, así como las escenas imaginadas de los abrazos del hombre, provocan en el muchacho el desgarramiento de la preferencia por el otro. Su iniciación amorosa, que hasta ahora ha tenido referentes externos ante los que se situó como testigo ocular (relaciones clandestinas del tío Alfonso María con mujeres de inferior estrato, inclinaciones homoeróticas del primo Aurelio...) se consuma:

Tía Carola se inclinó entonces para besarme y yo esquivé primero esa boca [...] pero enseguida supe que esa misma constancia se correspondía con una tentación súbita, una apetencia anhelante y vengativa [...] Y entonces fui yo quien se volvió para besarla, no en ningún previsto lugar, no rozando apenas su piel, sino en el justo espacio de la boca. Ella rehusó durante un voluptuoso segundo y luego entreabrió sus labios y sorbió los míos con una lenta y rezumante blandura. Me parecía entrar en aquella boca como en un sexo, tanteaba con una indecisión febril [...] sentí el vientre de tía Carola apretado contra el mío, [...] se apartó ella con alguna brusquedad y salió a toda prisa de la habitación (Caballero Bonald, 1996: 274).

Mientras, el Daniel de Marsé expone la experiencia amorosa inicial más bella y natural de todas. Carece del estertor infantil del Mochuelo, la disincronía entre Daniel Hardy y la tía Carola o la brutalidad de Daniel Suárez e Isaura porque conjuga edades, etapas e intereses en los años convulsos de posguerra. La relación de Daniel y Susana también parte y se desarrolla al compás de unos trazos intertextuales tradicionales que parecen reactivar las

---

<sup>24</sup> Inhabilitada familiarmente y condenada al ostracismo en los primeros compases de su regreso, será quien se decante conscientemente por José Daniel, dirigiendo hacia él todo afecto y consideración en la misma medida en que recibe la admiración de su madre que da en considerar su predilección por el niño como ejemplo de recto y buen amor, paradójicamente «ficto, vanilocuo, pigro» pues ni madre ni hija conocen el significado de la terna de adjetivos, caracterizadores en realidad de la relación entablada entre tía y sobrino por rebasar para este último los límites del sentimiento familiar.

viejas premisas de la caballería medieval y, muy especialmente, algunas de las fases constituyentes del amor cortés, sin olvidar la consciente analogía con el personaje de Dumas<sup>25</sup>.

El inicio de la relación entre ambos responde a la premisa cortés del enamoramiento en la distancia (*amour lenh*), con los ojos como punto fisonómico axial en cuanto a atracción (y captación) de la voluntad del caballero. Susana es entrevista en la galería empañada por vaharadas de eucalipto como ensoñación romántica, alejada tanto del prototipo literario contemporáneo y alemán del tuberculoso confinado en el sanatorio, como del veterotestamentario, dada la sustitución de los viejos por el jovencísimo Daniel. Se diría de Susana que es la princesa modernista de Rubén Darío, cuya mirada, como contemporánea *poetica deggli occhi*, constituye el detonante de una supeditación emocional que no dista del acatamiento vasallático cortesano y la ulterior «teoría de los spritus». Si en el discurso amoroso cortés la *midons* poseía la complicidad de la *suiivante* intermediaria<sup>26</sup>, quien funja como intercesor en las presentaciones será el capitán Blay, necesitado de un dibujo realista de la chiquilla con que acompañar la recogida de firmas que paralicen el vertido de los gases tóxicos que la debilitan. Daniel se transforma en el protagonista de un relato de formación casi en clave artística –afín al *kiinstlerroman*– ya que su extraordinaria facilidad para el dibujo le brindará la oportunidad de entablar con ella una sólida amistad circunscrita por la fruición con que escuchan los relatos imaginados sobre el Kim y el Forcat. La sucesión de fases estereotipada por el código amoroso cortesano se mantendrá inalterada: la fase *fenbedor*, tímida y unilateral, correspondió a la revelación visual primera de Susana a Daniel, la rápida *pregbador* apenas se desarrollará para instalarse ya en la complicidad de la *entendedor* que vertebrará el relato. Todo su universo girará desde entonces en torno a Susana, con pose de *femme fatale* ensayada, versátil locuacidad de Scherezade y deseo de ser retratada con el vestido verde (que la sitúa en paralelo a la Adela lorquiana), símbolo de vida y libertad plenas.

Susana sabrá provocarlo muy pronto, lo incitará a que escuche el latir desacompañado del pecho enfermo. Enardecido tras el contacto de su mejilla con la piel tibia, Daniel ya no podrá sofocar el amor incondicional por la muchacha, que sabedora de su papel de *belle dame sans merci* negará besos, humillará (como Ginebra) a Daniel-Lanzarote y emprenderá el descenso al infierno social y moral, como último eslabón de la estirpe castigada

<sup>25</sup> La margarita de trapo con que adorna su melena evoca inevitablemente las camelias blancas de Margarita Gautier y su código binario ante los clientes a propósito de su disponibilidad.

<sup>26</sup> Rol que tendrá en la Bengraine de Isolda su primer ejemplo, prolongándose hasta las diferentes Plazer de mi Vida, dueña Quinaña o la paródica Trifaldi cervantina ya en etapa áurea.

que encarna la madre, tan pronto se convierta en la amante del Denís y abandone la casa para trabajar en su local de alterne<sup>27</sup>. Resta regresar a Isaura como figura mentora de la experiencia del amor desde la mera fisiología anticipada e inapropiada para Daniel Suárez. Isaura participa de las características de Susana e incluso tía Carola, no obstante, la vulgaridad connatural del personaje, dado que personifica la introducción de Daniel en el mundo adulto, bien vía ensoñación desde los cuentos escabrosos con que entretenerlo, bien testimonialmente con sus escauceos. Daniel asistirá, sin comprensión de lo visto, a los encuentros sexuales de la niñera con Dámaso, y aun será zafiamente utilizado por ésta.

### 3.3. DANIEL Y LOS JINETES DE LA MUERTE Y LA GUERRA

Todo el *Libro de Daniel* posee un halo similar al *Apocalipsis* en el que Juan establece ilativamente los cuadros teratológicos, desde las alegorías y los símbolos. Pocas experiencias resultan tan devastadoras para los hombres como la guerra y la muerte, explícitos bajo las formas de dos de los cuatro jinetes que campan también por el último libro bíblico. Medulares tanto en el proceso de construcción de una identidad común, como en el descubrimiento de la propia condición humana, los jinetes de la destrucción y la muerte transformarán definitivamente en adultos a los personajes llamados Daniel.

La crudeza de la posguerra española es la coordenada elegida para *El camino* y *El embrujo de Shanghai*; la guerra se proyecta en sordina en el texto de Delibes, y como *leit motiv* angustioso y tabú en el de Marsé. La Guerra Civil se perfila ante el Mochuelo y los demás críos como un telón de fondo adivinado, ajustada la perspectiva heterodiegética al momento del propio Daniel, quien debía contar con no más de dos años. El Moñigo, que ya entonces tenía seis, indirectamente y a través de la anecdótica cicatriz en el muslo, recupera el terror que provocaba en la pequeña villa el toque de campanas preludio de bombardeos y la inmediata huida hacia los bosques. Lo que para el Moñigo es aventura y orgullo<sup>28</sup> se transforma ante el lector en pasaje significativo de la guerra fratricida, de la que Lucas, el Mutilado, es testigo silencioso y vivo.

La muerte, sin embargo, adquiere una dimensión mayor y más reveladora en *El camino*. Los capítulos que Delibes concede al accidente fatal y muerte de Germán se sitúan

<sup>27</sup> Si bien se especifica que su cometido en el local es fregar las copas de quienes consumen en la barra.

<sup>28</sup> El amasijo de carne lo singulariza y lo vuelve viril y casi adulto a los ojos de Daniel o Germán.



en los últimos compases de la novela. La infancia ha emprendido su movimiento de fuga y el fallecimiento del Tiñoso se convierte en la elegía paradigmática tanto del tránsito del niño a la edad adulta como de la pérdida de la inocencia y la felicidad sin fisuras de las que no es consciente. Desprovisto de todo sentimentalismo, Delibes sitúa a Daniel en torno al féretro en que reposa, más desvalido y frágil que nunca, Germán, en un episodio de autofanía<sup>29</sup> ante la condición implacable del tiempo. El dolor sentido por primera vez resulta hondo e incomprensible, constreñido por las ganas viscerales de llorar que se reprimen y anuncian que algo se ha quebrado para siempre. Desde la perspectiva infantil ya en cuenta atrás, a Daniel lo ahogará la vulnerabilidad del Tiñoso, depauperado por la toalla sobre la cabeza que le hace parecer infiel. «En adelante, nada sería como había sido» (Delibes 1996: 200) porque durante esa noche el Mochuelo aprehende la caducidad de la primera etapa de la vida, la muerte inexorable de todo ser humano, la consciencia de que el yo no está formado sino por «presentes sucesiones de difunto» («vivir era ir muriendo día a día») y la insondable realidad del versículo del Eclesiastés *vanitas vanitatis* o el latino *pulvis eris*: «La muerte era lacónica, misteriosa y terrible» (Delibes, 1996: 201).

También para Daniel, la guerra, la posguerra y la experiencia iniciática de la muerte constituyen factores determinantes en su evolución hacia la vida adulta. La guerra es la causa directa de su orfandad y la de Susana, como también lo es del desgarró de doña Conxa y el capitán Blay por no recuperar el cadáver del hijo caído en el frente, de la clandestinidad con que el Forcat ha de moverse, de la miseria prostibularia de la madre de Susana o de la renuncia a los estudios de Daniel, que aportará en casa la semanada del pequeño taller de joyería. La desaparición del padre sin duelo físico provoca un vacío impreciso y suscita las dudas en la madre –como en la Penélope de Buero Vallejo–, si bien el trance de la separación definitiva vendrá aparejado al capitán Blay y su fallecimiento. En el capitán y Daniel se advertirá pronto la aproximación a las figuras de padre e hijo respectivos, perdidos para siempre.

La muerte discreta del capitán se traza (casi) en paralelo a la del personaje valleinclanesco que también empleara la última noche de su vida en la *catábasis* social y emocional por el Madrid de principios de siglo. Max Estrella y el capitán Blay (en algún momento se cita, acaso intencionadamente, el sintagma «mala estrella»<sup>30</sup>) comparten la

<sup>29</sup> «El protagonista “enfrentado a”-“en conflicto” con “las crudas realidades de la vida” por las que va conformando su personalidad- “va así creciendo bajo múltiples experiencias” –y se autoconoce- “se encuentra a sí mismo”- [...]–“se identifica con su función en el mundo”» (Rodríguez Fontela, 1996: 35).

<sup>30</sup>Marsé, 2004: 240. La construcción nominal es idéntica a la que puede leerse en la escena 5ª de *Luces de Bohemia* (1924):  
«SERAFÍN EL BONITO: ¿Cómo se llama usted?»

indumentaria anacrónicamente astrosa, el desapego afectivo ante la realidad inmediata y la nobleza de carácter que les dificulta sintonizar con unos tiempos hipócritas y corruptos, hasta el punto de considerar el suicidio<sup>31</sup> como definitiva vía de escape. Acurrucado en la calle, yerto junto a la cloaca pestilente, Daniel sabrá que el capitán ha muerto y correrá junto a él como compañía final y agradecida, tan diferente del abandono de Max por don Latino y pese a una escenografía integrada también por la calle y el hedor humillante del perro. A Daniel, sin embargo, se le revelará con claridad el legado del anciano animoso: la defensa quijotesca de las causas justas, por delirantes y abocadas al fracaso más estrepitoso que estén. El entierro del capitán, tan discreto y solitario como el de Mala Estrella («acudieron pálidos espectros [...] sombras tabernarias y astrosas», [Marsé, 2004: 203]) constituye el primero de los días de la etapa recién inaugurada para Daniel, quien habrá declarado que con la muerte del capitán «casi sin darme cuenta, el escenario vital de mi infancia se me fue convirtiendo poco a poco en un paisaje moral, y así ha quedado grabado para siempre en mi memoria» (Marsé, 2004: 202).

La guerra y la posguerra también comparecen, aunque no como trasfondo temporal inamovible, en la novela de Caballero Bonald. La saga de los Romero-Bárcena ha de ajustarse al recorrido por diferentes décadas que actúan como telón de fondo determinante para los miembros de la estirpe<sup>32</sup>. El ochocientos deja paso al siglo xx y sus atribulados acontecimientos en las inmediaciones del 36, afectando al patriarca Sebastián Romero-Bárcena y su primogénito Alfonso María. La crispación de la preguerra, el estallido de la misma y la repercusión de su desarrollo en el núcleo familiar, así como las consecuencias beneficiosas una vez finalizado el conflicto, serán reflejados de modo fragmentario a través de varios episodios recuperados por diferentes narradores<sup>33</sup>.

---

MAX: Mi nombre es Máximo Estrella. Mi seudónimo, Mala Estrella. Tengo el honor de no ser Académico».

<sup>31</sup> «En cierta ocasión me dijo que todos los disparates que le reprochaban y las muchas locuras que había cometido en esta vida no eran sino ensayos y variaciones de una sola y misma locura...que nunca acertó a cometer, porque no sabía exactamente en qué consistía» (Marsé, 2004: 202).

<sup>32</sup> Así, el lector encuentra tanto las dificultades económicas de la segunda mitad del siglo XIX por las que atraviesan los bisabuelos paternos de José Daniel Hardy, como la solvencia elegante de los Conticino, cristalizando en la unión de ambos hijos (Sebastián y Adelaida) el origen de una saga familiar de raíz usual socialmente y clásica en cuanto a tratamiento literario las aspiraciones por medrar e integrarse en el escalafón aristócrata por parte del astuto y trabajador asalariado vía nupcial recuerdan los planteamientos matrimoniales del Siglo de Oro, y la contraposición entre aristocracia de abolengo y burguesía adinerada y aristocratizada artificioosamente la confrontación, a su vez, entre –por ejemplo- Churruchaos y (Cayetano) Salgado. El indiano que regresa triunfador y experimenta el cambio de fortuna social y económica deseará manifestarlo a través de la sencilla modificación de su onomástica, pues entre ambos apellidos incorporará el guion que sugiera en documentos expedidos una filiación noble, ratificada, además, por la esposa Adelaida Conticino.

<sup>33</sup> La sagacidad del primero de los Romero-Bárcena le permitirá intuir la evolución de la República hasta su revocación, aproximando posiciones con el general Sanjurjo –relación de la que procurará asimismo distanciarse

Sin embargo, la guerra en su dimensión cainita se elide y su recuerdo responde al sesgo fragmentario y maniqueo del discurso del padre y el primogénito. La perspectiva adolescente de José Daniel retiene como *leitmotiv* el «que habíamos ganado» de plural inclusivo, acudiendo en auxilio de una neutralidad con que ajustar el enfoque de los hechos la suspensión del juicio aportada por su padre, quien por sus raíces anglosajonas observa con una objetividad mayor el devenir de los acontecimientos. Es el *tiempo de las guerras perdidas* que Caballero Bonald no desglosa en el entramado de *En la casa del padre*, pero que, embrionarias y sugestivas, se condensan en la paralipsis de las palabras de José Daniel: «yo sí conocía [...] muchas historias terribles de la guerra [...] si bien las asociaba vagamente a un raudo sentimiento de aventura, a una excepción incitante dentro de las rutinas de cada día» (Caballero Bonald, 1996: 177).

La guerra no es, por tanto, experiencia vital directa para nuestro narrador, como tampoco las condiciones de miseria que entrañó la posguerra permeabilizan a los Romero-Bárcena, alejando a José Daniel Hardy de su homólogo barcelonés Daniel. Sin embargo, la segunda de las pulsiones universales responsables del camino de madurez, la muerte, sí comparece puntual en plena adolescencia de Hardy. La relación entablada con ésta acontece en el más natural de todos los marcos familiares: frente al impacto emocional de la pérdida de un igual que sufre el Mochuelo por el Tiñoso, o el desasosiego ante la desaparición irrecusable del padre del Daniel de Marsé, José Daniel asume por primera vez la esencia caduca del hombre con el fallecimiento de los abuelos Sebastián y Adelaida. La nueva experiencia iniciática «yo no había visto nunca un cadáver» (Caballero Bonald, 1996: 215)- será de idéntica observación hiperestésica a la del Mochuelo, desembocando en una ternura apenas sofocada, «una especie de lástima por lo menospreciado que debía sentirse abuelo allí metido» (Caballero Bonald, 1996: 215), hermanada con la rabia sentida por Daniel ante la contemplación de la toalla-turbante-disfraz que porta Germán. También en el transcurso de la larga noche de velatorio, José Daniel Hardy reparará en la vulnerable condición humana a merced del tiempo y de la muerte hasta somatizar («me subió entonces por el vientre arriba

---

ante el devenir de los nuevos y decisivos sucesos-. Venganzas personales mediatizadas por su posición de poder y la afiliación final del primogénito a Falange (un Alfonso María alejado de todo idealismo o pensamiento político abstracto y sí, por el contrario, de temperamento atrabiliario) confluirán hasta que padre e hijo participen en diferentes escaramuzas como respuesta defensiva a las «tropelías e intimidaciones que habían venido asediando a los Romero-Bárcena [...] con el triunfo del Frente Popular [...] las quemadas de cosechas, las ocupaciones de fincas, los atracos y barbaries de toda especie [...] se propagaron entonces con predecible brutalidad. De modo que Alfonso María creyó llegada la hora de los remedios contundentes» (Bonald, 1996: 139).

un centelleo medroso, como una fatiga relampagueante», [Caballero Bonald, 1996: 215]) la toma de consciencia plena y primera de esta realidad universal. Caballero Bonald aúna la comprensión de la muerte a la pulsión complementaria en la dilogía clásica («amor y muerte»- *Eros y Thanatos*) ejecutando un capítulo construido sobre la base del amor conducente hasta aquélla. «A las tres semanas justas de haber muerto abuelo, murió abuela. A nadie le cogió desprevenido» (Caballero Bonald, 1996: 216). Desde una sincronía vital absolutamente lírica, Adelaida Conticino comprende la contingencia de su presencia en la casa, desaparecido el hombre a cuya vida asoció la suya<sup>34</sup>.

Queda detenerse en el jinete de la guerra en *Los niños muertos*. Su contemporaneidad trastrueca epidérmicamente las directrices de ésta, aunque mantiene inalterable la lectura que de ella deviene. La coordenada histórica interna escogida por Parra sitúa la novela a comienzos de la década de los ochenta, amparados los personajes por las acciones terroristas de Sendero Luminoso, el horror de las detenciones, los atentados salvajes, las redadas, la represión, los asesinatos, robos, extorsión, violaciones, pederastia y un sentido brutalmente atávico de la justicia que insta a su reparación vía Talión. Todos estos factores han de ser los responsables de las *hamartías*, renovadas en un país que vive en estado de guerra inalterado, aun cuando no se denomine guerra sino guerrilla.

Con mayor o menor proximidad familiar, el niño incorpora la muerte como realidad connatural a la vida, desprovista de épica o lirismo y dotada, por el contrario, de inmediatez y facilidad. En la comunidad en la que Daniel crece, la vida no parece poseer un valor trascendente; frecuentemente el lector comprobará que personajes secundarios y meramente referenciales optan por el suicidio (así ocurre con personajes anónimos como la muchacha que se precipita desde lo alto del acantilado sin que las reconvenciones de Isaura surtan efecto, o Pashtuco, a quien han encontrado «ahogado río abajo. Algunos dicen que se mató» [Parra, 2015: 224]). La muerte violenta es la cara principal de ella misma, con el interludio de los accidentes en la vía por que mueren a diario niños aturdidos por las drogas inherentes a la marginación<sup>35</sup>. La brutalidad exhibida y múltiple en sus formas instala al protagonista -y al resto de personajes- en el olvido del matiz inhumano que ello entraña. Daniel es testigo

<sup>34</sup> Desde la serenidad de esta revelación íntima, se dispondrá a morir, replegando la proxémica espacial del teatro de operaciones que es la casona familiar hasta el dormitorio en que tres semanas antes falleciera don Sebastián.

<sup>35</sup> Miky es el primero de los críos a quien Daniel contemplará en su ataúd, cubierta la cabeza por la máscara de yeso esperpéntica y prematuramente carnavalesca. Miky inhala sustancias tóxicas y adquirió la costumbre desde muy pequeño de engancharse al autobús para desplazarse velozmente exponiendo su vida, que finalmente pierde en un accidente en la vía, como tantos otros chicos.

directo del encuentro en el vertedero de la Chanchería del cadáver de una niña de «aproximadamente 12 años [...] Cobriza. Signos de desnutrición» (Parra, 2015: 141), cubierto de basura, «ultrajada y estrangulada», con «articulaciones raspadas, moretones en las costillas, hematomas, molido a puñetazos». La chiquilla, una de las primeras en ingresar en el censo innominado de los muertos infantiles del título, es el icono repetido que insensibiliza a los limeños y que tendrá en Apolonia y Érica dos casos añadidos a la progresión de muertos por violencia sexual y física. La desaparición de la primera de estas dos iniciará a Daniel en la muerte truculenta de sus iguales en edad, intensificando la segunda la pérdida, más inasumible por atroz en el *modus operandi* y por la amistad y cariño profesados a la valiente Érica. No serán los últimos. La madurez afectiva de Daniel lo impelerá, pese a la suspensión del relato, a la asistencia perpetua a estos espectáculos cotidianos de la muerte y la sangre que adoban el destino de los niños que no alcanzan la edad adulta por ser asesinados, pero también el (destino) paradójicamente adulto de aquéllos cuya infancia, tal es la suya, se adultera y degrada por dichos espectáculos.

#### 4. LOS FOSOS TRANSFORMADOS. *CRONOTOPOS*<sup>36</sup> EN EL RELATO DE FORMACIÓN CONTEMPORÁNEO

Las infancias convocadas a agotarse en sí mismas para ceder paso a la edad adulta codifican -en el relato de formación- el tiempo y su asunción a través de los espacios, hasta constituir una secuencia variada de *cronotopos*. La infancia se transfigura, como confiesa Daniel casi finalizado *El embrujo de Shanghai*, en una sucesión de paisajes emocionales arbitrariamente contruidos sobre la manipulación lírica de los recuerdos adultos. La exhaustividad descriptiva y la isotopía que procede del empleo de figuras y términos con transducción denotativa y connotativa son claves en el discurso del *bildungsroman*<sup>37</sup>, que a menudo resulta

---

<sup>36</sup> «Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio” a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo [...] Bajtin estudia los cronotopos de [...] la novela biográfica» (Sullá, 1996: 63).

<sup>37</sup> De hecho, el término, introducido como taxón genológico por el filósofo alemán Wilhelm Dilthey, se extraía del estudio biográfico que éste llevara a cabo sobre Friedrich Schleiermacher y cuyo título fue, reveladoramente, *Poetry and Experience* (1906). La poesía, entendida como esencialización estética del segundo de los términos del sintagma, esto es, la experiencia, se halla en la base de todo relato de autoformación y se ve permeabilizada necesariamente por la novela lírica.

en construcciones utópicas. Los textos escogidos preferirán la espacialización distópica de las infancias de Daniel. Las pautas deconstrutoras se hallan en los escenarios de *Los niños muertos* y *El embrujo de Shanghai*. Lima y Barcelona se edifican literariamente sobre la renovación del *descensus ad inferos* clásico que exige para su construcción las presencias del mentor (en calidad de Virgilio) y del iniciado (en la de Dante), ambos a la búsqueda infatigable de un objetivo que se formula preciso en la *catábasis* clásica<sup>38</sup>, pero no se muestra exacto en los textos contemporáneos, pues la funcionalidad del ingreso en el infierno es búsqueda del yo transformado que aguarda tras la infancia.

De Lima y sus inmediaciones escoge Parra los barrios chabolistas. Levantadas sobre acantilados que subrayan su peligrosidad física, las *bidonvilles* comparecen sobre los rompientes de aguas pútridas que evocan el Cocito de Dante y desmitifican los otros ríos profundos de Arguedas. Toda reivindicación de la tierra como espacio de identidad comunitaria se subvierte en *Los niños muertos*, pese al contacto directo de muchas plantas de pies con aquélla. El *slumdog* de Parra es un microcosmos hostil sin opción de cambio de fortuna<sup>39</sup>, ya desde su fundación fatídica sobre el terreno drenado que pueblan hordas de miserables. Y tan sugestiva como este infierno sartriano es la figuración de Marsé para el escenario osmótico de su Daniel.

Las concomitancias con el infierno dantesco se prefiguran formalmente en el capítulo primero a través tanto del pavimento levantado por la reparación de una fuga de gas velada -que parece encubrir la búsqueda de fosas comunes tras la guerra-, como del hedor a descomposición imposible de extinguir. El infierno clásico es consustancial al tiempo caído y la eternidad negativa, y en el barrio cercano a las Camelias (patéticamente) nominales, transcurridas dos semanas, «persistía el tufo en la plaza [...] todo seguía igual un día tras otro» (Marsé, 2004: 13). Sin embargo, el enclave distópico de la ciudad encuentra ámbitos subjetivos ideales para Daniel: la utopía se llama Shanghái y se construye a tenor del relato de claves cinematográficas detectivescas y negras que hacen de la ciudad china espacio de evasión y vía de escape exótica de la monotonía interminable de días sin estudio ni trabajo. Daniel, transformado ya al final de la novela (pues ha encontrado al otro que es él mismo<sup>40</sup>),

<sup>38</sup> El hallazgo de Tiresias si quien desciende es Ulises, de Anquises o Creúsa si se trata de Eneas, de Eurídice si es Orfeo, de Beatriz si es Dante en el Trecento.

<sup>39</sup> Los basurales son también el escenario de juegos infantiles como los fusilamientos, generados sobre la mimesis de historias escuchadas de otros tiempos o escenas contempladas clandestinamente del momento.

<sup>40</sup> «*Otro* me espera en otra parte y a él voy.

Y se puso de nuevo en marcha.

-¿Quién os espera? [...]

domina el único espacio capaz que aunar la mediocridad epidérmica extensiva a todo el barrio, con la capacidad de ensoñación efímera con que precisamente paliarla: el cine. El cine del Daniel de Marsé se nos muestra pasivo y unívoco –tan diferente a ese otro cine que el lector encuentra en *Beltenebros* (1989)-, pues enlaza con aquéllos (evocados nuevamente por Muñoz Molina o Martínez Sarrión<sup>41</sup>) en los que uno alcanzaba a reconfortarse siquiera durante la proyección, concediéndose el tiempo de la ficción como bálsamo reconstituyente de las experiencias anodinas.

Los fosos de los personajes últimos se muestran diferentes y dulcifican algunos de los rasgos que los espacios de la distopía plantearon. El propio título de Delibes anticipa la fusión de espacio y tiempo en el *cronotopo* universal de la *peregrinatio vitae* clásica que transforma a todo hombre en viandante permanente. *El camino*, de reminiscencia manriqueña u homérica, es significativo distenso de todas las sendas parciales que conectan etapas, aunque flanqueando ambos límites Delibes plantee otras tantas especializaciones temporales simbólicas, nunca asimilables al foso como ámbito de experiencias traumáticas. Todo espacio en Delibes se integra armonioso en la Naturaleza, como si ésta hubiese decidido modificar voluntariamente sus rasgos más telúricos, sofisticándose con trazas urbanas. El pueblo sin nombre, heredero de los enclaves y largos ríos machadianos<sup>42</sup> no se muestra transgresor del medio por la intervención antrópica que hacía, por ejemplo, de la presa el elemento invasor en *La mortaja*. El medio natural de *El camino* enlaza con las coordenadas cinegéticas delibeas de *La sombra del ciprés es alargada*, *Castilla, lo castellano y los castellanos* o las memorias de *Diario de*

---

Zenón se dio la vuelta:

-Hic Zenón- dijo-. *Yo mismo*» (Yourcenar, 2005: 19).

<sup>41</sup> Muñoz Molina, en su artículo «Arqueologías del cine» recuerda, en clave personal, que en los cines españoles del medio siglo se producía «...la identificación emocional entre el público y los personajes de las fábulas que lo subyugaban. Vivíamos espléndidamente alimentados a base de malas películas que tal vez estaban incluso peor hechas de lo que recordamos. Pero la emoción era legítima, la generosidad incondicional de nuestra expectativa, el momento de la llegada al cine». Martínez Sarrión, por su parte, reflexiona sobre idéntica naturaleza escapista y constructora de la persona en el poema «El cine de los sábados» (*Teatro de operaciones*, 1967):

«maravillas del cine galerías  
de luz parpadeante entre silbidos  
niños con sus mamás que iban abajo  
entre panteras un indio se esfuerza  
por alcanzar los frutos más dorados  
ivonne de carlo baila en scherezade  
no sé si danza musulmana o tango  
amor de mis quince años marilyn  
ríos de la memoria tan amargos  
luego la cena desabrida y fría  
y los ojos ardiendo como faros».

<sup>42</sup> «Como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar». El verso pertenece al poema «A orillas del Duero», recogido en 1912 en *Campos de Castilla*.

*un cazador*. En una línea regeneracionista y noventayochista<sup>43</sup> el paisaje de *El camino* se tiñe de una cromografía ocre, dorada y parda (de sementera), recurrente en las orillas del Duero que conecta paisaje y paisanaje. También por ello acaso, la madrugada en que la Uca-uca se despide de Daniel -los sueños juveniles de la chiquilla se han corrompido en boca de la Guindilla en calidad de madrastra, revalidándose el incipit de *El embrujo de Shanghai*- es fría y nebulosa, envuelta por la niebla que circundó al otro Daniel y que encubre, en definitiva, la incertidumbre y la angustia ante el tiempo y el futuro deparados.

Finalmente, hemos de mencionar el espacio inamovible, pero plurifocal, que es la vivienda patriarcal en la que habitan los personajes de *En la casa del padre*. La casa determina, también ahora, la etopeya de los Romero-Bárcena invirtiendo la exégesis *a priori* evangélica del título<sup>44</sup> para instalarse en la línea simbólica de las moradas teresianas. La casa es una y múltiple, espaciosa en sus dependencias, casa viva en el tiempo que aprisiona presencias y ausencias. La casa de los Romero-Bárcena es inmanente porque incluye los espacios de regresión al tiempo aristocrático de la abuela Adelaida Conticino, la clandestinidad de las bajas pasiones satisfechas del abuelo Sebastián, las apariencias de la vida personal vacua de María Patricia o Alfonso María, los viñedos símbolo del poder familiar, y las bodegas que representan el dominio del hombre sobre el medio. Todos estos espacios transformarán a la casona en protagonista silenciosa de la novela de Caballero Bonald. La casa, evocada y transfigurada por la memoria adulta (o adulterada) del propio Caballero Bonald...

Parte de esta historia la metí de rondón en mi novela *En la casa del padre*, tal vez porque me pareció que podía ser como un indicativo relativamente creíble en torno a las digresiones de una niñez imaginaria que tenía algo que ver con la mía (Caballero Bonald, 2004: 13)

... convoca sobre sí el recuerdo poderoso de las vivencias y experiencias espacializadas en ella y transferidas, desfiguradamente, a la realidad reconstruida poéticamente.

---

<sup>43</sup> «Para los escritores del 98, es importante tanto la caracterización concreta, natural, del paisaje, como el sentimiento que el paisaje produce. Con lo primero se relaciona la inclinación naturalista que muestra a menudo su visión del paisaje, y, también la sostenida presencia en ella de la faceta descriptiva. Hay así, en el paisajismo noventayochista, un cierto equilibrio entre la observación directa y la contemplación, entre la descripción y el sentimiento, entre la atención prestada al mundo exterior y la que se concede a su correlato interior, en el mundo del sentimiento y de las sensaciones. Es una actitud que incorpora así el legado gineriano e institucionista y, a través, de él, las claves del paisajismo geográfico moderno, con su intención de aunar la explicación y la comprensión» (Ortega Cantero, 2009: 42-43).

<sup>44</sup> El versículo neotestamentario y evangélico previo al pasaje de la Pasión que preconiza las estancias innumerables que, «en la casa del Padre» Cristo se apresta a preparar (Jn 14, 2).



## 5. CONCLUSIÓN

Daniel abandona la coordenada veterotestamentaria que lo filia a la tradición folclórica semita para ajustarse a los parámetros que el relato de formación contemporáneo plantea en nuestra literatura. Delibes, Caballero Bonald, Marsé y, recientemente, Parra redefinen la aventura del inicio en la edad adulta dotando a sus protagonistas de rasgos individualizadores formulados sobre bases comunes y universales, que revierten sobre el antropónimo que condensa las experiencias reveladoras del yo: Daniel. *El libro de Daniel* se vuelve así múltiple y contemporáneo y, como si fuera hiperónimo en clave literaria, alberga a los libros-cohipónimos de sí mismo: *El camino*, *En la casa del padre*, *El embrujo de Shanghai* y *Los niños muertos*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bal, Mieke (2006): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.
- Bergson, Henri (1987): *Memoria y vida* (textos escogidos por Gilles Deleuze), Madrid, Alianza.
- Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen (1992): *La novela*, Madrid, Síntesis.
- Boes, Tobias (2006): «Modernist Studies and the *Bildungsroman*: A Historical Survey of Critical Trends», *Literature Compass*. 3/2, Blackwell Publishing.
- Caballero Bonald, José Manuel (1996): *En la casa del padre*, Barcelona, Anagrama.
- Caballero Bonald, José Manuel (2004): *Tiempo de guerras perdidas*, Madrid, Alfaguara.
- Castellet, José María (2001): *La hora del lector*, Barcelona, Península-Ficciones.
- Delibes, Miguel (1996): *El camino*, Barcelona, Destino.
- García Berrio, Antonio; Huerta Calvo, Javier (1992): *Los géneros literarios, sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Cátedra.
- García Galiano, Ángel (2004): «Desarraigo, adolescencia y extravagancia: esbozo de mi poética en la narrativa de mi generación», en Antonio Orejudo (ed.): *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del s. XXI*, Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia: 39-64.
- García Gual, Carlos (1997): *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII: el amor cortés y el ciclo artúrico*, Madrid, Akal.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La escritura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Guillén, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica.
- Gullón, Ricardo (1984): *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.
- Kontje, T.C. (1993): *The German Bildungsroman: history of a national genre*, Columbia, Camden House.
- Kundera, Milan (2000): *La ignorancia*, Barcelona, Maxi Tusquets.
- Lukács, Griorg (1971): *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa.
- Marsé, Juan (2004): *El embrujo de Shanghai*, Barcelona, De Bolsillo.
- Martínez Sarrión, Antonio (2010): *Muecas del tiempo oscuro y Teatro de operaciones*, Madrid, Bartleby Editores.
- Mbarga, Jean-Claude (1997): «Sobre el neonaturalismo de Camilo José Cela en *La familia de Pascual Duarte*», en *Lenguaje y textos*, 10: <http://hdl.handle.net/2183/8043> (último acceso: 28/01/2018).

- Moretti, Franco (2000): *The Way of the World: the Bildungsroman in European Culture*, London-New York, Verso.
- Muñoz Molina, Antonio (2015): «Arqueologías del cine», en *El País*: [https://elpais.com/cultura/2015/09/10/babelia/1441893980\\_988125.html](https://elpais.com/cultura/2015/09/10/babelia/1441893980_988125.html) (último acceso: 01/02/2018).
- Ortega Cantero, Nicolás (2009): «Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)», en *Boletín de la A. G. E.* 51.
- Parra, Richard (2015): *Los niños muertos*, Madrid, Demipage.
- Rodríguez Fontela, M<sup>a</sup> Ángeles (1996): *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica*, Universidad de Oviedo, Edition Reichenberger, Kassel.
- Salmerón, Miguel (2002): *La novela de formación y peripecia*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- Sanz Villanueva, Santos (1994): *Historia de la Literatura española*. Vol. 6/2, Barcelona, Ariel.
- Scholes, Robert; Kellog, Robert (1975): *The Nature of Narrative*, London-Oxford-New York, Oxford University Press.
- Soldevila Durante, Ignacio (2001): *Historia de la novela española (1936-2000) I*, Madrid, Cátedra-Crítica y estudios literarios.
- Sullá, Enrique (editor) (1996): *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica.
- Yourcenar, Marguerite (2004): *Opus Nigrum*, Madrid, Santillana Ediciones para El País.
- Zumthor, Paul (1994): *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra.

## SOBRE LA AUTORA

### *María Encarnación Pérez Abellán*

Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Murcia. Institución: I.E.S. Melchor de Macanaz (Hellín). La autora ha tenido ocasión de publicar diferentes artículos en CSIC-Anales Cervantinos (2016), AHLM (Asociación Hispánica de Literatura Medieval) o Instituto Cervantes.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6243-9359>

Contact information: Correo electrónico: [marienabellan@hotmail.com](mailto:marienabellan@hotmail.com)