

# UNA POÉTICA DEL ESPACIO EN LA NARRATIVA DE JOSÉ M<sup>a</sup>. CASTILLO-NAVARRO

**Antonio Ortega Fernández**

**Profesor y crítico literario**

## 1. INTRODUCCIÓN

Desde Locke sabemos que la percepción que tenemos de los objetos y de los hechos que tienen lugar en el mundo que nos rodea se aloja en la mente de quienes los perciben. Entendida como recreación o reconstrucción del mundo, la percepción del espacio, de un paisaje, de una ciudad, de una habitación, de los objetos de un lugar determinado, viene a constituirse en una «figuración simbólica» según Rof Carballo, motivada por el anhelo o por el deseo de dar sentido a nuestra vida. Se trata de un impulso vital, el *élan* de Bergson, que nos vincula afectivamente a nuestros orígenes para empezar a ordenar desde la experiencia nuestro sentido común. También contra el olvido nace la imagen poética como un «resaltar súbito del psiquismo», en términos de Gaston Bachelard, como una conciencia soñadora que adapta la forma de un compromiso del alma.

La acción se sitúa en las coordenadas del tiempo y los personajes y los objetos se sitúan en el espacio, que posee una función estructural, como demostró W. Kayser, y por tanto en instrumento organizativo de una novela. Y puede condicionar el modo de ser de los personajes, si atendemos al estudio de M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves, estableciendo una relación de tipo metonímico o metafísico entre ellos. Pensemos en La Mancha para don Quijote o el mar para el capitán Achab en *Moby Dick*.

Esa es mi pretensión en este trabajo, que trata de acercarse a la peculiar misión del espacio en las novelas de José M<sup>a</sup> Castillo-Navarro y reflexionar sobre la influencia de los lugares por los que transcurre la vida de sus personajes, así como esbozar algunos principios generales que nos permitan comprender un poco más la técnica narrativa del escritor lorquino.

## 2. EL ESPACIO EN LA NOVELA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA

Coexisten en los años cuarenta del siglo pasado novelas de carácter psicológico y novelas que conocemos bajo la marca del tremendismo. La sórdida realidad española

favorece la composición de unos personajes que se debaten entre la claustrofobia de la vida bajo cuatro paredes que impiden la libertad y la amenaza de la naturaleza circundante que invoca a la violencia y desata las pasiones más viles. Lo vemos en Andrea, la protagonista de *Nada* (1944), de Carmen Laforet, encerrada en la sombría casa-prisión de sus parientes en la ciudad de Barcelona o en la furia de Pascual contra el mundo que le rodea en la campiña extremeña, en *La familia de Pascual Duarte* (1946), de Camilo José Cela. En la década de los cincuenta triunfa la novela realista, de marcado giro social, un instrumento de resistencia y denuncia de la terrible situación que vive la población española. La ciudad de Madrid muestra en *La colmena* (1951), de Camilo José Cela, la penuria económica y moral de un barrio que trata de sobrevivir entre los escombros, como *Las afueras* (1959), de Luis Goytisolo, nos enseña la ciudad de Barcelona y sus extrarradios. Será dominante la creación de espacios rurales oprimidos por los caciques que doblegan voluntades y apagan las incipientes ilusiones de la gran mayoría. De ese modo leemos la vida penosa del pueblecito leonés que está sometido a los dictados del cacique en *Los bravos* (1954), de Jesús Fernández Santos, la dureza de la vida diaria de los jornaleros andaluces de *La zanja* (1961), de Alfonso Grosso, las inclemencias del tiempo y el trabajo de los vendimiadores en los campos de Jerez en *Dos días de septiembre* (1962), de José Manuel Caballero Bonald, las calamidades de una familia andaluza que emigra a la montaña para trabajar en el carbón en *La mina* (1960), de Armando López Salinas, la opresiva y peligrosa relación laboral en *Central eléctrica* (1960), de Jesús López Pacheco o los barrios del oprobio y la miseria almeriense de *La Chanca* (1962) o de *Campos de Níjar* (1963), ambas novelas de Juan Goytisolo.

Los años sesenta muestran cambios en las técnicas narrativas, en la estructura y en las formas de la novela que ahora se califica como experimental (M<sup>a</sup> Dolores de Asís). El espacio se aleja del mundo rural y se dirige a plasmar la vida en los barrios de las ciudades. En los viajes furtivos de Pedro de la confortable habitación de Dorita a los arrabales donde tiene instalada la choza el Muecas hay un largo descenso a los infiernos urbanos de la ciudad de Madrid en *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos; ni París ni Barcelona pueden paliar el sentimiento de desarraigo del protagonista en *Señas de identidad* (1966), de Juan Goytisolo; Juan Marsé elige los barrios marginales de Barcelona en los que se desenvuelve a sus anchas el Pijoaparte en *Últimas tardes con Teresa* (1966). Juan Benet, por su parte, recrea un espacio mítico, o al menos simbólico, al que denomina Región, trasunto de la nueva y vieja España enmarañada en *Volverás a*

*Región* (1967) y Gonzalo Torrente Ballester pone nombre de Castroforte de Baralla a una ciudad gallega que levita en el aire en *La saga/fuga de JB* (1972).

### 3. EL ESPACIO EN LA NARRATIVA DE JOSÉ M<sup>a</sup> CASTILLO-NAVARRO

José María Castillo-Navarro, que emigra tras el servicio militar desde su localidad natal, Lorca, a Barcelona, publica toda su obra entre 1957 y 1963 y entra en contacto con el mundo literario de la ciudad condal, hasta tal punto que recibe el Premio Ciudad de Barcelona de 1957 por *Las uñas del miedo* y al año siguiente es finalista del Planeta con *Manos cruzadas sobre el halda*; se convierte en columnista de *La Vanguardia*, colabora en revistas literarias y es nombrado asesor literario de la editorial Du Seuil, como ha estudiado José Luis Molina.

Ha quedado escrito que su estilo personal difiere bastante de las modas de la época (J. L. Molina, P. Guerrero). Si bien también puede argumentarse que conoce la realidad de la literatura que se escribe en aquellos años. A mi juicio, es interesante asimilar a la novelística de nuestro autor las tres corrientes literarias más estudiadas de postguerra y que he esbozado arriba.

Los datos biográficos son relevantes: los primeros años en Lorca, sus estudios en Cehegín en el Colegio de los Franciscanos y el noviciado en Jumilla, y la emigración a Barcelona. A partir de 1963, tras su matrimonio, se instala en Lorca y concluye su quehacer literario. Así, podemos deducir que Lorca, una intensa influencia religiosa y Barcelona ocuparán un lugar preferente en su devenir personal y literario.

En el plano del contenido, los espacios de las novelas de Castillo-Navarro se relacionan tanto con su rastro biográfico como por los sucesivos modelos narrativos de la España de postguerra. En el plano formal, el tratamiento del espacio tiene una dimensión aparentemente secundaria en el transcurso de su narrativa, siendo cierta a su vez la incorporación de un componente simbólico en las descripciones.

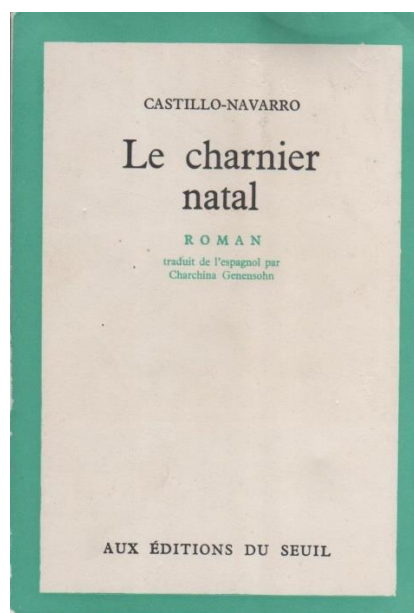
*La sal viste luto* (1957), primera novela del autor lorquino, no puede catalogarse como una novela realista, tampoco es una novela lírica, aunque se alimente de ambas fuentes. Los hechos suceden en un espacio geográfico determinado y real, mientras que los protagonistas se debaten en una vorágine de angustia existencial y enorme presión psicológica que favorece la violencia. Las salinas son el escenario en el que Pablo destroza su vida y la de Ana, y las de todo el pueblo, una hilera de casas tristes y míseras, que van a mirar al mar a unos metros más abajo.

*«La calle era corta; con quince o veinte casas, quebrada al principio y al final, abierta y ancha, desembocando en el campo, desbaratada, sin forma o textura. Las casas bajas, pegadas al suelo, sin aspirar a la altura, sino rehusándola». (p.13)*

La rudeza y la pobreza que ronda en aquellas calles, las vidas tristes que trabajan en las salinas bajo un sol que quema hasta el aliento y vuelven diariamente a sus casas desnudas de felicidad, sin ilusiones, son el germen de la venganza y el odio irrefrenable. Pero los sucesos más aberrantes ocurren en el desértico paraje de las salinas, en el mar blanco de la sal, único testigo de la tragedia, que sufre una transformación radical en la descripción, ya que guarda el aciago secreto.

*«Los montones blanqueaban y eran sobre la tierra como hogueras en rescoldo. La atmósfera alrededor de ellos era lechosa, de color ceniza, clara y visible, aunque según se alejaba ennegrecía y se tornaba impenetrable». (p.28)*

Ese espacio es ahora un paisaje mágico cargado de energía y propicio para la ofuscación o el precipicio. El tono lírico de la adjetivación se oscurece y prepara el momento del drama. Pablo lleva a Ana al lugar simbólico, donde se cruzan el blanco de la sal, el azul del mar a lo lejos y el rojo ardiente del sol imperturbable, siempre el sol en las novelas de José M<sup>a</sup> Castillo-Navarro, que se va haciendo cada vez más negro e impenetrable. Paisaje real e imaginario, una combinación que necesita interpretarse con ayuda de la silueta psicológica, intimista, de los personajes. El marco levantino se adentra en estos y busca en su interior las respuestas imposibles, porque están bañadas en la herencia de la fatalidad que ese mismo lugar augura.



*Con la lengua fuera* (1957) nos enseña la atávica realidad en la que sobrevive la ciudad de Lorca, en lucha por el agua entre agricultores empobrecidos a los que se les secan sus campos y los dueños del reparto enriquecidos con la miseria ajena. Además, la tragedia familiar, relacionada con esa situación, intensifica la pena de los protagonistas hasta límites desventurados. La trama, pues, se apoya en la lucha por el agua y sus consecuencias ante la escasez. El espacio se centra en los campos sedientos. Ambos son los «actantes» del suceso narrativo -según Pedro Guerrero- «con un ritmo monótono, incisivo, en un drama palpitante de raíces soñadas». Ha acabado la subasta y Manuel vuelve, derrotado, sobre sus pasos. Es un caminar culpable el suyo, una vuelta de tuerca a la desesperación:

*«La vereda arranca de la acequia; hace puente y la pasa; cruza el campo y se pierde. Pero no es obstáculo. La casa se divide a lo lejos, se levanta como pájaro con cansera, y cae. El sol, en vez de calentar, quema. La sed, aprieta. Las chicharras se multiplican y atolondran. La mujer se lleva las manos a la boca y vocea. Manuel, aligera».* (p.64)

El fragmento está desnudo de artificio, incisivo, punzante, sujeto y predicado, nombre y verbo, objeto y acción, no hay lugar para recrearse en la descripción. «Vereda, puente, campo, casa, pájaro, sol, sed, chicharras, mujer» son los sustantivos que recorre el objetivo del escritor, son el lugar sin más, el espacio necesario para que sucedan los acontecimientos; y son los verbos los portadores de la tensión que genera el lugar, que se acumula en la conciencia de los personajes, pues «arranca, aprieta, quema, se pierde, cae» propician la calamitosa situación. Este es un lugar épico más que poético, un espacio fabricado para dilucidar el destino de los perdedores, parece un puñal clavado en la pena del protagonista. El campo comparte su lamento y así:

*«Las espigas apuntan en el tallo casi esqueléticas, las hojas se mustian, y la caña, sin jugo o savia con que poderlas sostener, se dobla. La carrehueta crece y se enrosca; la amapola y el mirto pintan sanguinolencias de fruto que se pudre o abre; el tizón y el cardo matan».* (p.73)

La vida no es posible en aquel lugar sin esperanza, donde la inhóspita naturaleza, agresiva o muerta, multiplica dramáticamente la incapacidad de las gentes para repartirse el preciado bien con algún sentido de la justicia. La personificación «humaniza» las plantas y actúa con el sentido metafórico de la mala conciencia. La culpa incurable del hijo muerto es la gota definitiva, Manuel y Tonia abandonan la casa y la tierra al compás aciago de la tarde. El sol sangra, quema o pinta sanguinolencias», adquiere una dimensión simbólica en tanto que se reafirma como un aliado o cómplice de la desgracia. Acompaña el regreso frustrado del personaje derrotado o el éxodo

errante. La naturaleza se pone de parte de lo irremediable, del lado del destino cruel de los hombres de esta tierra.

*Las uñas del miedo* (1957) comienza en la casa de Zenón, el joven a quien van a buscar para fusilarlo, y avanza por las calles empedradas bajo el manto mudo de la noche hacia la cárcel, donde esperará la llamada definitiva:

*«El claveteo de las suelas contra los peldaños era como un alarido o una queja que fuera trepando con el miedo entre las piernas: se detenía un momento para tomar aliento y continuaba. (...) El tableteo era persistente, acuciante, monótono. Sin más paréntesis que el del miedo».* (p.76)

La casa, las calles, la cárcel, espacios nocturnos, cerrados, que el autor no desentraña con minuciosidad aíslan al reo y lo despojan de su única defensa, su casa, donde ni siquiera recibe el calor de un gesto de comprensión frente a las paredes negras; le basta la comparación del sonido de las piedras de la calle con el alarido, la queja o el miedo, ya sin remedio. Como escribe Pedro Guerrero, «puestas en movimiento todas las fuerzas de la destrucción, se encaminan todos hacia el catastrófico desenlace». Ahora cualquier lugar es posible, el drama interior de la madre que no puede hacer nada para salvar al hijo, no necesita un lugar con nombre, solo lo imprescindible, el suelo:

*«El suelo sangra negrura sin precisar el sitio de la llaga, aunque el machete, al brillar, lo pone de manifiesto... Los pasos sobre el pavimento son como descargas lejanas al filo del horizonte».* (p.152)

*Manos cruzadas sobre el halda* (1958) tampoco es una novela espacial, como señala José Luis Molina, pues pone su punto de interés en el carácter psicológico de la protagonista, Encarna, quien acaba de perder a su marido Antonio. La historia se desarrolla en la casa de campo de esta familia. Las pinceladas descriptivas acompañan al confuso estado anímico de la vieja mujer:

*«La luz entra a través del hueco de la ventana situada en la parte superior de la pared derecha de la estancia, y dibuja los hierros en la de enfrente como si quisiera ponerle rejas y encarcelar la indiferencia que siempre tuvo para con ella».* (p.186)

La imagen difusa de los barrotes en la pared contraria a la ventana se personifica en la «indiferencia» del marido, eludiendo el tiempo narrativo y entrando en una alteración de los tiempos del discurso que se justifican por el lamentable estado de la mujer, quien habla sola o dialoga con el espíritu ausente del marido. La atmósfera psicológica se apropia de los objetos y del lugar y entran a formar parte de los personajes como termómetros y testigos de sus estados de ánimo. Pero será, una vez

más, el sol, como en *Con la lengua fuera*, protagonista del drama, pues la tragedia se desencadena en la carretera y a merced de su fulgor:

*«El sol, de diminuto, se transforma en grande... Es un sol desorbitado, fuera de contorno y empeñado en desparramarse más y más hasta saltar, hecho añicos, en multitud de pedazos. Un sol que se inflama y quema».* (p. 32)

*El niño de la flor en la boca* (1959) es un ejemplo de plasticidad descriptiva, localiza los acontecimientos en el ambiente rural de Lorca, en cuyo escenario sobresalta el patetismo con el que se pretende iluminar los caracteres de los personajes o la acción de una secuencia temática (Pedro Guerrero). Ginés camina hacia su casa en el campo, se ha apeado del tren, derrotado para siempre:

*«Desde el vagón último y a través de la ventanilla, alguien contemplaba la huida del paisaje: una hilera de casas, intentando sostener el peso de los años, unas higueras a medio sacar y un pájaro limpiándose el pico en los alambres. Más allá, un sendero hacia el campo y un reguero de polvo surgiendo de los talones de un hombre».* (p.15)

Casas, higueras, un pájaro y el sendero hacia la casa en el campo. El paisaje huye del hombre, con su fino olfato vengativo. El paisaje es un sentimiento, una pena, un lamento, que presagia lo que va a ocurrir. El foco del escritor acompaña al personaje unas veces, o se detiene para describir desde su omnisciente atalaya el paisaje en su extensión. Una y otra mirada, la panorámica o el primer plano, encierran parte del secreto del hombre, como actantes necesarios del drama. La misión ha fracasado, vuelve sin el hijo. Le espera su mujer, María, y los vecinos, y la culpa, la maldita culpa que lo empapa todo hasta la náusea:

*«El sol, a lo lejos, mortecino y casi a punto de desaparecer, le pareció un ave malherida que se agarra al horizonte. Al aletear teñía el campo, los nublos y las casas. El campo y las casas, oro; los nublos, sangre».* (p.23)

De nuevo es recurrente la imagen del sol en el ocaso, la metáfora de los colores dibuja un paisaje poético que no es tal, pues pronto se difumina con la comparación del ave malherida. Manuel sale a su puerta para enfrentarse a su destino, el ave malherida traza su sentencia.

*Los perros mueren en la calle* (1961) recorre los ambientes nocturnos, libres o clandestinos, de la ciudad de Barcelona a finales del los años cincuenta. Del extrarradio y los arrabales al centro de la ciudad, pasando por los barrios de emigrantes del sur, de la burguesía adinerada y clasista, y de las carreteras fugitivas de la costa catalana. Pequeños grupos de delincuentes pululan por toda la ciudad y van de sus refugios o sus

domicilios proletarios a las calles opulentas del ocio y el dinero. Mario y Andrés, hermanos y ninguno triunfador, lo mismo roban a los clientes de un prostíbulo que un banco de las Ramblas. La ciudad deja hacer a los honestos y a los malvados, su geografía es como un mapa sin fronteras, donde las bandas no encuentran obstáculos:

*«A un lado y a otro de la calzada se veía pasear a algunas mujeres acompañadas de sus perros y los vigilantes dormían o descansaban repantigados en los bancos. El gas hacía guiños en los faroles, y el mar, calle de Montaner abajo, sólo era una mancha».* (p.24)

*Caridad la Negra* (1961) es una novela que podemos encuadrar dentro del realismo social, pretende desentrañar el espinoso tema de la prostitución. La joven Soledad llega a la casa de Caridad la Negra y los avatares de su experiencia terrible se intensifican con las referencias descriptivas de los lugares cercanos a la ciudad de Cartagena, en la que se desarrollan los acontecimientos. El autor describe el preciso lugar central de la novela:

*«La calle eran como todas las calles del Molinete. A primera vista parecían caminar en dirección al cielo; pero el cielo, en lo alto del Molinete, quedaba más lejos que de cualquier otro sitio de Cartagena».*

Tampoco hay lirismo ni adjetivación poética, la ironía del fragmento es suficiente para comprender la dureza del mensaje, el espacio es solo el referente que nos permite comprender el drama. Esta vez sí hay topónimos que destacan lacónicamente el espacio geográfico. Soledad se ve rodeada de múltiples peligros y carece del amparo del cielo, lo que le rodea da señales de malos augurios. La descripción se queda en el verbo, otra vez el sol quema, las casas hieren, la noche gimotea. El narrador no busca cumplir la norma descriptiva, elimina el tópico del adjetivo y al propio tiempo priva de realismo la realidad cuando señala la distancia inalcanzable del cielo. El espacio se adivina pues como un regulador de la temperatura psicológica de la novela.

*El cansado sol de septiembre* (1963) es la novela que marca con mayor intensidad el marco narrativo en el que se desarrollan los hechos. La novela da el nombre de Tontanica al lugar en el que se relatan dramáticos episodios de la guerra civil de 1936 a 1940 y desde dos momentos distintos y alternos, según quién ostente el poder en cada caso. En la ciudad las descripciones enumeran objetos que simbolizan el sentimiento de la gente o provocan el deseo de su destrucción:

*«Imaginaba la entrada de su casa tal y como había quedado después de la reforma: el escudo heráldico encima del portal, los cortinajes, los reposteros con armas nobles bordadas en relieve, los*



*arcones, la leyenda orlando el borde de la vajilla de plata, los espejos de las consolas, los candelabros, el brillo de las arañas...».* (p.67)

Así soñaba Matilde con su nueva casa, tras arrebatárles a los duques sus preciados bienes. No hay espíritu lírico, se enumeran los objetos contemplados de un vistazo, aunque bajo esa listado doméstico, se esconde la clave de la novela pues serán tratados según quien ocupe el poder en la imaginaria ciudad y en cada casa. Las calles, el ayuntamiento, la casa de los Duques, tienen objetos, acumulan bienes que la hipotética cámara del autor va constatando. Son partes de la ciudad, son codiciados por los que han padecido la miseria y son defendidos por los propietarios como territorios de su vida privada. Los espacios abiertos nos descubren el lugar de los humillados, en ellos la tierra es seca y estéril e impide la vida y esparce el hambre y el rencor por cada rincón del camino.

*«Alrededor de la cabaña por sobre el techo, y aún más lejos, allí donde cielo y tierra coincidía, aunque solo fuera aparentemente, había una calma precursora, siendo la atmósfera a causa de los maizales cercanos, densa sin movimiento el aire, y la tierra dura, seca y pedregosa».* (p.57)

La personificación del campo lorquino deriva hacia una función simbólica que tiene que ver más con su consideración de espacio épico donde se decide la suerte y el destino de los ciudadanos que de simple marco descriptivo. No hay espíritu contemplativo, sino espacio como juez y parte de los terribles momentos históricos. Tontanica, trasunto de Lorca, parece que tiene alma, pero un alma que sufre la violencia y calla.

#### **4. CONCLUSIONES**

José María Castillo-Navarro proporciona en cada novela unas referencias geográficas, o al menos, espaciales, como acabamos de comprobar. Las salinas del Mar Menor, la ciudad de Lorca en la subasta del agua, Cartagena, Barcelona, Tontanica y otros tres espacios sin nombre, muy similares al paisaje rural y urbano de la ciudad lorquina, ya como espacio abierto, ya como espacio cerrado, representan el marco referencial donde se dilucidan los acontecimientos y, sobre todo, los conflictos personales.

Si aceptamos la definición de M. Bajtin acerca del concepto de cronotopo, que «en el arte y en la literatura todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo», tenemos que concluir que en sus novelas hay, en primer lugar, referencias temporales que van de

la Guerra Civil a los años cincuenta; en segundo lugar, que el campo y la ciudad de Lorca, principalmente, Cartagena y Barcelona son los «topoi» dominantes, que a su vez, coinciden con los lugares biográficos del autor; y, finalmente, si bien este relata los hechos con objetividad, los paisajes y los espacios cerrados están descritos con una tonalidad emocional. Amigable u hostil, el espacio de la novela aparece también con un grado de fluidez o densidad, de transparencia o de opacidad, según Bourneuf y Ouellet. En nuestro autor, el espacio tiene naturaleza hostil, como la gran mayoría de las novelas de la época, y su presencia como actante se gradúa según la situación. Por ejemplo, el sentimiento de culpa en Ginés o la infausta obcecación de Encarna.

El paisaje puede adquirir un aspecto opresor e intervenir decididamente en la acción. La angustia en los relatos de Borges o Cortázar, el laberinto agónico de Fournier, o, como escribió L. Janvier «no es un azar que la tragedia moderna, después de Kafka, se exprese sobre todo en términos espaciales». Vemos personajes primarios que «piensan con el estómago» en Hemingway y que además tienen un agudo sentido de la muerte, paisajes urbanos en Dos Passos que proclaman la muerte del alma de la sociedad moderna y personajes como los de E. Caldwell que directamente son inadaptados sociales, reducida su existencia a la satisfacción de las necesidades primarias.

En las novelas de Castillo-Navarro los personajes son los actantes fundamentales de la narración, todo gira en torno a sus desgracias personales o ajenas, a su destino aciago. Y en función del discurso, el cronotopo del espacio y del tiempo, se nos manifiesta para darnos la pista invisible del recorrido del drama. Su misión es extender la angustia al mundo, de modo que este se convierta en cómplice o al menos en leve justificación de los impulsos desaforados. Como el deseo de Pablo y la sed de tragedia sobre el manto blanco de las dunas de sal, como la sequía de las tierras de Manuel y su necesidad de comprar agua, como el miedo de Zenón a la metálica oscuridad de los callejones llenos de soldados en su busca, como la soledad de Encarna en la oscura habitación de la pobre casa, como la impotencia de Ginés sin su hijo bajo el sol de fuego del camino de vuelta, como el deambular indeciso de Andrés en las calles del miedo de Barcelona por ser como un hermano o el otro, como la indefensión de Soledad ante el enorme promontorio del Molinete, como la vileza de las conductas de quienes ocupan el poder en Lorca en cada momento de la guerra.

Otras veces es el paisaje quien influye en los actos y los sombríos pensamientos de cada personaje. El sol que quema, el paisaje rural desnudo y seco, desolado y yermo,

las noches del silencio, las habitaciones sin muebles, apuntan al modelo de novela existencial, el individuo es atrapado por el mundo que le rodea. La narración registra hechos, ambientes y psicologías, que se ponen al servicio del estilo. Ese estilo está dotado en Castillo-Navarro de frases cortas, elipsis continuas, sintaxis simple, predominio del indicativo y de la oración independiente, rupturas del ritmo narrativo que permita transcribir la conciencia elemental e irreflexiva de estos personajes superados por la desgracia. En algunos momentos de honda componente psicológica, el autor, a través de la adjetivación, de comparaciones, de metáforas, de repeticiones semánticas, como la serie «noventa ahogos, noventa desfallecimientos, noventa agonías... cien odios, cien maldiciones», o como Ginés, quien «iba mirando el suelo como un hombre avergonzado», o Manuel, «hay pena en sus palabras, pero su gesto taladra», el pantalón de Pablo era de «pana negro, la blusa blanca, pero el aire era fiero, el lugar era vacío, polvoriento». Ese proceso de comunión con la naturaleza sustrae al personaje y lo faculta para elevarlo sobre su realidad. Podemos hablar así de un concepto épico de estos personajes incluso de estos espacios áridos y poco protectores, más allá de la sencilla historia particular que cada uno vive.

La ciudad de Lorca, en su triple dimensión geográfica en *Con la lengua fuera*, espacial en *Manos cruzadas sobre el halda*, *Las uñas del miedo* y *El niño de la flor en la boca*, y simbólica en Tontanica, en *El cansado sol de septiembre*, adquiere una importancia relevante en su obra. Lorca como realidad y como símbolo, Barcelona como geografía acogedora y las gentes murcianas que habitan los campos y los pueblos son las arterias por las que Castillo-Navarro deja fluir una intensa preocupación existencial, moral y social, en busca de alguna respuesta al pesimismo existencial y a la lenta recuperación de la sociedad española de postguerra.

## **BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA**

Asís Garrote, M<sup>a</sup> Dolores de, *Última hora de la novela en España*, Madrid, Eudema, 1990

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Méjico, FCE, 1965.

Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

Bal Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1987.

Bobes Naves, M<sup>a</sup> Carmen, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.

Bourneuf, R. y Ouellet, R., *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989.

Butor, Mijail, «El espacio en la novela», *Sobre literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

Castillo-Navarro, José M<sup>a</sup>., *La sal viste luto*, Barcelona, Luis de Caralt, 1957.

- *Con la lengua fuera*, Barcelona, Alicante, Aguaclara, Edición de Pedro Guerrero y Anthony Percival, 1999.
- *Las uñas del miedo*, Salamanca, Aguaclara. Edición de Pedro Guerrero y Mary S. Vásquez, 2007.
- *Manos cruzadas sobre el halda*, Lorca, Amigos de la Cultura, Edición de J. L. Molina, 2008.
- *El niño de la flor en la boca*, Lorca, Ayuntamiento, 1990.
- *Caridad la Negra*, Alicante, Aguaclara, Edición de Pedro Guerrero y Anthony Percival, 2003.
- *Los perros mueren en la calle*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979.
- *El cansado sol de septiembre*, Lorca, Ayuntamiento, Edición de J. L. Molina, 2006.

Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1979.

Janvier, L., *Una palabra exigente*, Barcelona, Barral, 1972.

Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1985.

Molina, José Luis, *Castillo-Navarro*, Lorca, Ayuntamiento, 1990.

Rof Carballo, Juan, *Entre el silencio y la palabra*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.