

## LOS CUENTOS BREVES DE CASTILLO-NAVARRO: SIMBOLOGÍA POEMÁTICA

**María Teresa Caro Valverde**

*Universidad de Murcia*

Es el propósito de este artículo reflexionar sobre el sentido que subyace en cada uno de los cuentos breves que José María Castillo-Navarro publicó en el mismo volumen que preside *El niño de la flor en la boca*. La elucidación del sentido de estas obras afronta la tarea de escrutar la tupida simbología que las teje, lo cual, tal y como refiere Todorov (1982) en su libro *Simbolismo e interpretación*, implica la acción de trasponer el texto literario presente en sus relaciones sintagmáticas al texto subyacente en sus relaciones paradigmáticas evocadas. Este trabajo crítico quiere apuntar así hacia la esencia artística de tales cuentos y su trascendencia comunicativa en los lectores del siglo XXI, puesto que en la simbólica está la razón de ser de la literatura, según argumenta García Peña (2012, p. 126):

Una de las dimensiones fundamentales de los textos literarios, en cuanto a la elaboración del sentido, es la simbólica. Los símbolos son esas pequeñas unidades que poseen una gran capacidad concentradora de energía significativa, que migran de una época y de un contexto a otro, permaneciendo asombrosamente estables a lo largo de la historia de la cultura, y al mismo tiempo, adaptándose a una gran y diversa posibilidad de contextos semióticos.

Esta tarea incumbe a la lectura atenta del texto en función del contexto donde es enunciado, ya que en la simbología continuada reside voluntad alegórica y los indicios lingüísticos aluden a ideologías subyacentes. Por tanto, importa ejercitar una exégesis de estos cuentos en su retórica y su semántica para advertir las estrategias y fines expresivos de tales símbolos, dado que, como bien ha indagado Pedro Guerrero Ruiz, hay en ellos «una especie de corteza de irrealidad que confiere a la materia tratada, además de calidad estética, una dimensión de símbolo trascendente» (Guerrero Ruiz, 2011, p. 84), aspecto igualmente confirmado por José Luis Molina Martínez y por Francisco Javier Díez de Revenga al señalar la condición metafísica del enervamiento

límitrofe que representan sus personajes sometidos a la crueldad ajena (Molina Martínez, 2011, p. 157; Díez de Revenga, 2011, p. 519).

Los cuentos breves de José María Castillo Navarro inscritos en el volumen *El niño de la flor en la boca* son ocho estampas poemáticas que bien pudieran ser asociadas con las que hizo Gabriel Miró para evocar rincones de su entorno más cercano con un sentido trascendental prendido del acto de la contemplación. Ambos escritores tienen una poética común en su cerco a la muerte con anhelo de infinitud, en su consideración de las personas humildes y marginadas, en su preferencia por argumentos escorados e imágenes insólitas y en su diálogo franciscano entre animales y cosas (Caro, 2009, pp. 12-18). No obstante, la sensualidad paisajística que rezuma en la obra del alicantino se ve disecada en el medio hostil que plasma la literatura mínima del murciano para convertirla en retrato expresionista de la desgracia humana. De cualquier manera, subrayo que las estampas narrativas de ambos merecen el calificativo de «poemáticas» que Gonzalo Sobejano ha otorgado a casos como el de Juan Benet o Miguel Espinosa, porque en ellas existe la concentración y la perdurabilidad que resultan de la conjunción de varias propiedades, a saber: «semiosis» (no mimesis), lámpara (no espejo), símbolo (no concreción), mito (no historia), espacio íntimo, tiempo rítmico, acción como vehículo de conocimiento, exploración de las fronteras entre lo perceptible y lo oculto, personajes insondables, narrador omnímodo, lenguaje que más que decir lo visto canta lo soñado» (Sobejano, 2003, p. 91).

La exploración de la simbología de los cuentos de Castillo Navarro va a seguir el señuelo de tales propiedades, pues, de acuerdo con las teorías de Philippe Malrieu, constituye un elemento nodal de los restantes criterios poemáticos: «Lo imaginario descansa sobre el símbolo: este es a la vez obra e instrumento. Resulta de la proyección y del descubrimiento de correspondencias. Es fugitivo en el sueño, se inscribe en la tradición que sostiene al mito, es establecido intencionalmente en la obra de arte» (Malrieu, 1971, pp. 148-149). Dicha determinación de su poder de ensamblaje también ha sido defendida por Antonio García Berrio al constatar que los símbolos son «los integrantes de una semántica de la imaginación. Ellos consolidan los valores significativos de la construcción fantástica del texto» (p. 482). Su tesis viene avalada por los estudios simbólicos de Carlos Bousoño y las investigaciones mitocríticas de Gilbert Durant, entendiendo como símbolo poético aquel que no se rige por la convención sino por la imprevisibilidad generadora de «incertidumbre misteriosa» (García Berrio, 1994, p. 484).

Todos los cuentos de Castillo Navarro giran en torno al tema obsesivo del ser humano afectado por la muerte en un entorno miserable. La intención de hacer memoria de su rastro funesto tiene su punto de fuga en parámetros extraños a la narratología convencional, pues sus protagonistas, lugares y tiempos carecen de identidad precisa, y sus argumentos no se exhiben en la revisión y encomio de grandes hechos, sino en las singularidades menores de algunas personas marcadas por la tragedia debido a su sometimiento a la lógica de lo peor, ya que padecen el deterioro inherente a un contexto culpable de injusticia social del que no pueden desgajarse. Es por ello que en cada final hay un poso de amargura que bien pudiera resumir la frase popular «es la vida» (Rosset, 1976, p. 34). Diríase así que la poética de Castillo Navarro es doblemente utópica: la estética del despojo (sin lugar, sin tiempo y sin reconocimiento humano) va pareja a la ética que denuncia la deshumanización, ya que sus ficciones se justifican como esclarecimiento de la historia de los desamparados y de sus opresiones. Sus escritos son perdurables por lanzar esta verdad, no como narración realista que da testimonio, sino como narración simbólica que en el ejemplo de uno muestra el de todos y despierta la conciencia crítica cuya función utópica bien pudiera ser definida con estas palabras de Claudio Magris (2001, p. 12): «Utopía significa no olvidar a esas víctimas anónimas, a los millones de personas que perecieron a lo largo de los siglos a causa de violencias imbéciles y que han sido sepultadas en el olvido, sin registro alguno en los Anales de la Historia Universal».

El primero de estos cuentos-estampas es «El juego de las esquinas», el cual, como el resto de obras que le siguen en la colección de *El niño de la flor en la boca*, demuestra los valores poemáticos antes señalados por tres vías expresivas: la primera es diegética, ya que su historia, al desvincularse de referentes nominados, no tiende hacia la mimesis especular sino hacia la semiosis de una experiencia trascendental que regala luz al lector a través de los elementos narratológicos elevados a la categoría de símbolos por el valor mítico que se les otorga; la segunda es su perspectiva, puesto que escoge un narrador omnisciente que, por ser capaz de explorar lo visible y lo deseable, lo manifiesto y lo oculto, aporta al lector una experiencia literaria más ligada al conocimiento de intimidades marginales que al placer del reconocimiento de tópicos; la tercera es retórica, dado que somete la lengua a un original proceso de estilización que acompaña extremos y veladuras a un ritmo de raigambre musical.

En efecto, el narrador de este cuento tiene la función crítica que avisa sobre el modo certero en que debe ser leído el episodio como «parodia» triste (Castillo Navarro,

1990, p. 76) que hace intrusión en los prejuicios humanos, pues, en proximidad con el *Quijote* cervantino, su protagonista es una anciana pobre que el gentío juzga como loca porque se dedica a pedir los brillantes, el oro y la plata que puedan sobrarles, lo cual les escandaliza, dado que juzgan peligrosa su actitud por amenazar el rol social que tienen asignados los pobres como símbolo convencional: ser pordioseros humildes que aceptan sumisos la misericordia de los ricos. Lógicamente, el escritor acudirá al personaje del guardia civil como autoridad que la increpa por su avaricia insolente y se la lleva detenida cuando ella le responde con sarcasmo mordaz que, al menos, se divierte y que menos da una piedra. Resulta significativo que, en este breve suceso, el escritor irise el paisaje con una cortina de lluvia a la que dota de personificación debido a su papel simbólico del cosmos que lamenta la insensatez de la gente: el agua es ojo que llora pena y voz que gime queja porque cae del cielo, no para redimir al mundo –como anunciara su símbolo canónico en la *Biblia*–, sino para devaluarse contra charcos y latas. La monótona insistencia de su caída acentúa la atmósfera de miseria ética de la sociedad, pues, con aseveraciones tales como «Quería hacer bien; mirar por sus semejantes y pedir para que, al darle, recibieran el ciento por uno, y después, la vida eterna» (Castillo Navarro, 1990, p. 77), la anciana bien pudiera aproximarse a la representación humilde de alguna figura hagiográfica, quizá aquella virgen de los cuentos cristianos que, a cambio de lo pedido, regalaba lo inconmensurable. En este sentido, los biógrafos de Castillo Navarro han comentado la devoción del escritor por la Virgen del Paso Azul, cuyo traje va cargado con las piedras preciosas que menciona la anciana. Pero el don de sí a través del reclamo del desprendimiento (la dádiva amengua la avaricia) tampoco llega, como el agua, a redimir al mundo de barro y metal que exalta las jerarquías y escarnece las subversiones. Aquí la virgen y el hada padecen el descreimiento y son expulsadas a puntapiés.

El orden en el que aparecen estos cuentos breves responde a una estructura retórica de contrapuntos, pues el segundo de ellos –titulado «Al cabo de los años»– se centra en el episodio de un hombre obeso y anónimo que no vive a la intemperie, sino al revés: lleva diez años encerrado en su propio piso, torpe, empotrado, callado, imaginando las vidas de quienes ve pasar desde su ventana. No obstante, ambos personajes, mendiga y recluso, coinciden en que el narrador omnisciente les otorga una hilera de atribuciones negadas. Ahora se hurga en su tragedia con las imprecaciones ínfimas en palabras y terribles en intenciones (gritos, insultos y lamentaciones) por parte de quien lo asiste, hasta el punto que el hombre, sintiéndose un estorbo, intenta

suicidarse arrojándose por la ventana, pero su cuerpo no cabe por el orificio. Castillo Navarro tiene la originalidad de extirpar cualquier atisbo de payasada a la pobre que pide alhajas y al suicida gordo que aborta su intento porque presenta sus casos como una crítica feroz y grotesca de la culpa social del coro que los acusa y esconde.

La voluntad de sucesión de personajes en contrapunto se confirma cuando aparece como protagonista del tercer cuento un hombre extremadamente delgado, apodado «El transparente». Como en los casos anteriores, la apariencia contraria esconde un fondo semejante: ser víctima de la intolerancia social y, por ello, tener la necesidad de imaginar mundos donde fijar hipótesis fantásticas: en la anciana era la redención; en el obeso, la libertad; en el transparente, lo variopinto a raudales. El narrador, trasunto especular, le dice del otro lado: «inventa la manera de tocar lo que pregonas a los cuatro vientos: la niebla, ropa; los adoquines, companages; las piedras, frutos, peladillas y alfajores» (Castillo Navarro, 1990, p. 88). Pero enemiga de sus sueños es la colectividad, coro que los recrimina: la anciana despierta escándalo; el obeso, repudio; el transparente, adeptos a la nada. Así transporta a un contexto surrealista la reflexión sobre el engaño social presente en *El retablo de las maravillas* de Cervantes, solo que la hipocresía de entonces es creencia desesperada ahora, pues todos comen en una mesa que no existe. Y dado que, en lugar de esconder fascismos, la iniciativa del transparente desata quimeras de camaradería y solidaridad, pronto el alcalde lo condena por subversivo e incitador hacia el deseo de lo que escasea y el fomento del «sentido trágico de la vida» (Castillo Navarro, 1990, p. 90). No hay peor final que este: cuando el pueblo se queda sin el transparente -que bien pudiera ser símbolo de todos los artistas exiliados en la posguerra-, lo festeja.

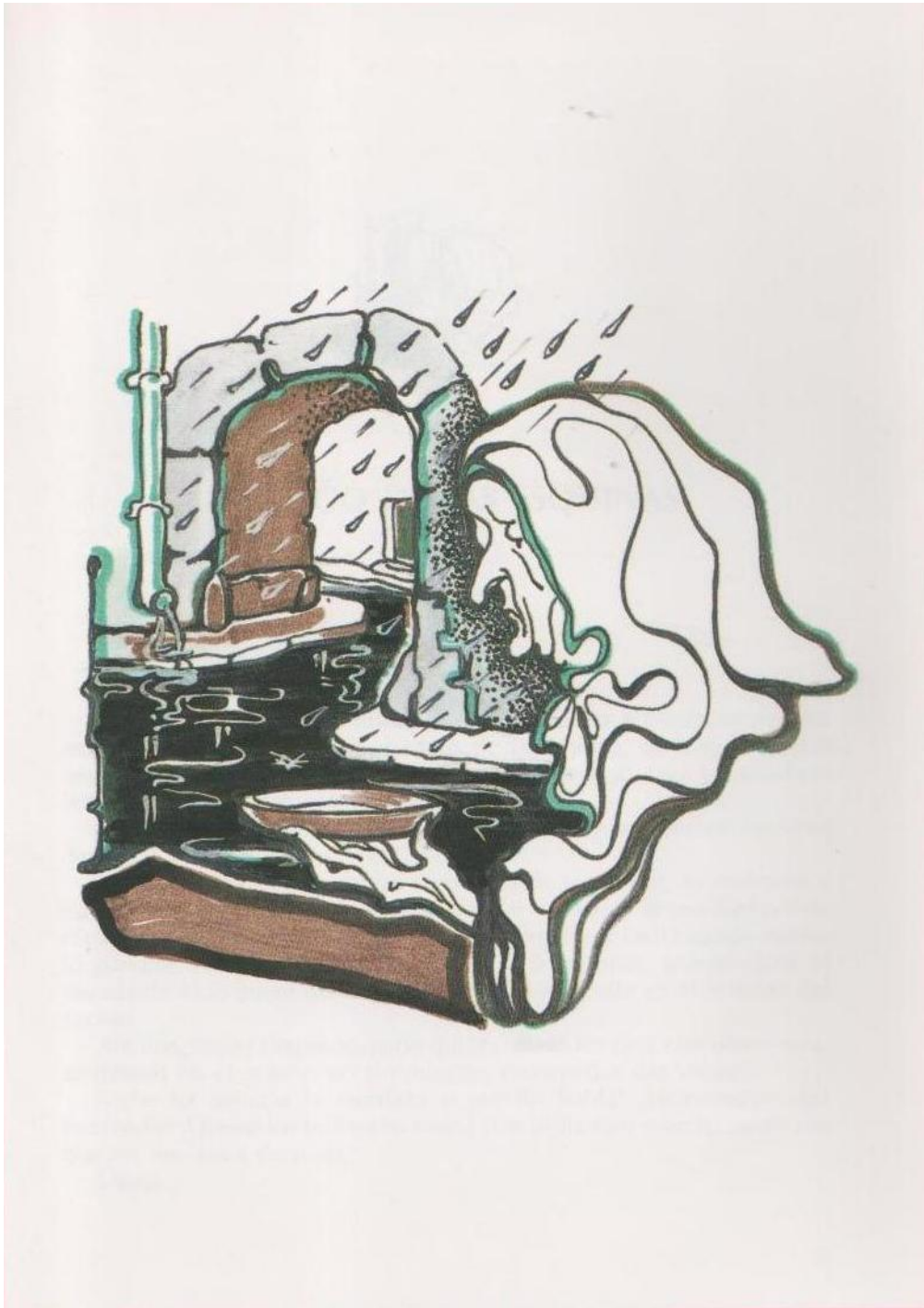
Tampoco la protagonista de «Sentada al sol nuevamente» tiene nombre. Es, al igual que la anciana, el obeso y el transparente, otro personaje sin identidad y entregado a la miseria del tiempo y sus olvidos. No obstante, aún cuando no hay héroes en los cuentos de Castillo Navarro, la naturaleza sí se adhiere a sus pasiones mediante símiles y personificaciones: «Tembló como el viento...» (Castillo-Navarro, 1990, p. 96). Acudiendo a la materia de la naturaleza ruda e incontable, el escritor demuestra la audacia de transportar al lector hacia una experiencia sublime que habita en el dolor, no en el pánico ni en la admiración. No son necesarios precipicios ni mares de nubes para sentir lo sublime: basta con un detalle que insinúe la compañía gigantesca de la naturaleza en los estados solitarios y débiles del hombre. En esta opción estética Castillo Navarro muestra su genuina originalidad respecto de la tradición artística de lo

sublime tejida por el romanticismo europeo hacia el placer y el misterio que proviene de la elipsis.

El cuento refiere el instante final en que el alma de una anciana trasciende su cuerpo difunto y es recibida en el amnios etéreo y enorme del cielo. Y, a diferencia de los cuentos felices, sucede que ella, al sentir nostalgia de los avatares fragmentarios de su humilde convivencia familiar, pide volver a su mundo. No obstante, volver a revivir tampoco conduce a un reencuentro feliz con los suyos, sino que es motivo de un arrepentimiento que deja la narración interrumpida con un final evasivo, no resuelto: «y de improviso se arrepiente de comenzar algo, se vuelve y llama» (Castillo Navarro, 1990, p. 97).

«Cuando la hormiga sueña» es un título simbólico con reminiscencias de fábula para la historia de Juan Manuel, un hombre pobre y andariego entregado a la ilusión de cuantificar el mundo y ser millonario. Pero sucede que no puede ser remedo del cuento de la lechera, puesto que no desea invertir en nada, sino que lo suyo son meros sueños contentos de sí y de la fortaleza que habita en su flexibilidad: «un sueño carece de osamenta y se amolda a cualquier revés» (Castillo Navarro, 1999, p. 104). Por eso, como la hormiga, el trabajo de su desatino e ilusión son perpetuos.

«El sembrador de lágrimas» sigue la línea de las composiciones previas en la retórica poemática de su prosa, puesto que con símiles y paralelismos asocia al ser humano con la naturaleza animal, al tiempo que siembra su filosofía de la vida amarga con adagios como «el morir, a diferencia del nacer, es cosa de uno solo» (Castillo Navarro, 1990, p. 109). De nuevo el contrapunto: no es una anciana quien muere, sino un joven de 17 años, fusilado en el campo de trabajo a manos de sus hermanos de tierra por aparecer en la lista de los subversivos. Su cuerpo y el de otros son transportados en una camioneta hasta tirarlos en una cuneta. Su madre lo reconoce por las alpargatas. Los detalles acumulados permiten recomponer un puzzle que recuerda inequívocamente a la guerra civil española. Este aspecto también ha sido subrayado por Ana Luisa Baquero Escudero, quien añade que, precisamente por su falta de concreción, el relato crece en proyección simbólica de alcance universal (Baquero, 2011, p. 472). Es un narrador emocionado el que, en monólogo absoluto, penetra en los pensamientos de los propios difuntos: «Los muertos seguían mudos de asombro, con la esperanza marchita y a punto de agusanárseles» (Castillo Navarro, 1990, p. 111). Y esta experiencia subjetiva de cerco a la muerte ralentiza y desproporciona el tiempo en infinitivos y adverbios hiperbólicos.



«El corazón es una naranja» muestra una escena enteramente simbólica: dos barrenderos, uno alto y otro bajo, resguardados del aguacero en los soportales de la plaza de un pueblo indeterminado, intentan adivinar si, entre las basuras de la calle, hay un corazón del tamaño de una naranja. Ana Luisa Baquero repara en el impresionismo descriptivo empleado por Castillo Navarro en esta estampa (Baquero, 2011, p. 479), donde el agua una vez más llora por el erial del mundo. La extrañeza que provoca es tan soberbia como la función crítica global de ese corazón burdamente confundido con una

naranja que traduce la inmensa tristeza por un país donde la humanidad es un desperdicio más.

«Al fin te fuiste, Macabeo» pone por difunto a un hombre, cuyo hijo es el narrador que recuerda costumbres fugaces de su familia. La prosa de Castillo Navarro trae al recuerdo la función anafórica de la expresión «nunca más» en «El cuervo» de Poe, pues también la reitera con intención funesta, hasta que el féretro se cierra.

Es por esta conciencia reiterada del fracaso del sujeto ante la catástrofe de la muerte que estos cuentos de Castillo Navarro han sido relacionados con obras y técnicas narrativas de diversas corrientes literarias de mediados de siglo XX -en su mayoría de procedencia francesa- centradas en la negatividad de la existencia humana. Entre ellos, Manuel Martínez Arnaldos (2011, p. 116) ha señalado la afinidad entre las novelas de Castillo-Navarro y las del *Nouveau roman* por atender a detalles materiales que abren curso a lo imprevisible y Fernando Carmona Fernández ha vinculado los motivos temáticos de *El niño de la flor en la boca* y *El extranjero* de Albert Camus, por ser sus protagonistas «víctimas inocentes de la inculpação de una muerte accidental» (Carmona Fernández, 2008, p. 51). También yo misma, a propósito de *El niño de la flor en la boca*, escribí en otra parte sobre la raíz romántica de esta actitud existencialista en la obra de Castillo-Navarro: «Ninguna experiencia prevalece sobre la soledad y la angustia ante la muerte presente en la vida misma. Muerte adherida a los sentidos como una fuerza misteriosa y sensual que romantiza el mundo recuperando la lección de la naturaleza» (Caro Valverde, 2011, p. 501).

Estimo que ello es consecuencia de un principio estético permanente en la narrativa breve de este escritor: su realismo no imita la realidad sino que la trasmuta en figuras. El recorrido por su simbólica discursiva (Todorov, 1980) ha permitido profundizar en las estrategias retóricas de la densa semiosis que la sostiene. No solo en el plano temático, también en el formal, sus estampas poemáticas combinan la carencia (marcada por casos de discontinuidad y contradicción) y el exceso (tautología y repetición); y este contrapunto converge en la capacidad de evocar haciendo elipsis, es decir, de despertar la memoria colectiva o saber compartido de una comunidad a través de relatos sin asideros concretos. Unas veces se esclarecen las epíforas, otras veces las deja como diáforas indecibles. De cualquier manera, la metafísica de su simbología obedece a la empatía con el otro marginado y a la conciencia de su injusta expulsión.

He mostrado cómo la disposición narratológica de estos cuentos-estampa es coherente con las características poemáticas señaladas por Sobejano, incluso en el hecho



de convertir las acciones en vehículos de conocimiento de los sueños humanos en situaciones límite. Esta constancia de la literatura de Castillo Navarro procede de su voluntad por ofrecer una visión teórica del mundo profundamente comprometida con la justicia social. Por ello escogió a sus personajes de extracciones sociales rurales y pobres para un destino sórdido por efecto simple de la impiedad humana tanto en sus instancias familiares como institucionales, pues quien pide ayuda o la necesita en estas estampas, solo recibe a cambio injuria y abandono. Y porque su escritura es teórica, medio siglo después de publicarla su mensaje mantiene flamante actualidad ante el lector. Es su simbología poemática la que no pierde vigor, pues, como los textos clásicos, revela las verdades que no perecen con el tiempo porque iluminan las fracturas de su presente para hacer ver cómo el pasado acecha hacia el futuro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baquero Escudero, A. L. (2011). «El cuento y la novela corta en Castillo Navarro». En Martínez Arnaldos, M.; Molina Martínez, J. L. y Campoy García, S. (Eds.). *José María Castillo Navarro. Vida y obra. El cuento y la novela de su época (1950-1975)* (pp. 467-486). Murcia: Ayuntamiento de Lorca-Editum.
- Carmona Fernández, F. (2011). «La narrativa de Castillo Navarro como novela existencialista», pp. 49-63. En Martínez Arnaldos, M.; Molina Martínez, J. L. y Campoy García, S. (Eds.). *José María Castillo Navarro. Vida y obra. El cuento y la novela de su época (1950-1975)* (pp. 49-63). Murcia: Ayuntamiento de Lorca-Editum.
- Caro Valverde, M. T. (2011) «La proyección educativa de *El niño de la flor en la boca* y otros cuentos de Castillo Navarro». En Martínez Arnaldos, M.; Molina Martínez, J. L. y Campoy García, S. (Eds.). *José María Castillo Navarro. Vida y obra. El cuento y la novela de su época (1950-1975)* (pp. 487-507). Murcia: Ayuntamiento de Lorca-Editum.
- Caro Valverde, M. T. y Morin, E. (2011). «La pédagogie romantique de la Méditerranée dans les portraits d'Azorin et Miró». *Scripta Mediterránea*, 29, 3-20.

Castillo-Navarro, J. M<sup>a</sup>. (1990). *El niño de la flor en la boca*. Murcia: Ayuntamiento de Lorca.

Díez de Revenga, F. J. (2011). «La narrativa breve de Castillo-Navarro». En Martínez Arnaldos, M.; Molina Martínez, J. L. y Campoy García, S. (Eds.). *José María Castillo-Navarro. Vida y obra. El cuento y la novela de su época (1950-1975)* (pp. 509-521). Murcia: Ayuntamiento de Lorca-Editum.

García Berrio, A. (1994). *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.

García Peña, L. L. (2012): «Nociones esenciales para el análisis de símbolos en los textos literarios» [artículo en línea], *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 6, 124-138. En [http://www.452f.com/pdf/numero06/06\\_452f-mis-lilia-leticia-garcia-peña-orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mis-lilia-leticia-garcia-peña-orgnl.pdf)

Guerrero Ruiz, P. (2011). «Castillo-Navarro, ética y estética del drama narrativo», PP. 65-92. En Martínez Arnaldos, M.; Molina Martínez, J. L. y Campoy García, S. (Eds.). *José María Castillo Navarro. Vida y obra. El cuento y la novela de su época (1950-1975)* (pp. 65-92). Murcia: Ayuntamiento de Lorca-Editum.

Magris, C. (2001). *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Anagrama, Barcelona, 2001.

Martínez Arnaldos, M. (2011). «La narrativa de Castillo-Navarro y la renovación formal de la novela en las décadas de los años 1950 y 1960». En Martínez Arnaldos, M.; Molina Martínez, J. L. y Campoy García, S. (Eds.). *José María Castillo Navarro. Vida y obra. El cuento y la novela de su época (1950-1975)* (pp. 105-120). Murcia: Ayuntamiento de Lorca-Editum.

Melrieu, P. (1971). *La construcción de lo imaginario*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Molina Martínez, J. L. (2011). «Sobre etiquetas literarias y otras (in)trascendencias. Muerte, crueldad y violencia, tópicos tremendistas en la novela de Castillo-Navarro». En Martínez Arnaldos, M.; Molina Martínez, J. L. y Campoy García, S. (Eds.). *José María Castillo Navarro. Vida y obra. El cuento y la novela de su época (1950-1975)* (pp. 155-178). Murcia: Ayuntamiento de Lorca-Editum.

Rosset, C. (1976). *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*. Barcelona: Barral.

Sobejano, G. (2003). *Novela española contemporánea 1940-1995*. Madrid: Marenostrum.

Todorov, T. (1982). *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Todorov, T. (1980). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores.