

**LA INCURSION NARRATIVA
DE JOAQUIN GALAN**
**Un análisis del relato “Del fulgor del cuchillo”
de su nuevo libro “El peso de las sombras”**

Isidora Rivas Turrado

1.- INTRODUCCION

Con la publicación de *El peso de las sombras* (1991), el escritor palentino Joaquín Galán Díez inicia su incursión en la narrativa.

Coherente consigo mismo, muchos de los supuestos estéticos y vitales de su obra poética reaparecen en *El peso de las sombras* y toman encarnadura en los personajes.

Pertenece Joaquín Galán a ese tipo de escritores que hacen su camino en silencio, ajeno a círculos y a modas. Hasta ahora se había dado a conocer como poeta: *Vocación de mar* (1966), *Los ojos de la piedra* (1977), *Ni el desorden del fuego* (1979), *El aire original* (1983), y también como crítico de poetas de las últimas décadas. Su dedicación a la narrativa ha venido desarrollándose en los últimos años y, prueba de la misma han sido los diversos relatos aparecidos en la prensa local, algunos de los cuales incluidos (con las pertinentes modificaciones) en *El peso de las sombras*.

Los doce relatos que integran este volumen constituyen un mundo coherente y simbólico.

Lejos de una visión realista del mundo, diríase que el autor brinda unos personajes y unas situaciones que suplantán la realidad. El mismo autor confiesa, en el "pos-scriptum" final, sus intenciones: "No es posible escamotear la realidad, pero no es imposible inventarla, poseer un mundo propio en el que el tiempo y las percepciones se entrecrucen a su antojo".

En efecto, las criaturas de *El peso de las sombras* (y digo "criaturas" por su connotación de seres endebles, indefensos y, por lo tanto, más entrañables, adjectivaciones nunca más acertadas que refiriéndonos a las de este relato) muestran una carga de búsqueda y preocupación. Y, puesto que se reconocen extrañas en el mundo, tal como está constituido, tratan de preservar intacta la utopía de una felicidad universal o, al menos, hecha a la medida de sus anhelos. Cada personaje de este libro podría hacer suya la frase que Holderlin pone en boca de Hyperion: "Es una época mejor lo que tú buscas, un mundo más bello".

Que estos relatos se escoren, en gran medida, hacia el mundo de la fantasía viene a confirmar lo que acabo de decir. Es mediante el impulso a la fantasía como emergen de su desazón y de su melancolía. Son muy delgadas las fronteras entre lo cotidiano y lo soñado, entre las percepciones inmediatas y el vuelo de los deseos, entre la realidad y la obra de arte.

Por eso este libro no incurre en fáciles amarguras, pues que los personajes están activados por una irrenunciable esperanza. Tal proyección hacia el futuro (un futuro de amor, de recuperación de la identidad) se produce desde el reconocimiento a las propias raíces. De aquí que *El peso de las sombras* acuda a los ámbitos de la tierra nutricia, a la infancia, a las etapas manriqueñas del pasado, desde donde recuperar el amor perdido.

A este respecto, *El fulgor del cuchillo*, el cuento cuyo análisis pretendo abordar, se orienta hacia el amor y, cómo no, hacia la creación, por medio de los cuales da un significado a la existencia, desde la insatisfacción de la realidad inmediata, ya que “el cuentista soslaya la obviedad de la vida por un salto que lo define en un apartamiento “a priori” de la realidad bruta”¹.

2.- PROPOSITO

“Es evidente que antes de contestar a la pregunta de dónde vienen los cuentos, debemos responder a esta otra: qué es un cuento”

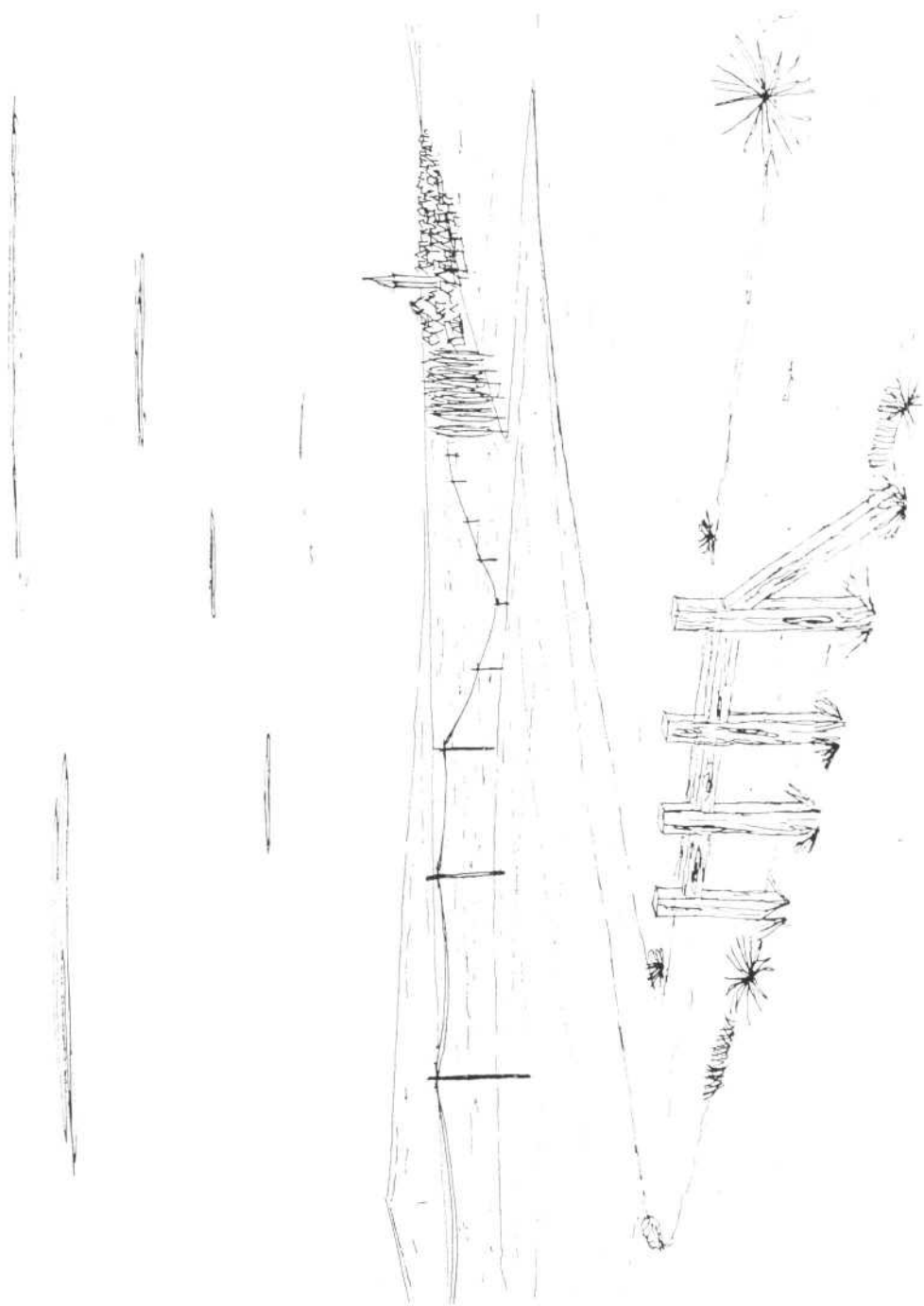
(Vladimir Propp)

Desde el primer balbuceo, el hombre ha tenido la propensión de contar y escuchar cuentos. A esta necesidad de vivir vidas ajenas a la nuestra, respondía la predisposición de un público adicto.

Es el cuento un género que ha interesado por igual a todo tipo de público, sin distinción de edad, de sexo, de condición cultural o de clase social. Así, un público iletrado era capaz de transmitir y recoger por vía oral estas manifestaciones también propias del ámbito de la corte, de la misma manera que actualmente escritores de minorías dirigen sus cuentos a un público de élite.

Con el “érase una vez” o “había entonces” se establecía la hermosa superchería del cuento, la amable y grata ficción de soñar despiertos, que el hombre ha ido conservando a lo largo de la historia, bien de forma oral —cuando no se había descubierto aún la escritura y/o la imprenta, bien a través de páginas escritas que, en el caso de este género (y al contrario de lo que ha ocurrido con la novela) no le han restado en absoluto ni la pureza y esencia de su brevedad, ni lo maravilloso y ensoñador que sigue admirando el lector de nuestros días.

1. Mario A. Lancelotti. *Teoría del cuento*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1973, Pág. 13.



"Un pueblo como tantos: del tamaño de un grito".

Con el análisis de este cuento se pretenden desbrozar los diferentes niveles intertextuales en los que se imbrica la narración y la estructura interna, sin que ello suponga quiebra alguna de la coherente unidad sustancial del relato. Mediante un método crítico pretendemos desmenuzar los diferentes estratos de una narración hasta hacer patente su compleja riqueza y su vitalidad.

3.- ESTRUCTURA Y PUNTO DE VISTA

Con la ausencia de elementos gratuitos y superfluos, como cualidad que debe acompañar a los relatos breves, Galán nos sitúa en un proceso muy cohesionado, con encadenamiento de situaciones que confluyen enfáticamente hacia el núcleo central: la fuerza salvadora de la solidaridad. Hasta las sentencias, emitidas por el padre, siguen una progresión en intensidad que corrobora esa coherencia procesal y ese perfil de personaje reflexivo y escorado hacia el convencionalismo:

“Ahora tendremos que matar el buche” (pág. 127)

“A veces, hijo, la suerte de una vida depende de otra vida, para bien o para mal...” (pág. 129).

“Por lo menos matándolo podremos aprovechar su carne...” (pág. 131).

El hecho mismo de que el poder del amor vaya en paralelismo con la superación del conflicto, refuerza los límites de la estructura del relato, que es movida por los dos pilares que sustentan los dos personajes principales: de un lado el impulso de sentencias y reflexiones y de otro una fuerza, entre mágica y misteriosa, que subyace bajo la emoción incontinida y explosiva encarnada en el héroe.

No sabemos quién es el protagonista del que cabría llamar uno de los bandos de entre los dos que activan el conflicto, el padre o el enjambre. Lo que sí está claro es que Andrés es el vencedor en el mundo de la creación, identificándose con el soñador que anticipa el futuro, aunque en el mundo de la historia, del discurso referencial, el héroe se confunda con el buche.

La estructura de *El fulgor del cuchillo* queda representada en la definición formal que nos ofrece V. Propp:

Desde un punto de vista morfológico, llamaremos cuento a todo proceso que, partiendo de un daño (x) o de una falta (x) llega, después de haber pasado por funciones intermedias, a bodas (N) u otras funciones utilizadas como desenlace ².

2. Vladimir, J. A. Propp. *Morfología del cuento*, Juan Goyanarte Editor, Buenos Aires, 1972, p. 143.

A medida que las dos criaturas humanas del conflicto se van perfilando, el punto de vista omnisciente del narrador se va adaptando a cada uno de esos dos seres que se dibujan como protagonistas de los dos momentos que componen el relato:

El primero está absorbido por el protagonismo del padre y posee una extensión superior al segundo. Se concreta en las cuatro primeras secuencias, hasta que Andrés se encuentra con la pandilla (pág. 134):

“La primera impresión acerca del padre era ésta: un chorro de sombra bajo las cejas hirsutas, y el polvo del camino agarrado hasta aquí”.

Una sentencia, bien transparente del núcleo temático del conflicto, ejemplificada esa identificación del saber del narrador con el pensar del padre:

Examinó los ojos de su hijo y con una voz adrede pausada sentenció:

A veces hijo, la suerte de una vida depende de otra vida. Sí, para bien o para mal. (pág. 129).

El segundo tiempo, más breve, sólo consta de las dos secuencias restantes, pero en él el protagonismo de Andrés sorprende con efusividad al lector.

La identificación del pensamiento de Andrés con el narrador (en paralelismo con la sentencia del padre antes citada) queda de manifiesto en la moraleja definitoria de la segunda parte del cuento y provoca la unanimidad de Andrés con el narrador, a la vez que hace a éste, en cierto modo, cómplice del destino final de los acontecimientos. Aquí el lector supone, y sólo supone, que esto es lo que está pensando Andrés; en boca del narrador:

Con frecuencia los móviles de la conducta humana se desmontan como piezas de una arquitectura de juguete (pág. 137).

¿Me equivoco si señalo que no sólo es el padre el que se va anulando con la resonancia que toma la personalidad de Andrés, sino que el narrador, en tanto que conocedor, se va contagiando y lucha por un papel de protagonismo y se yergue como seudopersonaje, que no actúa directamente, pero controla tanto que toma una posición de lucha en el conflicto?

Un narrador teocrático y omnisciente, como el que nos presenta Joaquín Galán en este cuento, hace posible, y hasta necesaria, la recreación en descripciones y exacerbaciones que ganan en plasticidad dinámica y en viveza, y que conducen a un rasgo específico de la técnica del cuento en general, en el cual uno de los primeros se cierce en torno al escapismo y al embelesamiento del lector, al situarlo en una atmósfera de ensueño, en un mundo que vulnera el orden a que estamos acostumbrados desde el convencionalismo, y ello queda explícito en el mismo desarrollo de los acontecimientos.

Sin embargo, tal omnisciencia queda infringida en algunos puntos del relato, precisamente con el fin de crear sorpresa y de revelar los sucesos decisivos sólo en el momento oportuno. La aseveración del primer párrafo por parte del

padre (“Ahora tendremos que matar el buche”), con el tiempo verbal de futuro para hacer más vehemente que ocurrirá, a mi modo de ver, además de intensificar el dramatismo del conflicto y de hacer al narrador cómplice del drama que el padre comienza a sufrir, sirve de enlace entre la presentación del estado inicial y el comienzo de las funciones y perfiles de los personajes; pero, sobre todo, aumenta nuestra curiosidad por conocer los motivos que puedan llevar el padre a tomar tan segura decisión, cuando aún no sabemos ni de qué trata el asunto.

Otro ejemplo de infracción de la omnisciencia del narrador, que es decisivo en el orden de motivos de la historia, y que contribuye muy mucho a acabar de configurar a los dos personajes principales y a conceder verosimilitud a la actitud y función del padre, tiene lugar en la última secuencia del cuento:

De inmediato recordó que alguien le había comentado que su padre y el pastor habían cruzado días atrás unas palabras más altas que otras por no sé qué asunto de pastos (pág. 137).

Las dos criaturas más reveladoras del asunto se mueven, con su cotidianidad y deseos más inmediatos, entre dos planos que son los móviles del conflicto y que aparecen diseñados audazmente:

Un primer plano, en toda su hondura filosófica, representado por lo estático, por el sentido de una situación irremediable, por un hado, en medio del cual se yergue la razón y el pensamiento, y que el narrador, en cuanto sabedor, conoce y explica en las cuatro primeras secuencias. El clímax de este plano se situaría en la máxima: “A veces, hijo, la suerte de una vida...”, que coordina los acontecimientos argumentales del mismo.

- 1.- *La vida de la burra ha dependido de las abejas.
La vida del buche, de la muerte del otro buche.
La vida de Andrés, de la del padre, y viceversa.*
- 2.- *Todos, humanos y animales, dependen de las circunstancias, del azar (sequía, clima, situación de posguerra, etc.)*
- 3.- *La decisión del padre, del esfuerzo voluntarioso del hijo.*

Contrastando, aparece un segundo núcleo, representativo del devenir vital heraclitano del fluir imparabile de las cosas y, sobre todo, de la realidad física:

... discurría el río...Allí la cinta del verdor, aquí la prieta vibración del secano. (pág. 133).

Es el lado efervescente del entorno, negativo y mísero, pero poéticamente disfrazado de idealismo, gracias a las connotaciones y al perfil de las descripciones, auditivas, olfativas, visuales, que ofrece.

Dos términos, en el centro de un párrafo y de una línea, aglutinan, quizá por lo breves y sencillos, estos dos niveles: “Silencio y sol”; (pág. 133), y entre ellos, entre esa invitación a la reflexión y la apertura a un mundo externo plagado de sensaciones, pululan unas criaturas que sólo pueden actuar en la cotidianidad de cada momento.

4.- ESTADO, ACTITUDES, EVOLUCION Y FUNCIONES DE LOS PERSONAJES

A pesar de que el género requiere unos personajes subordinados al acontecimiento, la originalidad de este cuento estriba quizás en que hay personajes que sentimos entrañables y que están debidamente perfilados, formando parte del asunto de la fábula y actuando, a la vez, como personajes redondos, siguiendo la terminología de Forster. La prueba de que un personaje es redondo está en su “capacidad para sorprender de una manera convincente” y en que “trae consigo lo imprevisible de la vida”³. Así, Franco Brioschi y Costanzo di Girilamo dicen respecto al concepto que Forster da del personaje de ficción:

*... nace, por lo general como un paquete, puede seguir viviendo después de morir, necesita poca comida, poco sueño y está infatigablemente ocupado en relaciones humanas. Y lo más importante, podemos llegar a saber más de él que de cualquiera de nuestros congéneres, porque su creador y narrador son una misma persona*⁴.

Siguiendo los estudios de V. Propp, con el que por primera vez el cuento deja de estudiarse únicamente desde el punto de vista del asunto y se desglosan, sobre todo, su engranaje y urdimbre formales, llamaremos a este cuento fantástico o construido sobre un esquema de siete personajes:

—*El enjambre, con su poder destructor y negativo*

La burra (I), como víctima

—*El buche que vence a la muerte*

—*El padre, ¿auxiliar del agresor?*

—*Andrés, niño que va erigiéndose en héroe y protagonista*

—*Burra (II), mediadora, y hasta salvadora directa*

—*Nila, amiga del héroe y también mediadora.*

3. Franco Brioschi y Costanzo di Girilamo. *Introducción al estudio de la literatura*, Ed. Ariel, Barcelona, 1988, pág. 227.

4. Idem, pág. 224.

La historia comienza presentándonos una situación inicial (pág. 127) a la que siguen luego las funciones de los personajes, como elementos constantes y repetidos del cuento:

*La estabilidad de estructura de los cuentos fantásticos permite dar una definición hipotética de los mismos que podría enunciarse como sigue: el cuento fantástico es un relato construido sobre una sucesión regular de funciones dadas, bajo sus diversos aspectos, sucesión en la cual ciertas funciones pueden ser omitidas y otras repetidas, según el cuento*⁵.

Las funciones que en el relato se evidencian son las siguientes:

1.- Transgresión por parte del padre que abandona la vigilancia de la burra. Asistimos a constantes intentos posteriores, mediante frases exculpatorias, de justificar su actitud ante el hijo:

“No pude hacer nada” (pág. 128)

“A lo mejor la culpa la tengo yo” (pág. 129)

“A veces, hijo, la suerte de una vida...” (pág. 129).

También utiliza otro modo de justificarse ante el lector, y es por medio del narrador: *“Tenía la frente rastrillada... por un dolor sin nombre”* (pág. 132).

Pero la verdadera transgresión está basada en una fantasía dentro de la fantasía: el verdadero agresor es simbólico: el enjambre es el que comete la fechoría o el daño, al provocar una eliminación: la muerte de la burra.

2.- Interrogación-Información: El hijo que, en un principio, no domina el relato, pero merodea a lo largo de toda la historia como principal y único confidente del padre, intenta obtener información: *“¿Dónde está?”* (pág. 127).

3.- Mediación: Se introduce Andrés como primer mediador en el relato:

—“Ahora habrá que ir a por el buche, se le desangra y a otra cosa”

—Pero ¿por qué? —objetó el niño, cada vez más enfurruñado—” (pág. 129).

Se inicia una cadena de “mediadores” que llevarán a la solución:

Andrés-Nila-Burra.

Andrés representa el rechazo a la codificación de los comportamientos individuales. Su rebelión pone de manifiesto una preocupación ética. Con su postura desbarata la autonomía de las acciones aisladas y las inscribe en un encadenamiento de interrelación casual.

4.- Andrés, como héroe buscador (de soluciones), decide intervenir en una tarea difícil: sus dos primeras mediaciones no repercuten en el argumento, son simples actitudes de rabia:

5. Vladimir, J. A. Propp., op. cit., pág. 151.

—*Andrés dio un manotazo por encima de su cabeza... cogió un puñado de tierra y lo arrojó con rabia contra una cepa* (pág. 129).

—*De repente Andrés se despojó de la camisa tirándola sobre una cepa...* (pág. 130).

La tercera intervención es definitiva cuando “En una pausa... Andrés se abalanzó sobre el cuchillo (pág. 136).

5.- La recepción del objeto mágico se produce tanto en el ámbito de lo antagónico, con elementos materiales hirientes (el cuchillo y/o la escopeta), con insistencia en el elemento “cuchillo” (págs. 135 y 136); como en el plano de lo heroico, con elementos sentimentales puros, como son la pandilla o la relación de amistad Andrés-Nila, que producen un acercamiento indirecto y progresivo, y espiritual, hacia el elemento anímico mágico: la burra II.

6.- El desplazamiento en el espacio sucede como un proceso ascendente: las primeras salidas y cambios de lugar espacial de Andrés son al campo y le sirven para inspeccionar el conflicto planteado. Pero el verdadero cambio espacial, no sólo físico, sino también ambiental, que será relevante en la estructura, ocurre cuando Andrés se encuentra con la pandilla y se mezcla con los demás muchachos (pág. 135), con lo cual sale de su espacio familiar y toma la decisión, por otra parte, espontánea e incontrolada, definitiva, de abalanzarse sobre el cuchillo destruyendo así el maleficio y enlazando con la siguiente función del personaje:

7.- Combate y lucha, cuyo clímax está en ese hecho de destrucción del poder mágico de lo físico, en pro de la fuerza virulenta y misteriosa de lo inmaterial.

8.- La victoria: se ve plasmada en una prosa más sonriente y relajada, en la que los personajes parecen descansar de una pesadilla y el paisaje se tiñe de buenos augurios. Es la visión que nos ofrece la última página del cuento (pág. 138):

Unión de los vecinos

Presencia más expresiva del olfato

“Corría una brisa que daba gloria”

9.- La reparación de la falta queda diluida en medio de ese desconocimiento de la medida de culpabilidad, que no puede ser atribuible a un ser concreto, sino a un halo misterioso. Por el mismo motivo queda también difuminado el castigo que corresponde al agresor, al antihéroe.

10.- El regreso del héroe llama la atención por su carácter simbólico. Es un regreso a la alegría, a la paz y a la esperanza perdidas. Es el encuentro de una verdad, largamente buscada, entre padre e hijo. Pero es, sobre todo, el regreso

a la infancia, a los sueños que, al contrario de lo que muchos creen, se pueden hacer brotar de nuevo fuera del pasado y del recuerdo. Queda de manifiesto en el monólogo del padre, que el narrador muy bien conoce, y en el que, por primera vez, un padre hasta ahora protagonista y fiado del apresamiento y posesión de una verdad, se derrumba y reconoce su derrota y encauza su escepticismo por otros derrotados:

Debía ser bonito tener doce años y jugar por aquí y por allá sin sobresaltos, no como él, que había soportado su niñez bajo el impacto de la guerra (pág. 135).

En este punto tiene lugar también la identificación del héroe como tal, el desenmascaramiento del falso héroe, en medio de una euforia optimista y contagiosa y de cierta anhelada y grata transparencia.

11.- El feliz matrimonio con el que Propp suele calificar a la función última del héroe, aquí está simbolizado con el hermanamiento y convivencia no sólo de todos los seres humanos que han vivido esta historia, sino de todo elemento del entorno que comparte el hábito existencial en coherentes y familiares sensaciones incluidas una brisa “que daba gloria” o un “no tardará en llover” resolutorio.

Andrés podría querer suplantar un deseo del autor de huir de tanto convencionalismo en las actitudes humanas. Su paso por la historia del relato es limpio, propio de una postura ingenua y resignada ante una realidad cruel, más propia de un universo de adultos. En un mundo de idealismo, de inocencia, de sueños, pero no necesariamente de utopías, Andrés hace frente a un mundo marcado por experiencias negativas y por el pragmatismo de la vida.

Las dos figuras generan un contraste muy llamativo: de un lado el del adulto se plega resignadamente a la fría realidad, a la huella del escepticismo: “Claro, ¿qué quieres hacer”; de otro, el muchacho soñador de fantasías, lleno de entusiasmo que trasciende la realidad y se proyecta valientemente hacia un luminoso ejercicio de solidaridad y apertura hacia el futuro: “... se le alcanzaba que todo el mundo atesoraba algo bueno” (pág. 135).

Pero lo que más atrae de estas criaturas no es la clara antítesis que reproducen, sino el intercambio que entre ellos va generando el relato, precisamente para corroborar la tesis de que “una vida depende de otra vida...” A pesar del contraste entre la grandiosidad física del padre (o la equivalente de la burra) frente a una aparente menudencia del hijo (o de las abejas) sorprende constatar la fuerza protagonista que pueden ir tomando esos seres más débiles. La vida de la burra dependió, para mal, de la de las abejas, pero ¿acaso no ha dependido, en este caso para bien, la vida —más feliz— del padre, de la vida de Andrés?:

Con frecuencia los móviles de la conducta humana se desmontan como piezas de una arquitectura de juguete (pág. 137).

Sabemos, a duras penas, quién es el protagonista, sabemos que el antagonista no es un personaje-persona, sino una fuerza superior, el orden inevitable de las cosas y de los acontecimientos que azuza al padre y que se esconde detrás del fulgor del cuchillo, como elemento físico que permite lo mágico y que, con insistencia, refulgente y lúcido, incita a los seres a actuar, de una manera o de otra. A mi modo de ver, esta es la enseñanza más enraizada en el tema, de la fábula. Y el final feliz, de indefensión y de hermanamiento de unas criaturas que han sido manipuladas conjuntamente, representa la atenuación de cualquier intento de culpabilidad, una recompensa a tanta tragedia existencial, a no tener otra opción que soportar el dolor y la muerte.

“Para su padre había gente de mala sangre, o sea, con influencia dañina” (pág. 135).

“A Andrés, por el contrario, se le alcanzaba que todo el mundo atesoraba algo bueno” (pág. 135).

El amplio universo de dicotomías y de correspondencias en las funciones de los personajes, se debe a la misma complejidad del tema; hay paralelismos entre:

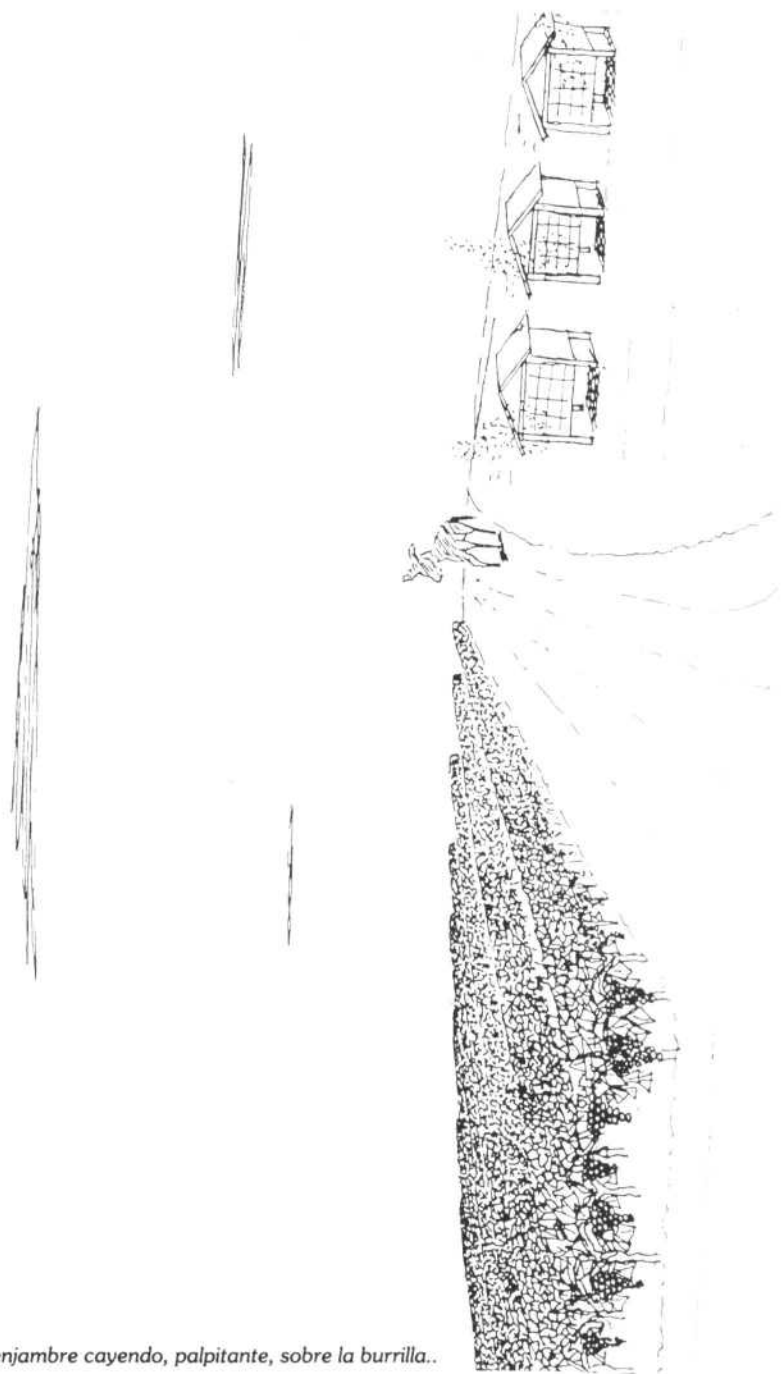
- El buche y Andrés
- El padre y el enjambre
- El padre y la burra I
- Nila y Andrés
- Nila y la burra II
- Etc.

Ello indica que un personaje no es quien es por sí mismo, sino que depende del resto del entorno. Nadie es protagonista total, ninguno es culpable sin más. El hado de la existencia nos salva muchas veces de ser mejores o peores, de ser culpables o inocentes, de ser nosotros.

Sin embargo, algo se hace coherente cuando intentamos esquematizar los elementos y funciones del cuento:

- El fulgor del cuchillo: es antagonista y es agresor a la vez.
- Andrés es el héroe activo, mientras que el buche es el héroe pasivo.
- La burra II: es el donante
- Nila: auxiliar
- Andrés: es también el mandatario.

Como sostiene Nikiforov,



Un enjambre cayendo, palpitante, sobre la burrilla..

... el personaje principal es portador de la función biográfica, mientras que los personajes secundarios tienen a su cargo funciones de complicación de la intriga ⁶.

Lo cierto es que si el buche consigue prolongar su vida, Andrés consigue invitar al lector a soñar y a crear, pese a cualquier maleficio.

La burra, el buche, o el enjambre no sueñan, pero, idealizados con el tamiz de la ternura, son elevados (merced a la actitud de los demás personajes hacia ellos) a la categoría de personajes importantes, necesarios urdidores de la intriga y, a la vez, frágiles y estimados.

Está claro que todos participan del caos físico del universo y lo hacen —he aquí la paradoja— buscando orden y equilibrio. Persiguen la armonía con las herramientas del espíritu. Seres humanos, ansían una felicidad escurridiza desde las limitaciones de lo humano.

5.- AMBIENTACION TEMPORAL Y ESPACIAL

De un lado, el topónimo concreto, simbólico del pueblo natal del autor, y constante en toda su producción narrativa (Villar, a veces con el desdoblamiento de Villa). En torno a él fluye todo el paisaje de la comarca palentina del Cerrato, visto al detalle. De otro, una ambientación espacial ficticia y artística que cobra un papel muy comprometido en la estructura del relato, al actuar con la misma fuerza que un personaje que fascina y vivifica, a la vez que coarta a los verdaderos seres del cuento, ahora debilitándolos, ahora ennobleciéndolos.

Me parece evidente que el aspecto espacial, realista y concreto de “El fulgor del cuchillo” es al padre, a la cruda experiencia, lo que el ambiente espacial ficticio, creado e inventado, es a Andrés y al propio mundo onírico e imaginativo del artista creador. Sabemos cuál de los dos mundos sucumbe, según la tesis de la fábula.

En cuanto al tiempo que dura la acción del discurso, es aproximadamente de dos días. Ello no insta para que la duración de la historia sea mayor. En este estudio del espacio temporal caben tres tipos de análisis:

—En los diálogos, siempre en tiempo presente, el tiempo del discurso y el de la historia coinciden; en cambio, cuando el narrador analiza y describe pensamientos y sensaciones de los personajes, el tiempo de la historia es nulo. Por lo mismo, el tiempo ficticio que se supone han vivido los personajes hasta el comienzo del discurso, tampoco aparece expresado en la historia.

6. E. Maletinski. *Estudio estructural y tipológico del cuento*, Rodolfo Alonso Editor, S.R.L. Buenos Aires, 1972, pág. 14.

—La diferencia entre los tiempos del segundo plano (los imperfectos) y los del primer plano (los indefinidos) afecta en gran medida al asunto: Son mucho más esperados los sucesos (y ello comporta un aumento de la intriga y del interés y curiosidad) con el empleo del imperfecto. En cambio, el indefinido nos ofrece una información que, al estar concluida en sí misma, aparece desposeída de intriga.

—En este sentido la abundancia en el uso del imperfecto, a lo largo de *El fulgor del cuchillo*, ha permitido a su autor el progresivo aumento de interés y del misterio que envuelve todo el relato. Superiores en número a los diálogos son las descripciones y secuencias narradas, con las que el autor revela un mundo auroral de encantadora fantasía:

Con el ceño abstraído, llegaron, anda que te anda, al pueblo (...) Ocultos tras la junquera de la charca, unos muchachos acechaban la salida de las ranas para cazarlas. Más allá,... estaba Efrén que desde hacía años se levantaba con el alba a ver salir el sol por el Cotarrón aplaudiendo hasta quedar rendido (pág. 134).

Para su padre había gente de mala sangre...

A Andrés, por el contrario, se le alcanzaba que todo el mundo atesoraba algo bueno. (pág. 135).

—Ante un tercer tipo de estudio de lo temporal, encontramos los tiempos comentados (presente-pretérito perfecto-futuro) que reflejan las actitudes y consideraciones del narrador:

“Para los niños de doce años sus padres, de manos grandes como el mundo, pueden hacer brotar los panes directamente de los surcos” (pág. 131).

—Por otra parte, una repetición temporal rítmica en la primera parte del cuento (las cuatro primeras secuencias) sirve —a pesar de utilizar un verbo en indefinido— para crear un ambiente interesante y una mayor tensión del dramatismo que se entrecruza en el conflicto de los dos personajes:

“Hubo otro silencio, hubo una respiración entrecortada...” (págs. 127, 130, 133).

En los cuentos que Sáinz de Robles califica de “inspección” —y éste lo es— los ambientes, climas y atmósferas contribuyen enormemente a la expresión y exteriorización de la “enfermedad moral” de los protagonistas. Sin esta ambientación externa, llena de matices sensitivos y generadora de estigmas en la epidermis de deseos y sentimientos, ni Andrés ni su padre quedarían definidos como lo que son. Con ella, en cambio, los seres alcanzan verdadera humanidad y las descripciones se suceden en auténticos talones de arte.

La significación vital del argumento narrado desborda a unos seres que, de endebles, no sólo se necesitan unos a otros, sino que dependen de un entorno

que, ahora fiel, ahora despiadado, les infunde la savia conductora hacia el mundo de lo fantástico y de lo maravilloso:

Al cuento de inspección le basta un paisaje rústico o urbano, una conmoción de la Naturaleza, la significación de un objeto, para sacar de su descripción morosa e interpretación sutil y artística ese interés y esa emoción exigibles, canónicamente al género ⁷.

Y es que estos seres, surgidos de las dubitaciones e inquietudes de su creador, se mueven —¿infelices?— dentro de las limitaciones que impone la existencia humana o dentro de la banalización de lo cotidiano; huyen constantemente de las circunstancias, se proyectan hacia el sueño, desdramatizan su ser. Todavía buscadores de felicidad, consiguen escapar del más derrotista escepticismo.

6.- ELEMENTOS SIMBOLICOS Y METAFISICOS

A lo largo de las páginas de *El fulgor del cuchillo* queda plasmada una vigorosa plasticidad, bien a través de rebuscadas y contundentes adjetivaciones, bien por medio de frecuentes metáforas, símbolos y símiles. También aquí las cosas bellas suceden en un campo lingüístico desconocido.

Lo verdaderamente poético procede de esa búsqueda constante de un mundo novedoso, extraño. Procedimiento que palpita no sólo en la forma bella de transformar la realidad a través de la alegoría o la metáfora, también brilla en esa mutación del lenguaje cotidiano por la implantación de un supralenguaje estético e inusual. Aunque la primacía de los valores poéticos, en esta narración, se conjuga (contra lo que hubiera podido suceder) en total compatibilidad con otros recursos narrativos, incluso potenciándolos, evitando así cualquier merma de la congruencia y la unidad.

Nota: En la presentación de *El peso de las sombras* (que tuvo lugar en Palencia el día 19 de octubre de 1990) el polígrafo palentino Manuel Carrión Gútiérrez leyó unos folios en los que, con hondura y brillantez, trazó una disección del libro. De los tres ingredientes que, a su juicio, componen el libro —infancia, tierra y mujer— es obvio que los dos primeros entran de lleno en la presente narración. Asimismo, presiento con él que el cuento de *El fulgor del cuchillo* “va a quedar para las antologías como imagen de un Platero no de los dulces campos de Moguer, sino de las duras gredas del Cerrato”. También califica Carrión la prosa de todo el libro de “prieta y apasionada”, calificativos que, además, exigen mención y convienen tanto en los mejores párrafos de Galán, como en sus mejores versos. (Obran en nuestro poder los tres folios originales que el citado autor leyó).

7. Luis Sampietro. *Incapacidad de acción y otros cuentos* (Prólogo de Federico Carlos Sáinz de Robles), Copyright, Madrid, 1957, pág. 5.

Algunas metáforas, creadas aquí por Galán, nos hacen pensar en la eficacia y expresividad de las greguerías ramonianas, en lo que tienen de atrevimiento y de exactitud de los dos objetos implícitos de la “comparación”:

Racimos de abejas (pág. 131)A

Mancha de rampojos (pág. 131)

Cáscara inservible (pág. 131)

Padre, de manos grandes como el mundo (pág. 131 y 132)

Frente rastrillada (pág. 132)

Un dolor sin nombre (pág. 132)

Discurso rebuznado (pág. 134)

Un pueblo del tamaño de un grito (pág. 130)

Joroba palpitante (pág. 130)

Un curioso personaje impregna también el relato de cierto pintoresquismo y representa una evasión y distracción para el lector: es Efrén, el que siempre aplaude a la salida del alba. (pág. 134).

7.-ESTETICA Y ESTILO

El universo que descubrimos en estas narraciones de Joaquín Galán, es todavía fresco, no gastado por el uso ni por los tópicos, basado en una realidad geográfica concreta, pero recreado y tamizado por una sensibilidad que hace posible la cohesión entre lo humano, filosófico y universal, por un lado, y lo poético por otro, alejado de lo cotidiano. Hasta la corteza rutinaria misma de la vida de los personajes se ve transfigurada.

La envoltura poética y la precisión de los términos no sólo nos acerca a las profundidades de ese mundo terruñero y humanamente enraizado en matices de una infancia lejana, sino que, además, nos comunica y hace comprender su palpito espiritual, nos enseña a ver el mundo, ese mundo concreto, sublimado al hilo de las ensoñaciones de Andrés o del autor.

A mi parecer, emergen descripciones impresionistas (de estados de ánimo y sensaciones) propias de las últimas novedades técnicas de la narrativa y que no representan la única nota por la que apuesta la intencionalidad estética del autor. Además, el ritmo constante a lo largo del hilo narrativo, con repeticiones paralelísticas del tipo “hubo otro silencio, hubo una respiración entrecortada”, de las páginas 127, 130 y 133 —y cuyo significado semántico contrasta siempre con los rumores que emergen de la naturaleza— (el aire, el vuelo de los grajos y el ruido de los pasos sobre la grama, respectivamente) nos sugieren series de jalones que apelan a una interiorización del proceso narrativo y recalcan un estado de ánimo: ¿de desazón?, ¿de tensas expectativas?, ¿de enfado contenido? En este caso el “silencio y respiración entrecortada” da cauce a una preocupación largamente contenida que subraya una reflexión pesadora, lastimera, melancólica.

En este cuento, fantástico y poético, la escasez de diálogo entre los personajes se suple mediante acertadas y sugeridas descripciones de estados de ánimo y de diversas sensaciones, de pensamientos de los personajes que el narrador conoce. Como si se tratase de un poema, estos párrafos enaltecen la calidad estética del cuento.

La reflexión, adosada de silencios y de respiraciones entrecortadas, que sugieren la preocupación de un muchacho que va pautando y rememorando la intolerable y cruel realidad a que se ve abocado su entorno, siempre se ve rodeada de un cúmulo de sensaciones. Ya en el primer párrafo Andrés se siente distraído observando un botijo o permanece inmóvil “cavilando” acerca de la dramática sentencia “Ahora tendremos que matar el buche”.

El lector tiene, como vemos, oportunidades de reflexión y de distracción, y el crítico, al analizar estas páginas, tiende a considerar, con Lancelotti, que:

El verdadero primor del cuento es su labor y esta faena, lejos de ser retórica, corresponde a una trasposición donde los centros motores, nerviosos, de un habla no distinta del tema, importan tanto o más que la presunta arquitectura del relato.

/.../ Frente a la posibilidad total de la lengua, el autor de un cuento trabaja con usura, desde abajo y desde adentro, y vela sin descanso por contener el todo en la parte.

El cuentista opera al margen de la vida... Su verdadero contacto con la realidad es metafísico en sentido lato, en cuanto, por exageración metafórica o alegórica, transforma el fluir cotidiano que lo inspira en un hecho extraordinario y, de algún modo, único e irrepetible: Todo cuento digno de tal nombre, comporta, así, un escándalo... /.../ el cuento más modesto esconde una pizca de extrañe e irrepetible.

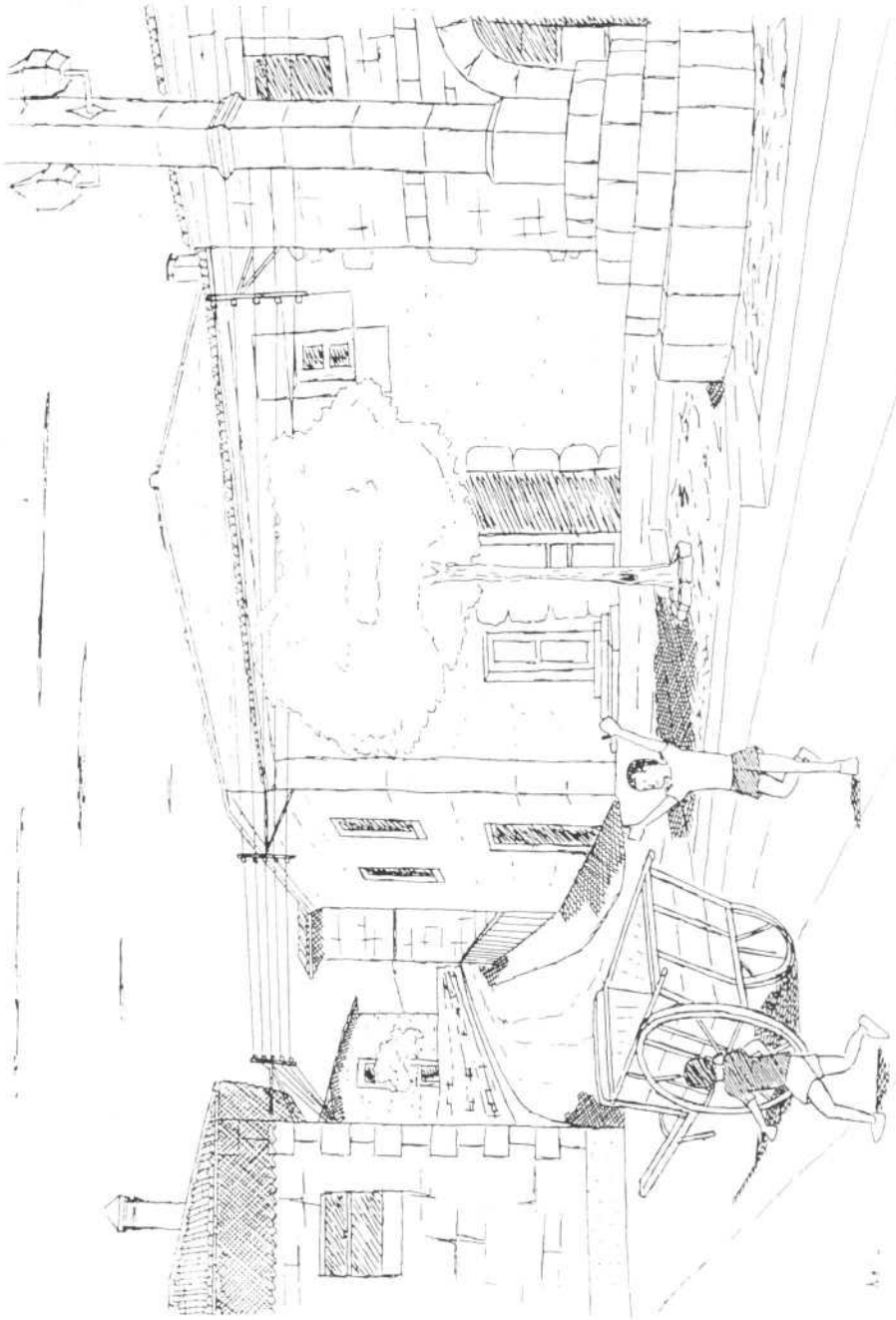
Y es que la novela nos invita a una compenetración, mientras el cuento nos propone un asombro y una interpretación ⁸.

Con la búsqueda de la expresión exacta y la vigorosa ornamentación, propios del estilo sublime y poético, Galán respira y siente de cerca el conocido anhelo juanramoniano:

*¡Intelijencia,
dame el nombre exacto de las cosas!*

No en vano crea constantes expresiones metafóricas. No en vano, en sus páginas, reverbera lo cotidiano transformado, alquitarado. Oplencia imaginativa, manifiesta en la invención de los personajes, y aguda sensibilidad nos demuestran lacapacidad de horadación de su prosa.

8. Mario, A. Lancelotti, *Teoría del cuento*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1973. págs. 10, 11, 14.



"Debía de ser bonito tener 12 años y jugar por aquí y por allá sin sobresaltos".

8.- INTENCIONALIDAD

Expresiones repetidas, así como todo lo que en el cuento aparece y subyace de sentencioso, favorecen la concreción del simbolismo y la identificación del lector con el sentir humano y vital que discurre en esas páginas. La consecución final es un universalismo al que toda obra debe aspirar.

La atmósfera interior y subjetiva de los personajes se sitúa en una perfecta correspondencia contrastada, pero unánime, con el ámbito físico externo a ellos.

La búsqueda de una verdad se halla implícita en ese deseo del muchacho de destruir todo anhelo insatisfecho, toda preocupación materialista y de futuro, en pro de la tranquilidad y despreocupación del momento y, sobre todo, la paz espiritual, expresada al mundo exterior —humano o inanimado— mediante una necesidad emotiva y sentimental.

Con el final feliz, el relato se dibuja como un círculo, sin posibilidad de continuar y cuya conclusión está augurada en su comienzo.

Un padre que, con la fragilidad de cualquier ser humano, se ve encauzado por determinadas fuerzas del mal (físicas, tangibles), de puro rozarlas; un chico determinado por hados purificadores e idealistas, de puro soñarlos. Como si la fuerza de la inspiración (Andrés) y del arte creador exigiesen para subsistir de la constante atenuación, languidecimiento y sepultura del objeto físico y real que antaño les dio vida. Tal y como el día sucede a la noche. Argumento y estructura narrativa van directos a una sola pretensión: el devenir existencial: La suerte de una vida depende de otra vida. Sobrevive la postura del muchacho, a costa del sacrificio argumental del padre; prevalece la esperanza, el amor, la convivencia, el hogar, a costa del sacrificio del pesimismo, del rencor, de la soledad, del vagabundeo, respectivamente.

Bajo la intención principal del autor subyace esa necesidad de crear la realidad situándola en un espacio, en un tiempo y en unas coordenadas propias, ¿y qué es si no la obra de arte?

9. CONCLUSION

Sin ánimo de establecer una correspondencia entre comunidad y manifestación literaria de la misma, cabe decir que la escritura de Joaquín Galán se halla, a todas luces, impregnada del hechizo profundo de la tierra en la que nace. Ya en su obra poética se conjugarán naturaleza e historia de modo que cada texto accede a un cabal significado mediante la interrelación con los demás ⁹.

9. Parrilla Valeriano, *Aproximación a la poesía de Joaquín Galán*, Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, núm. 46. Palencia, 1982.

Asimismo, véase el trabajo de César Ayuso: *Joaquín Galán; fidelidad a la palabra*, I.T.T.M., núm. 61, Palencia, 1990.

El punto de vista del autor se ajusta a la evocación de unos hechos que bien pueden situarse en la España rural de finales de los cincuenta. Las circunstancias de precariedad, así como la ubicación de la niñez del padre, favorecen esta interpretación. Por otra parte, el rigor constructivo del relato está al servicio de la memoria. Todo él representa la rememoración de una infancia hoy sólo soñada en lo que tiene de extinción la ambientación rural que la envuelve.

Podemos hacer balance aludiendo a que en el relato se nos ofrece una transposición de la realidad, mediante una atmósfera metafísica, como clima ideal para una creación a la vez poética y reflexiva. De ello aprende el lector que el mundo físico sirve para la creación artística únicamente de soporte. Y también aprende que no es sólo lo fantástico y maravilloso (concretado en la fuerza que emerge del fulgor del cuchillo, o en los presagios de la escopeta, o en el hado positivo del final), sino, sobre todo, lo extraño, lo que concede dominio, textura, poesía y vida al cuento:

Extraño es el que un enjambre acabe con la existencia de una burra (algo, a un tiempo, ajeno y común a la vida), extraña es la paradoja de que un padre “de manos grandes como el mundo” no pueda dar con otra solución menos cruel, extraño es que un niño de doce años proponga una solución tan madura y acertada, extrañas son algunas de las reflexiones diversas del narrador, o la original creación del personaje de Efrén, o el final del cuento. Pero es esa extrañeza lo que nos conmueve, porque de ella emana una sensación de lejanía de lo cotidiano y de lo demasiado concido, de lo tangente y alcanzable y puesto que “siempre las cosas especiales y hermosas pasaban en otra parte” ¿por qué no “extrañar” las que ya conocemos y que nos rodean, y alejarlas recreándolas en nuestra imaginación, y verlas así también hermosas? ¿Por qué no embellecer o recrear lo más abominable? ¿Por qué no fingir lo mísero y deleznable? ¿Por qué no soñar?

Contra lo que pudiera parecer, los elementos físicos se bullen, siempre seguros, ante un silencio dubitativo y tembloroso, pero al fin, lo físico y lo etéreo se hermanan indemne y placenteramente, como la paz de espíritu que sucede a la ira y al rencor, o como el anhelado descanso de una desmesurada fatiga.

A través de la ilusión realista, la breve ficción del fulgor del cuchillo restablece la confianza en que las leyes del arte y las leyes del universo se correspondan, como si la vida misma fuese poseedora del don que representa una verdad profunda, sirviéndose únicamente del tamiz de aguda sensibilidad que la ha ido escrudiñando punto por punto.

A través de esta historia lo que sugiere Galán es que en nuestra constante búsqueda de valores, algunos aparecen como verdades que brotan sin ser esperadas. Otros se manifiestan como incertidumbres inherentes a lo humano. Unas y otras surgen no desde la madurez, ni desde la ostentación de la fuerza, sino desde el recóndito mundo infantil que purifica de las miserias y refuerza el ánimo. Sean verdades o incertezas, se nos brindan realizadas mediante un

lenguaje que chorrea afectividad, que suscita un hálito contagioso de ternura y que aparece como el perfectamente adecuado para revelarnos, por igual, afectos y verdades, límites y ensoñaciones, en definitiva: la volición (lietaria) de un mundo de sueños sin objeto y la urgencia inapelable de la esperanza.

BIBLIOGRAFIA

- Galán Díez, Joaquín, *El peso de las sombras*, Ed. Caja España, Palencia, 1990.
- Vladimir Propp, J.A. *Morfología del cuento*. Ed. Juan Goyanarte, B. Aires, 1972.
- Serra, Edelweis, *Tipología del cuento literario*.
- Maletinski, E., *Estudio etrectural y tipológico del cuento*. Ed. Rodolfo Alonso, S.R.L. Buenos Aires, 1972.
- Sampietro, Luis, *Incapacidad de acción y otros cuentos*, Copyright, Madrid, 1957. (Prólogo de Federico Carlos Sáinz de Robles).
- Lancelotti, Mario, A. *Teoría del cuento*. Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1973.
- Brioschi, Franco y Di Girolamo, Costanzo, *Introducción al estudio de la literatura*, Edic. Ariel, Barcelona, 1988.
- Greimas, A.J., "Les actants, les acteurs et les figures" dentro de la obra de Chabrol, Claude: *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse, 1973.
- Enrique Anderson Imbert: *Teoría y técnica del cuento*. Ediciones Ariel. Barcelona, 1992.

I. Rivas Turrado
Universidad
Barcelona