

*El Jarama*



El agua que tocamos en los ríos es la postrera de las que se fueron y la primera de las que vendrán; así el día presente<sup>1</sup>.

LEONARDO DA VINCI

---

<sup>1</sup> El exergo se refiere al Πάντα ῥεῖ (*todo fluye*) atribuido a Heráclito y alude al tiempo que se escapa con el río y a la sucesión de distintas generaciones [sobre la vinculación con Heráclito, Carrero, 2006, 5; cfr. Gracia y Ródenas, 2011, 458-459: «Para la naturaleza, todas las vidas individuales son indiferentes: los hombres pasan y el río (su continuo fluir) permanece»]. Cree Risco, 1974, 703-704, y 1982b, 208, que «de inmediato el título de la obra, nombre de un río real, se carga de contenido simbólico y, por consiguiente, en rigor, se transmuta en un ente no menos mítico que las deificaciones fluviales de los antiguos griegos». El tiempo, que es el gran problema del existencialismo, es el auténtico *leitmotiv* del libro (Jiménez Martos, 1956, 186-189; Sanz Villanueva, 1980, 353). «Este aforismo define el sentido más general de la novela: el tiempo como tema fundamental en ella, el tiempo que, en la concepción lukacsiana, es el “portador de la alta poesía épica de la novela”, dado que esta, “la forma de la virilidad madura”, consiste en una búsqueda infructuosa de la esencia y en ella “el tiempo es la manera en que la vida afirma su voluntad de subsistir en su propia inmanencia, perfectamente cerrada» (Villanueva, 1993, 142, citando a Lukács, 1971, 134; véase también *ibíd.*, 1994b, 230). El río va a ser el protagonista simbólico de la novela, ya que va a remitir al tiempo, que es traidor con los humanos como va a ser el

---

río traicionero con Lucita (Carrero, 2006, 5-6). El epígrafe prefigura una «unidad totalizante» con un tiempo pasado («fueron») y futuro («vendrán») (Champeau, 1988, 233-234). «Tiempo y espacio fluviales son las coordenadas de la narración; esa jornada es un corte en el transcurrir del tiempo» (García Sarriá, 1976, 324). Para d'Ors, 1995, 147, el río es «alegoría del tiempo que pasa, del tiempo que, si da vida, también la arrebat». Para Soldevilla, 1982, 230, la cita de Leonardo está cargada de simbolismo: «Desde el comienzo de la novela se nos advierte implícitamente que podemos ver en ella algo más que una rodaja de lo cotidiano». El exergo incide en «el papel decisivo de lo lírico en la poética de la novela, que se emplea escrupulosamente en captar lo que acontece en el seno de un tiempo en fuga, en registrar aquello que nace y muere a cada instante» (Femenías, 2021, 115).

## Nota a la sexta edición<sup>2</sup>

Comoquiera que a lo largo de los nueve años que la presente novela lleva a merced del público han sido no pocas las personas que, creyendo hacer un cumplido a mi propia

---

<sup>2</sup> La sexta edición apareció en febrero de 1965 con esta nota aclaratoria, que viene a mostrar, entre otras cosas, nueve años después de la primera edición, el repudio de Ferlosio por la literatura de ficción (Femenías, 2022, 184). Observa Hidalgo, 1994, 52, que desde entonces dicha nota figura «en todas las ediciones de la novela, de la que, por consiguiente, forma parte inseparable e incluso, me atrevo a asegurar, parte fundamentalmente estilística. Su complejidad gramatical (treinta líneas escasas distribuidas en cuatro oraciones enunciativas) sirve de contrapunto al estilo sencillo, escueto y conciso de la novela, de modo que, más que reparar denotativamente la confesa descortesía hacia Casiano de Prado, lo que hace es afirmar connotativamente, por su propia estructura, el camino de una nueva orientación de la prosa de Ferlosio y convertirse, de hecho, por contraste, sin ninguna duda, en la mejor página de *El Jarama*». Uno de los críticos más crueles con la novela, Villa Pastur, apuntaba en 1955 que lo único que se salva del fracaso de la obra es «una descripción geológica hecha de la cuenca del Jarama que abre y cierra la novela, tomada de cualquier libro de vulgarización geográfica» (en Villanueva, 1993, 68). Hay que tener en cuenta que en 1965 ya Ferlosio estaba plenamente embarcado en sus estudios gramaticales: «los años transcurridos desde la primera edición no han pasado en balde: el estilo complejo de la nota contrasta con la sencillez de la novela. Es el nuevo Ferlosio, la nueva prosa de Ferlosio» (Fernández, 2017, 229). Por otro lado, la relación entre la historia y la naturaleza se complica, puesto que Ferlosio habla de un río concreto y real: «Ferlosio utiliza el río para decir lo contrario: no hay verdad histórica que sea eterna e inmutable. La verdad histórica se

obra, me han dicho «lo que más me gusta es la descripción geográfica del río con que se abre y se cierra la narración» y visto que las comillas que acompañan a esta descripción no surten —a falta de otra indicación, cuya omisión hoy me resulta del todo imperdonable— los efectos de atribución —o de no atribución— deseados, es mi deber consignar aquí<sup>3</sup> de una vez para siempre su verdadera procedencia, devolviendo así al extraordinario escritor a quien tan injusta como atolondradamente ha sido usurpada, la que yo también, sin sombra de reticencia ni modestia, coincido en considerar con mucho la mejor página de prosa de toda la novela. Puede leerse, con leves modificaciones, en: Casiano de Prado, *Descripción física y geográfica de la Provincia de Madrid*, Imprenta Nacional, Madrid, 1864, páginas 10 y 11<sup>4</sup>. Aunque sólo me pueda servir como atenuante, he de añadir en mi descargo que fueron precisamente las pequeñas alteraciones por medio de las cuales ajusté el texto original de don Casiano a mis propias conveniencias prosódicas —toda vez que el comienzo y el final de un libro son lugares prosódicamente muy condicionados— las que pesaron en mi ánimo para resolverme a omitir la pro-

---

estrella contra la permanencia, la realidad de la naturaleza, que es la única verdad de fondo. Pero además esta realidad natural es todo lo contrario de algo estático; muy al contrario, la realidad natural se define por el cambio y la transformación continuos» (Rodríguez, 1986, 42).

<sup>3</sup> «aquí»: el adverbio aparece más de trescientas veces en la novela, como «justo-el-lugar-donde-está-el-hablante» (Femenías, 2021, 137); resulta significativo que también lo haga en este párrafo aclaratorio.

<sup>4</sup> Casiano de Prado y Vallo (Santiago de Compostela, 1797-Madrid, 1866), fue ingeniero de minas, geólogo, tertuliano de El Parnasillo y erudito en materia literaria. Ocupó, entre otros cargos, la dirección de las minas de Almadén y de la *Revista Minera*. Fue miembro de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Realizó los mapas geológicos de Madrid, Valladolid, Segovia y Palencia, y redactó, entre otros informes, *Vindicación de la Geología* (1835), *Diccionario de las voces más usadas en minería* (1848), *Ascensión a los Picos de Europa* (1853) y *Los terremotos de la provincia de Almería* (1863).

cedencia. Pero conservar el equívoco sería hoy, por mi parte, amén de la violación de las más elementales normas de cortesía literaria que en todo caso supondría, y a la vista de cómo han ido las cosas<sup>5</sup>, la más escandalosa ingratitud.

R. S. F.

---

<sup>5</sup> «A la vista de cómo han ido las cosas»: se refiere obviamente al éxito de la novela. Es interesante asimismo la indicación anterior de la importancia que para el escritor tienen el ritmo y la acentuación del decir. Dice Ferlosio que le «salían alejandrinos y endecasílabos» (*vid.* notas 44 y 178). Gullón es el crítico que mejor lo ha observado.



«Describiré brevemente y por su orden estos ríos<sup>6</sup>, empezando por Jarama: sus primeras fuentes se encuentran en el gneis de la vertiente Sur de Somosierra, entre el Cerro de la Cebollera y el de Excomuni3n. Corre tocando la Provincia de Madrid, por La Hiruela y por los molinos de Montejo de la Sierra y de Pradeña del Rinc3n. Entra luego en Guadalajara, atravesando pizarras silurianas, hasta el Convento que fue de Bonaval. Penetra por grandes estrechuras en la faja caliza del cretáceo —prolongaci3n de la del Pont3n de la Oliva, que se dirige por Tamaj3n a Congostrina hacia Sigüenza. Se une al Lozoya un poco m3s abajo del Pont3n de la Oliva. Tuerce despu3s al Sur y hace la vega de Torrelaguna, dejando Uceda a la izquierda, ochenta metros m3s alta, donde hay un puente de madera<sup>7</sup>. Desde su uni3n

---

<sup>6</sup> «Describiré brevemente y por su orden estos ríos»: el inicio del texto de Casiano de Prado «bien podría ser un manifiesto objetivista» y desde luego es «una reflexi3n sobre la escritura. Presenta al narrador en su actividad representativa: exponiendo un programa narrativo que pasa inmediatamente a aplicar» (Champeau, 1988, 228). Este inicio «es el único caso en el libro en que aparece algo parecido a un “yo” narrativo» (Carro, 2006, 5). Femenías, 2022, 184, recuerda que tambi3n Rafael Sánchez Mazas había contribuido, como su hijo, a la «recuperaci3n de la prosa científica vernácula» con un texto introductorio al *Diccionario geográfico de España* (1956), «esbozo erudito de una genealogía de ge3grafos y naturalistas sembrada de elogios a la curiosidad como motor de la ciencia».

<sup>7</sup> Ferlosio considera «que la ciencia es una aventura mucho m3s grande, m3s apasionante, m3s absorbente que la literatura» (carta a Coindreau, 2 de abril de 1955, en Coindreau, 1957, 71). Muestra así un evidente inter3s por «determinadas construcciones de ingeniería fluvial,

con el Lozoya sirve de límite a las dos provincias. Se interna en la de Madrid, pocos kilómetros arriba del Espartal, ya en la faja de arenas diluviales del tiempo cuaternario, y sus aguas divagan por un cauce indeciso, sin dejar provecho a la agricultura. En Talamanca, tan sólo, se pudo hacer con ellas una acequia muy corta, para dar movimiento a un molino de dos piedras. Tiene un puente en el mismo Talamanca, hoy ya inútil, porque el río lo rehusó hace largos años y se abrió otro camino<sup>8</sup>. De Talamanca a Paracuellos se pasa el río por diferentes barcas, hasta el Puente Viveros, por donde cruza la carretera de Aragón-Cataluña, en el kilómetro dieciséis desde Madrid...»<sup>9</sup>.

\*

---

como los molinos, las norias y los puentes. En *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de 1950, el río Henares está presente en buena parte de la novela, y avanzada ésta sabemos que el niño protagonista vive con su madre en un molino, junto al río, en Alcalá de Henares. En *El testimonio de Yarfoz* toda la historia y guerras de los pueblos barcialeos se desarrolla en las orillas del río Barcial, de donde procede ese gentilicio, y son memorables las descripciones de las ruedas hidráulicas de Úriga y Múriga, que giran gloriosamente, así como los detalles que describen la elaborada rampa del escalón del Meseged. Y, siempre dentro de la historia de los pueblos barcialeos, la construcción de un puente entre grágidos y atánidas, en un momento de tregua, sustenta el relato de *Los príncipes concordés* (Carrero, 2006, 5).

<sup>8</sup> «Tiene un puente... otro camino»: el río fluye incesantemente pero cuando quizás no se espera varía su curso (d'Ors, 1995, 146).

<sup>9</sup> La descripción de Casiano de Prado es el texto-matriz del que nace el relato principal, de modo que realmente el primer referente de la novela *El Jarama* no es el río Jarama sino un texto (Champeau, 1988, 222); de hecho, para *ibid.*, 223, uno de los motivos que impulsó a Ferlosio a redactar la nota a la sexta edición «fue una irritación provocada por una lectura demasiado realista de la obra y el deseo de subrayar la importancia que en ella adquiere la intertextualidad». De ahí la respuesta del escritor a la pregunta sobre qué pretende hacer la literatura: «Novelas que vayan, como tales, un poco más allá de la literatura misma». Para Carrero, 2006, 5, «la gráfica y sonora toponimia de esta descripción confiere ya al libro, desde su comienzo, un toque mágico: por ejemplo, esa referencia a cumbres como

—¿Me dejas que descorra la cortina?<sup>10</sup>.

el Cerro de la Cebollera y el de Excomuni3n, y a nombres de pueblos de resonancias apartadas, como Prádena del Rinc3n. La idea del paso del tiempo y sus efectos se percibe ya incluso en la menciónde construcciones de las que se tiene noticia o de las que queda alg3n vestigio ruinoso, como el cisterciense convento de Bonaval, en la provincia de Guadalajara, o como ese puente “in3til” (*sic*) que se halla en Talamanca. Las referencias de lo que fue y ya no es quedan ah3, cargadas de lejan3a, marcadas por la herida del tiempo. Tambi3n llama la atenci3n la referencia a esa acequia, que existe tambi3n en Talamanca, que da movimiento a un molino de dos piedras». Por otro lado, la descripci3n del Jarama «no s3lo establece el marco geogr3fico sino tambi3n el s3mbolo primordial de la novela» (Gracia y R3denas, 2011, 459). Para d’Ors, 1995, 148, el r3o desborda la descripci3n inicial y «cobra vida propia, y carga tambi3n con la doble tarea de delimitar —a la par que los une y relaciona— dos mundos, y dar vida —o quitársela— a unos personajes. Se dir3a que llega incluso a suplantar al narrador y a autoproclamarse testigo 3nico de la historia contada». Mainer, 1994, 39-40, observa que el texto del ge3grafo Casiano de Prado, interrumpido en este momento, continuar3 en progresi3n amplificatoria al final de la novela. Cuando le preguntaron por la importancia de los comienzos de novela, Juan Garc3a Hortelano mostr3 su preferencia por este de *El Jarama*, junto con el del *Quijote*, Proust y *Tiempo de silencio* de Mart3n-Santos (*La Vanguardia*, 17 de diciembre de 1985, 48). Villanueva, 1993, 101, y Balcells, 2018, recuerdan otro comienzo similar, el de la primera parte de la trilog3a *U.S.A.* (1930), de John Dos Passos, *Paralelo 42*, «al que le sigue un fragmento tomado de la *Climatolog3a americana* de E. W. Hodgings, donde se habla de las condiciones climatol3gicas de dicha latitud. La intencionalidad parece ser la misma, a tenor de los rasgos equivalentes de ambas prosas».

<sup>10</sup> «¿Me dejas que descorra la cortina?»: este comienzo es «muy significativo, muy cinematogr3fico, pues tiene que ver con visi3n, con miradas, con planos, con perspectivas [...] La perspectiva de Lucio, quien, desde su taburete quiere ver lo que ocurre fuera del merendero, anuncia ya la perspectiva cinematogr3fica de la novela [...] El hecho mismo de la cortina que se descorre, que recuerda al tel3n de los teatros, o al objetivo de una c3mara cuando se abre, es una invitaci3n, muy efectista, al comienzo» (Carrero, 2006, 5). Para Mainer, 2005, 138-139, Lucio, que va a ser el personaje de la novela «m3s cargado de connotaciones significantes, se acomoda en el bar de forma que pueda abarcar el mayor campo visual posible» y a3ade que su mirada «va a organizar, en cierto modo, un mundo de afectos, de impotencias, de recuerdos, de comprensi3n: la t3ctica de S3nchez Ferlosio es tambi3n el3ptica pero aqu3 por una suerte de

Siempre estaba<sup>11</sup> sentado de la misma manera: su espalda contra lo oscuro de la pared del fondo; su cara contra la puerta, hacia la luz<sup>12</sup>. El mostrador corría a su izquierda, paralelo a su mirada. Colocaba la silla de lado, de modo que el respaldo de ésta le sostribase<sup>13</sup> el brazo derecho, mientras ponía el izquierdo sobre el mostrador. Así que se encajaba como en una hornacina<sup>14</sup>, parapetando su cuerpo por tres lados; y por el cuarto quería tener luz. Por el frente quería tener abierto el camino de la cara y no soportaba que la cortina le cortase la vista hacia afuera de la puerta.

—¿Me dejas que descorra la cortina?

---

sobreabundancia de explicitud, por la distancia demasiado exigua desde la que parece observarse la realidad, por la aparente dispersión con la que ésta prolifera ante nuestros ojos». También observa Femenías, 2021, 120, que la descripción inicial «se interrumpe bruscamente por una voz que pide paso cinematográficamente». Además de lo indicado, Hernando, 1988, 46, pone la interrogación como ejemplo de petición de autorización por parte del hablante, que espera que se pueda llevar a cabo su deseo.

<sup>11</sup> La parte narrativa de la novela se construye sobre el pretérito imperfecto de indicativo (Hernando, 2005, 395-396). Para Villanueva, 1993, 99, de esta manera «la narración nos ofrece unos hechos poco después de acontecidos y cuando aún no habían del todo concluido». En el comienzo, los individuos siguen su costumbre, de manera que el imperfecto sirve para «introducir preferentemente esta reiteración habitual con el apoyo de convenientes expresiones adverbiales» (Risco, 1974, 706 y 1982b, 211). Observa Villanueva, 1993, 98, n. 37, que en este párrafo los verbos de las oraciones principales están en pretérito imperfecto (*estaba, corría, colocaba, ponía, encajaba, quería, soportaba*).

<sup>12</sup> «Siempre... hacia la luz»: la cámara, que teóricamente es objetiva, parece tener memoria (Buckley, 1973, 74). La presentación de Lucio «guarda mucho de irónico accidente geológico» (Femenías, 2021, 120).

<sup>13</sup> «sostribase»: para López Ruano, 2007, 2182-2183, *sostribar* «es una palabra expresiva y unívoca en extremeño: “apoyarse en algo vertical”»: «Ferlosio no puede haber aprendido esta palabra de ningún diccionario de español o castellano porque no está registrado su uso en nuestro idioma». Es curioso que las dos veces en que aparece el verbo en la novela es en sendos fragmentos del narrador.

<sup>14</sup> «como en una hornacina»: el símil es una de las figuras retóricas más frecuentes en la novela.

El ventero asentía con la cabeza. Era un lienzo pesado, de tela de costales<sup>15</sup>.

Pronto le conocieron la manía y en cuanto se hubo sentado una mañana, como siempre, en su rincón, fue el mismo ventero quien apartó la cortina, sin que él se lo hubiese pedido. Lo hizo ceremonioso, con un gesto alusivo, y el otro se ofendió<sup>16</sup>:

—Si te molesta que abra la cortina, podías haberlo dicho, y<sup>17</sup> me largo a beber en otra parte. Pero ese retintín que te manejas, no es manera de decirme las cosas.

—Pero hombre, Lucio<sup>18</sup>, ¿ni una broma tan chica se te puede gastar? No me molesta, hombre; no es más que por las moscas<sup>19</sup>, ahora en el verano; pero me da lo mismo, si estás a gusto así. Sólo que me hace gracia el capricho que tienes con mirar para afuera. ¿No estás harto de verlo? Siempre ese mismo árbol y ese cacho camino y esa tapia.

—No es cuestión de lo que se vea o se deje de ver. Yo no sé ni siquiera si lo veo; pero me gusta que esté abierto, capricho o lo que sea. De la otra forma es un agobio, que no

---

<sup>15</sup> «costales»: «saco grande de tela ordinaria, en que comúnmente se transportan granos, semillas u otras cosas» (DLE).

<sup>16</sup> Ofende el cambio en la costumbre.

<sup>17</sup> «y»: como ejemplo del interés que ha suscitado el estudio lingüístico de *El Jarama*, el estudio de Bermejo, 2004, sobre el conector pragmático y: «ofrece una excelente versión de la representación de conversaciones en un registro coloquial; de ahí que resulte tan interesante y apropiado para este análisis, puesto que ofrece una variada muestra, mediante una imitación fiel, de la dinámica de la conversación, reuniendo todas las características propias de la misma: varios interlocutores, alternancia de turno, coherencia estructural y progresión conversacional».

<sup>18</sup> Gullón, 1994, 112, señala el desconocimiento que tiene el lector sobre quiénes son los «múltiples personajes, a quienes no se describe y de quienes no se cuenta la historia, porque el narrador decidió abstenerse de facilitar cualquier tipo de información que revelara conocimiento anterior de aquellos».

<sup>19</sup> «no es más que por [que no entren] las moscas»: Hernando, 1988, 81-84, recoge numerosos ejemplos de elipsis del verbo.

sabes qué hacer con los ojos, ni dónde colocarlos<sup>20</sup>. Y además, me gusta ver quién pasa.

—Ver quién no pasa, me querrás decir<sup>21</sup>.

Callaban. El ventero tenía los antebrazos peludos contra el mostrador, y todo el peso del torso sobre ellos. Una tira de sol se recostaba en el cemento del piso<sup>22</sup>. Cuando el pito del tren<sup>23</sup> llegó hasta sus oídos, habló el ventero:

---

<sup>20</sup> «no sabes qué hacer con los ojos, ni dónde colocarlos»: problema básico para el narrador de la novela objetiva, que ha de seleccionar lo que observe.

<sup>21</sup> Para Champeau, 1988, 227, el tema principal es la representación, «no lo visto sino la visión, no el objeto sino la actividad del sujeto». En este sentido, «desde las primeras líneas, el personaje [Lucio] es presentado como un espectador, su actividad se limita a ver. Gracias a la cortina que se descorre, como en el cine o en el teatro, entramos en el mundo de la representación. Esta cortina simbólica, esta taberna-escenario, establecen una mediación inevitable entre vida real y novela [...] Queda claro que la actividad visual importa más que lo visto. Hasta sugiere la última réplica la ausencia de objeto de contemplación (“ver quién no pasa”)». Por otro lado, resulta muy pertinente la observación de Villanueva, 1993, 206: «peleas verbales o físicas menudean a lo largo de la novela; ello es atribuible al clima agobiante del caluroso verano y también, quizás, a un deseo del autor de incluir algún acontecimiento que sacase al lector de la atonía general del relato».

<sup>22</sup> «Una tira de sol se recostaba en el cemento del piso»: referencia implícita al tiempo (Villanueva, 1993, 114). Para Soubeyroux, 2003, 34, «la dialéctica “interior *vs.* exterior” aparece desde la segunda secuencia de la novela con la descripción del bar: la luz del sol que penetra en la habitación ilumina el piso de cemento y el mostrador, sirviendo la puerta de frontera entre los dos espacios. Pero los movimientos de los personajes, siempre descritos desde el punto de vista del narrador, permiten descubrir otros lugares interiores y exteriores [...] Asistimos pues a la construcción progresiva de un espacio fragmentado en que la descripción de cada lugar aparece asociada al movimiento de un personaje y a la relación que este establece con el universo físico que lo rodea». Por otro lado, el tedio «se encarna en múltiples variaciones luminosas actualizando sus diversas circunstancias» (Gómez Ávila, 1988, 99).

<sup>23</sup> «tren»: junto al río, el tren es «otro símbolo clásico de la temporalidad», pero con la diferencia de que «el tren vuelve, es un tiempo que se puede recrear, el río no» (Ortega, 1966, 801). Para Winkel, 2019, la presa

—Las nueve menos cuarto<sup>24</sup>.

Ambos cambiaron imperceptiblemente de postura. Vino de dentro una voz de mujer:

—¡A ver si le dices a ése<sup>25</sup>, cuando venga, que se quede esta tarde, para servir en el jardín; que Justina no puede. ¡Viene el novio a las cuatro a buscarla!

El ventero respondió hacia el pasillo de donde había venido la voz:

—Ése también podía escoger un día entre semana, para salir con ella. Ya lo sabe que los domingos Justina me hace falta aquí<sup>26</sup>.

Entró la mujer, con la cabeza ladeada, y peleando con el peine contra un nudo de su pelo grisáceo, dijo:

—La niña no tiene por qué estarse aquí sacrificada todos los domingos; también tiene derecho de ir al cine.

—Nadie la quita de que vaya al cine<sup>27</sup>. Yo sólo digo que se les ocurra otro día.

—¿Y cómo quieres que le dé al otro tiempo, en día de diario, venir desde Madrid<sup>28</sup> y volverse con ella, si sale a las siete y media de trabajar, o más tarde?

---

y el tren van a recordar constantemente que el área alrededor del río no es una naturaleza real, sino en realidad una extensión de la ciudad.

<sup>24</sup> «Las nueve menos cuarto»: primera alusión a las horas del reloj (Riley, 1976, en Ynduráin, 1981, 428).

<sup>25</sup> «a ése»: como reflejo del habla viva de los personajes, es muy frecuente el uso del pronombre demostrativo (Hernando, 2005, 385).

<sup>26</sup> «aquí»: ya se ha señalado en la nota 3 la importancia de este adverbio. Para Femenías, 2022, 140, «el chirrido que produce ese adverbio se debe a que no solo nos desplazamos al lugar, sino a que sorprendemos a la voz narrativa invadiéndolo. El narrador se inmiscuye en los personajes y parece confundirse con ellos. Ambos están, literalmente, pasando un domingo junto al río».

<sup>27</sup> «Nadie la quita de que vaya al cine»: ejemplo de laísmo, propio del lenguaje coloquial; no es infrecuente en la novela.

<sup>28</sup> «Madrid»: «Orillas de un río, sí, pero no lejos de la gran ciudad, que en todo momento está además presente en ellas, pues supone este río un lugar de esparcimiento para los madrileños. De ahí que en las conversa-

—Pues bueno<sup>29</sup>, mujer, no he dicho nada. Que hagan lo que quieran.

La mujer ya se había desenredado el pelo y ahora, más libre, se dirigió a su marido en otro tono:

—Y además, se la lleva los domingos, precisamente porque no le gusta que la chica despache en el jardín y tenga que aguantar las miradas y groserías de los clientes. Y en eso le doy toda la razón.

—Ah, ¿conque no le gusta? ¿Y quién es él para decir lo que ha de hacer mi hija y lo que no? Buenos estamos. Ahora me va a enseñar a mí cómo la tengo que educar.

—¡Falta te hacía! Eso es. Que entendieras lo que es una muchacha, para que no la tuvieras por ahí, de mesa en mesa, como un mozo de taberna. Falta te hacía enterarte de una vez que una chica es asunto delicado<sup>30</sup> —discutía con su marido a través del mostrador y le agitaba el gran peine negro delante de la cara—. Parece hasta mentira, Mauricio, que abuses de esa manera con tu hija<sup>31</sup>. Me alegro que se la lleve; en eso le alabo el gusto, ya ves tú.

—Vamos, que ahora ése nos va a meter a todos a señores.

Lucio miraba a uno y a otro alternativamente.

---

ciones y comportamiento de los actores se haga continua referencia a la ciudad. De algún modo se continúa en aquel lugar, por tanto, la vida urbana con su vértigo y trepidación. Madrid impone vigorosamente su proximidad a lo largo de todo el libro en efecto. Claro que contribuye al dinamismo de la acción, la juventud de los personajes, grupo de muchachos y muchachas entregados de lleno al goce de la libertad que les ofrece un domingo de campo. Evasión mediocre y fugaz de las rudas servidumbres de la urbe» (Risco, 1974, 708, y 1982b, 213).

<sup>29</sup> «bueno»: *bueno* abunda en la novela, como comodín carente de sentido propio (Villanueva, 1993, 165).

<sup>30</sup> «una chica es asunto delicado»: es inevitable pensar en que las palabras ya prefiguran la tragedia de Lucita.

<sup>31</sup> «abusos de esa manera con tu hija»: uso incorrecto de la preposición *con* en lugar de la preposición *de* (Hernando, 2005, 387).

—Ni señores ni nada. La chica sale hoy, se ha concluido<sup>32</sup>.

Se metió para adentro a terminarse de peinar. Mauricio miró al otro y se encogió de hombros. Luego miraban<sup>33</sup> hacia la puerta. Dijo Mauricio, suspirando:

—Aquí cada día nos inventamos algo nuevo.

Callaron. Aquel rectángulo de sol se había ensanchado levemente<sup>34</sup>; daba el reflejo contra el techo. Zumbaban moscas en la ráfaga de polvo y de luz. Lucio cambiaba de postura, dijo:

—Hoy vendrá gente al río.

—Sí, más que el domingo pasado<sup>35</sup>, si cabe. Con el calor que ha hecho esta semana...

—Hoy tiene que venir mucha gente, lo digo yo<sup>36</sup>.

—Es en el campo, y no se para de calor, conque ¿qué no será en la Capital?<sup>37</sup>

—De bote en bote<sup>38</sup> se va a poner el río.

---

<sup>32</sup> «se ha concluido»: fórmula de remate de la enunciación, sin conjunción que la preceda, con otros ejemplos próximos en la novela (*se ha concluido, ya está, no hay más que hablar, nada más, qué sé yo, ya lo sabes...*) (Hernando, 1988, 99).

<sup>33</sup> Obsérvese en este párrafo el distinto uso verbal: *se metió, miró y encogió* son indefinidos sobre acciones pasadas y terminadas; *miraban*, sin embargo, es imperfecto sobre una acción que continúa.

<sup>34</sup> «Aquel rectángulo de sol se había ensanchado levemente»: referencia implícita al tiempo (Villanueva, 1993, 114), además con un pretérito pluscuamperfecto esta vez.

<sup>35</sup> «pasado»: no siempre Ferlosio transcribe la pronunciación de los participios en *-ado*, con caída de la *-d-* intervocálica, que sería un rasgo en la generalidad de los hablantes (Villanueva, 1993, 154, n. 14).

<sup>36</sup> «lo digo yo»: marcador metadiscursivo de control de contacto, con función expresivo-apelativa y fática y como autorreafirmación del hablante (Hernando, 1988, 89, y 2005, 391).

<sup>37</sup> Nótese la distinción entre el campo y la capital, que se aprecia también en la referencia posterior a las temperaturas.

<sup>38</sup> «De bote en bote»: observa Hernando, 1988, 64, entre los rasgos destacados del registro coloquial, «la constante ampliación de la función

—Tienen que haber tenido lo menos treinta y treinta y cinco a la sombra<sup>39</sup>, ayer y antes de ayer.

—Sí, hoy vendrán; hoy tiene que venir la mar de gente<sup>40</sup>, a bañarse en el río.

Los almanaques enseñaban sus estridentes colores<sup>41</sup>. El reverbero<sup>42</sup> que venía del suelo, de la mancha de sol, se difundía por la sombra y la volvía brillante e iluminada, como la claridad de las cantinas<sup>43</sup>. Refulgó en los estantes el vidrio vanidoso de las blancas botellas de cazalla y de anís<sup>44</sup>,

---

adverbial», por ejemplo a través de la formación de locuciones adverbiales, alguna de las cuales señalaremos en nota.

<sup>39</sup> «treinta y treinta y cinco [grados] a la sombra»: Hernando, 1988, 76-80, recoge numerosos ejemplos de elipsis también del sustantivo.

<sup>40</sup> «tiene que venir la mar de gente»: intensificación mediante la expresión de cantidad (Villanueva, 1993, 161; Hernando, 2005, 390). Esta expresión *mar de...* aparece hasta ocho veces en la novela: *mar de gente, mar de veces, mar de buena, mar de emocionante, mar de serio, mar de contento, mar de salada y mar de apetitosa*. Hernando, 1988, 64-66 y Villanueva, 1993, 160-162, detallan numerosos ejemplos de expresiones enfáticas de cantidad o de intensidad.

<sup>41</sup> «estridentes colores»: ejemplo de la creación de imágenes mediante adjetivos subjetivos (Villanueva, 1993, 87), que por tanto se alejan de lo objetivo. *Vid.* nota 44..

<sup>42</sup> «reverbero»: nuevo efecto de la luz, que potencia el reflejo del sol.

<sup>43</sup> «Cantina» solo aparece en esta ocasión en la novela, frente a otras expresiones para referirse en concreto al establecimiento de Mauricio, como *taberna* o *aguaducho*.

<sup>44</sup> «vidrio vanidoso... de anís»: a este fragmento, y especialmente al adjetivo «vanidoso», debe de referirse Alonso de los Ríos, 2000, 3, cuando afirma: «En *El Jarama* sólo en una ocasión el autor fue infiel al método [behaviorista]. Tuvo la debilidad de llamar “pretenciosa” a una botella en vez de describirla tal cual»; «vidrio vanidoso» es ejemplo de la creación de imágenes mediante adjetivos subjetivos (Villanueva, 1993, 87). Sobre este fragmento, Castellet, 1956, 213, n. 2: «el adjetivo “vanidoso” debería suprimirse, en buena técnica objetiva, por llevar consigo una apreciación que es exclusiva del autor y que, por lo mismo, no tiene validez universal; a la mayor parte de los personajes de la obra —como a muchas personas en la vida real— no se les ocurriría nunca que aquel vidrio aparentara vanidad». Ferlosio en Rodríguez Marcos, 2015; en Lázaro, 2019, 421: Castellet «me corregía frases como “el vidrio vanidoso de la

que ponían en exhibición sus cuadraditos, como piedras preciosas, sus cuerpos de tortugas transparentes<sup>45</sup>. Macas, muescas, nudos, asperezas, huellas de vasos, se dibujaban en el fregado y refregado mostrador de madera<sup>46</sup>. Mauricio se entretenía en arrancar una amarilla hebra de estropajo, que había quedado prendida en uno de los clavos. En las rendijas entre tabla y tabla había jabón y mugre. Las vetas más resistentes al desgaste sobresalían de la madera, cuya superficie ondulada se quedaba grabada en los antebrazos de Mauricio. Luego él se divertía mirándose el dibujo y se rascaba con fruición sobre la piel enrojecida. Lucio se andaba en la nariz. Veía, en el cuadro de la puerta, tierra tostada y olivar, y las casas del pueblo a un kilómetro; la ruina sobresaliente de la fábrica vieja. Y al otro lado, las tierras onduladas hasta el mismo horizonte, velado de una franja sucia y baja, como de bruma, o polvo y tamo de las eras<sup>47</sup>. De ahí para arriba, el cielo liso, impávido, como un acero de coraza<sup>48</sup>, sin una sola perturbación.

---

botella de anís” porque decía que no era objetivismo decir que el vidrio era vanidoso. “El vidrio vanidoso de las blancas botellas de cazalla y anís”. Me salían alejandrinos y endecasílabos. Sobre todo endecasílabos, por la anfetamina».

<sup>45</sup> «Refulgió... de tortugas transparentes»: la cámara del autor, aparentemente objetiva, es capaz de esta personificación (Buckley, 1973, 74). Alcanza Ferlosio aquí «un emocionado y brillante tono lírico» (Sanz Villanueva, 1980, 356) que Fraile, 2001, 109, relaciona con *Alfanhuí*.

<sup>46</sup> «Los almanaques enseñaban... mostrador de madera»: la descripción apela a la emoción del lector (Amian, 2006, 146). De nuevo, el fragmento está plagado de referencias lumínicas: *sol, iluminada, claridad, refulgió blancas, transparentes...*

<sup>47</sup> «Veía... las eras»: el uso del artículo determinado (*el cuadro, la puerta, las casas, el pueblo, la ruina...*) «sólo tiene razón de ser por la presuposición de que el referente es conocido o identificable por un interlocutor»; tiene un impacto de subjetivación, porque «pone énfasis en la percepción del sujeto y transmite su perspectiva a la del lector» (Amian, 2006, 140).

<sup>48</sup> «como un acero de coraza»: ejemplo de comparación poética, que muestra de nuevo la presencia de elementos simbólicos y mágicos en las partes narrativas (Sanz Villanueva, 1980, 356; Carrero, 2006, 7).

Aquel hombrón cubría toda la puerta con sus hombros<sup>49</sup>. Había mirado a un lado y a otro en el momento en que iba a entrar. Se oscureció el local, mientras cruzaba el quicio.

—¿Dónde le dejo esto? Buenos días.

Traía contra un lado del cuello una barra de hielo, liada en arpillera.

—Hola, Demetrio<sup>50</sup>. Pues déjalo aquí de momento; primero hay que partirlo. Ve trayendo las otras, no se las coma el sol.

Mauricio le ayudó a desliar la arpillera. El otro volvió a salir. Mauricio buscaba su martillo por todos los cajones. Entró Demetrio otra vez, con la segunda barra.

—¿Dónde dejaste el carro<sup>51</sup>, que no lo hemos oído?

—Pues a la sombra. ¿Dónde quería que lo dejase?

—Ya. Me extrañaba. ¿Las cajas las traes también?

—Sí, dos; la una de cerveza, y de gaseosas la otra<sup>52</sup>; ¿no era eso?

---

<sup>49</sup> «el cielo... impávido... con sus hombros»: «el paso de una escena a otra puede efectuarse por contraposición [...] A la oposición que encierran las ideas contenidas en ambas frases —claridad en la primera e impedimento en la segunda— hay que unir la analogía entre los términos acero-hombrón y coraza-hombros» (Ortega, 1966, 803). Obsérvese además la paronomasia de *hombrón* y *hombros*.

<sup>50</sup> «Hola, Demetrio»: en su estudio sobre el español coloquial de la novela, observa Hernando, 1988, 28-29, que «en el trato entre conocidos, familiares o amigos se utiliza muy a menudo el nombre propio del interlocutor, en su forma normal o de confianza».

<sup>51</sup> Como luego va a ocurrir con el martillo, es el diálogo el que se refiere a los objetos, que no están descritos directamente por el narrador.

<sup>52</sup> «la una de cerveza, y de gaseosas la otra»: «la dificultad del empeño de Ferlosio por transcribir fiel, pero elaboradamente, el lenguaje coloquial nos la revelan algunas frases que nos cuesta admitir en boca de un personaje de su novela y que resaltan más si cabe en medio de tantos y tan logrados ejemplos del más puro coloquialismo» (Villanueva, 1993, 168-169).

—Eso era, sí. Vete a por la otra barra, que se va a deshacer<sup>53</sup>. ¡Este martillo del demonio!

»¡Faustina! Aquí te cogen las cosas de los sitios y luego no se molestan volverlas a poner donde uno las tiene<sup>54</sup>. ¡Faustina!

Levantó la cabeza y se la vio delante.

—¿Qué quieres? Aquí estoy. Con una vez que me llames ya basta; tampoco soy sorda.

—Ah, ¡dónde echáis el martillo, quisiera yo saber!

—Si es un perro te muerde —señaló a los estantes—. Míralo.

—¡Me lo vais a poner en unos sitios! ¿Para qué sirven los cajones?

—¿Algo más?

—¡Nooo!

Ya saliendo, Faustina tocó a Lucio en el hombro y señaló a su marido con el pulgar hacia atrás; murmuró:

—Ya lo sabes.

Lucio hizo un guiño y encogió las espaldas. El carrero depositó la última barra de hielo junto a las anteriores.

—No te traigas las cajas todavía. Ayúdame a partir el hielo, haz favor.

Demetrio sujetaba la barra, y Mauricio la iba cuarteando a golpes de martillo. Saltó hasta Lucio alguna esquirra de hielo; la miró deshacerse rápidamente sobre la manga de su chaqueta, hasta volverse una gotita.

—Enteras entran muy mal y así me queda el frío más repartido. Ya puedes traerme las cajas.

Demetrio salió de nuevo. Lucio habló, señalando a la puerta:

---

<sup>53</sup> La posibilidad de que se deshaga la barra es lo que nos indica que se trata de una barra de hielo; de nuevo, los detalles del diálogo como instrumentos esenciales de conocimiento sobre lo que ocurre.

<sup>54</sup> «luego no se molestan [en] volverlas a poner donde uno las tiene»: elipsis de la preposición *en* (Hernando, 1988, 86), mecanismo bastante frecuente en la novela en imitación del lenguaje rural (Fraile, 2001, 113).

—Buen chico éste.

—Un poco blanco, pero bueno. A carta cabal<sup>55</sup>.

—No se parece a su padre. Aquel...<sup>56</sup>.

—Suerte que lo dejó huérfano a tiempo.

—Suerte<sup>57</sup>.

—Lo que tiene de grande lo tiene de infeliz.

—Incapaz de nada malo. Un buen muchacho, sí señor.

—Y el poco orgullo que tiene, que le dices cualquier cosa y escapado<sup>58</sup> te la hace, como si fuera suya. Otros, a sus años, se te ponen gallitos<sup>59</sup> y se creen que los quieres avasallar...

La sombra anunció de nuevo la presencia de Demetrio.

—¿Me quiere usted ayudar<sup>60</sup>, señor Mauricio?

—Trae.

El ventero salió del mostrador y le ayudó a depositar las cajas. Después los botellines estuvieron sonando un buen rato, como ocas<sup>61</sup>, al ir pasando uno a uno desde sus cajas a la caja de hielo. Mauricio puso el último y le echaba a Demetrio una copita de cazalla.

—A ver si esta tarde te dejas caer<sup>62</sup> un rato por aquí, para echarme una mano.

---

<sup>55</sup> «A carta cabal»: locución adverbial con sentido superlativo (Hernando, 1988, 62).

<sup>56</sup> «Aquel...»: como elemento propio del lenguaje coloquial realista, en ocasiones el pensamiento queda en suspenso.

<sup>57</sup> «Suerte»: la repetición de palabras es uno de los mecanismos enfáticos para manifestar acuerdo (Hernando, 1988, 119-120).

<sup>58</sup> «escapado»: expresión coloquial que López Ruano, 2007, 2189, apunta por su uso en Extremadura. Aparece seis veces en la novela.

<sup>59</sup> «se te ponen gallitos»: locución verbal como «perder el respeto» (Hernando, 1988, 61).

<sup>60</sup> «¿Me quiere usted ayudar»: fórmula de cortesía en la que el hablante pregunta al interlocutor por su voluntad (Hernando, 1988, 45).

<sup>61</sup> «como ocas»: la atención al mundo vegetal y animal es constante en la novela (Fraile, 2001, 111).

<sup>62</sup> «A ver si esta tarde te dejas caer»: fórmula de cortesía expresada mediante una construcción hipotética con *a ver si* + presente de indicativo (Hernando, 1988, 45).

—Tenía pensamiento de ir al baile esta tarde, señor Mauricio; si puede usted llamar a otro, mejor sería.

—Tras de alguna andas tú, cuando te dejas unos duros por el baile. Déjalo, qué le vamos a hacer. Mi hija se va al cine; no sé a quién llamaría.

—Pues que lo ayude a usted el señor Lucio, que no hace nunca nada.

—Ya hice bastante cuando era como tú<sup>63</sup>.

—¿Qué hizo?, a ver.

—Muchas cosas; más que tú hice.

—Dígame alguna...

—Más que tú.

—No me lo creo.

—Mira, muchacho, no sabes nada todavía. Te queda mucho que aprender.

—Anda, toma lo tuyo y no te metas con el señor Lucio.

Puso tres duros sobre el mostrador. Los había sacado del cajón con la mano mojada. Se la secó en el paño. Demetrio recogió los billetes.

—Bueno, otro día será. Que te diviertas en el baile. Ya me defenderé como sea yo solo.

—Pues voy a dejar el carro, que se me hace tarde. Hasta mañana.

—Adiós.

Demetrio volvió al sol de fuera. Mauricio dijo:

—No lo vas a obligar. Ya está haciendo siempre por uno bastante más de lo que tiene obligación. Ésta se cree que puede uno disponer de quien quiere y cuando quiere. Si a la niña se le antoja ir al cine, el mismo derecho tiene éste, hoy que es domingo para todos. No se puede abusar de la gente; y el que se gane una propina no quita que sea un favor lo que me hace con quedárseme aquí todo el santo domingo a despachar.

---

<sup>63</sup> Se marca ya claramente la diferencia generacional entre Lucio, del que pese a todo apenas sabemos aún casi nada, y Demetrio.

—Naturalmente. Las mujeres disponen de todo como suyo. Hasta de las personas.

—Sí, pero en cambio su hija que no se la miren. ¡Ya lo acabas de oír!

—Eso es que son ellas así; que no hay quien las mude<sup>64</sup>.

—Pues esta tarde yo me voy a ver negro<sup>65</sup> para poder atender.

—Desde luego. Ya verás hoy el público que afluye<sup>66</sup>. No son las diez todavía<sup>67</sup>, y ya se siente calor.

—¡Es un verano!<sup>68</sup>. No hay quien lo resista.

—Pues mejor para ti; a más calor, más se te llena el establecimiento.

—Desde luego. Como que no siendo por días como éste, no valía ni casi la pena perder tiempo detrás del mostrador. Por más que ahora ya no es como antes, cá, ni muchísimo menos; va habiendo ya demasiado merendero pegando al río y la General<sup>69</sup>. Antes estaba yo casi solo. Tú esto no lo has llegado a conocer en sus tiempos mejores.

—Pero lo bueno que tiene es que está más aislado.

—No lo creas. No sé yo si la gente no prefiere mejor en aquellos, así sea en mitad del barullo, con tal de tener a mano el río o la carretera general. Especie el que tenga su

---

<sup>64</sup> «mude»: el verbo puede atender aquí, al referirse en general a las hijas, a varias acepciones: cambiar (que creo que prevalece), callar, irse de un sitio.

<sup>65</sup> «me voy a ver negro»: las numerosas locuciones verbales que aparecen en la novela (en este caso con el significado de «hallarse en gran fatiga para ejecutar una cosa») son uno de los aspectos más destacados y fructíferos del español coloquial en la creación literaria; señalaremos un buen número de ellas, siguiendo sobre todo a Hernando, 1988, 56-61.

<sup>66</sup> «afluye»: intento de «refinamiento lingüístico» en el habla popular (Gullón, 1994, 120).

<sup>67</sup> «No son las diez todavía»: segunda alusión a las horas del reloj (Riley, 1976, en Ynduráin, 1981, 428).

<sup>68</sup> «¡Es un verano [tremendamente caluroso]!»: Hernando, 1988, 84-85, recoge numerosos ejemplos de elipsis del adjetivo o del sintagma adjetivo.

<sup>69</sup> Con la expansión de los merenderos se alude sin duda a un proceso que va parejo al progresivo crecimiento de Madrid.

coche; por no tenerse que andar este cachito de carretera mala.

—¿Cuándo la arreglarán definitivo?

—Nunca.

En el rastrojo se formó un remolino de polvo de las eras, al soplo de un airecillo débil que arrancaba rastrero entre el camino y la tapia; un remolino que bailó un momento, como un embudo gigante, en el marco de la puerta, y se abatió allí mismo, dejando dibujada en el polvo su espiral<sup>70</sup>.

—Se ha levantado aire —dijo Lucio.

Entró Justina desde el pasillo:

—Buenos días<sup>71</sup>, señor Lucio. ¿Ya está usted ahí?

—¡Ya salió el sol! —contestaba mirándola—. Hola, preciosa<sup>72</sup>.

—Padre, que me dé usted treinta pesetas.

Mauricio la miró un momento; abrió el cajón y sacó las pesetas. Con ellas en la mano, miró a su hija de nuevo; empezaba a decir:

—Mira hija mía; vas a decirle de mi parte a tuu...<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> «En el rastrojo... su espiral»: ejemplo dramático del uso de elementos de la naturaleza para la expresión realista (García Sarriá, 1976, 336, n. 12); «rastrojo»: residuo de las cañas de la mies, tras segar un campo de cultivo. Empieza a percibirse la humanización de los elementos de la naturaleza.

<sup>71</sup> «Buenos días»: fórmula habitual de saludo, que gana en interés al mostrar los distintos momentos del día (Hernando, 1988, 40).

<sup>72</sup> «preciosa»: expresión de simpatía hacia quien se siente «un determinado grado de afecto» (Hernando, 1988, 35). En la novela se recogen otras como *bonita*, *campeona*, *chato*, *guapa*, *guapina*, *guapo*, *macha*, *macho*, *mi vida*, *mona*, *monada*, *moninas*, *valiente*...

<sup>73</sup> «vas a decirle de mi parte a tuu...»: una de las numerosas maneras de expresar el mandato, constante en el diálogo, es esta, con presente de indicativo perifrástico (véase Hernando, 1988, 116-118 y 2005, 392); queda además en suspenso el pensamiento, como ya se verá en distintos momentos en la novela. La fórmula *tuu* se ha sustituido en ediciones posteriores a la primera por *tu*.

Del interior de la casa vino una voz. Contestaba Justina:

—¡Voy, madre!

Acudía hacia adentro, dejando al padre con la palabra en la boca y las pesetas en la mano. Volvió casi en seguida.

—Que dice que en vez de treinta, que me dé usted cincuenta.

De nuevo abrió Mauricio el cajón y añadió cuatro duros a los seis que tenía.

—Gracias<sup>74</sup>, padre. ¿Qué es lo que me decía hace un momento?

—Nada.

Justina los miró a los dos<sup>75</sup>, hizo con la barbilla y con los ojos un gesto de extrañeza, y se volvió a meter.

Un motor retumbó de improviso, aceleró un par de veces, y el ruido se detuvo ante la puerta. Se oyeron unas voces bajo el sol:

—Trae que te ayude<sup>76</sup>.

—No, no: yo sola, Sebas.

Mauricio se asomó. De una moto con sidecar se apeaba una chica en pantalones<sup>77</sup>. Reconoció la cara del muchacho. Ambos vinieron hacia él.

---

<sup>74</sup> «Gracias»: la fórmula básica de agradecimiento, con sus variantes *muchas gracias*, *muchísimas gracias* y *gracias por todo* a lo largo de la novela (Hernando, 1988, 48).

<sup>75</sup> «Justina los miró a los dos»: nótese la anticipación catafórica del pronombre *los*, que apoya la expresividad del fragmento y la focalización de Justina en su padre, Mauricio, y su cliente, Lucio (Amian, 2006, 144-145).

<sup>76</sup> «Trae que te ayude»: fórmula de cortesía en la que el hablante «se presta a realizar algún servicio al interlocutor» (Hernando, 1988, 47).

<sup>77</sup> «Al comienzo de la novela las muchachas que llegan al río parecen cortadas por el mismo patrón. Y acaso lo están. Pero bajo o sobre el patrón irá transluciéndose el temperamento, que no es lo mismo que la vida» (Gullón, 1994, 130). Entre las mujeres de clase alta no era raro el empleo del pantalón ya desde principios de siglo; sin embargo en los años cincuenta, entre los grupos populares, era más frecuente su uso informal

—¿Qué hay, mozo<sup>78</sup>? ¿Otra vez por aquí?

—Mira, Paulina; se acuerda todavía de nosotros. ¿Cómo está usted?

—¿No me voy a acordar? Bien y vosotros.

—Ya lo ve usted; pues a pasar el día.

La chica traía unos pantalones de hombre que le venían muy grandes. Se los había remangado por abajo. En la cabeza, un pañuelito azul y rojo, atado como una cinta en torno de las sienes; le caían a un lado los picos.

—A disfrutar del campo, ¿no es así?

—Sí señor; a pegarnos un bañito.

—En Madrid no habrá quien pare estos días. ¿Qué tomáis?

—No sé. ¿Tú qué tomas, Pauli?

—Yo me desayuné antes de salir. No quiero nada.

—Eso no hace; yo también desayuné —se dirigió a Mauricio—. ¿Café no tiene?<sup>79</sup>

—Creo que lo hay hecho en la cocina. Voy a mirar.

Se metió hacia el pasillo. La chica le sacudía la camisa, a su compañero:

—¡Cómo te has puesto!

—Chica<sup>80</sup>, es una delicia andar en moto; no se nota el calor. Y en cuanto paras, en cambio, te asas. Ésos tardan un rato todavía.

---

y deportivo, por ejemplo para ir a la playa, antes de su definitiva expansión a partir de los años sesenta. No obstante, en época de *El Jarama* es motivo de controversia; más adelante, Luci pregunta a Tito por los pantalones de Mely: «¿y a ti, qué te parece que una chica se ponga pantalones?». El Juez preguntará a Paulina, al verla con pantalones, si «ha perdido la falda en el río».

<sup>78</sup> «mozo»: fórmula que apunta Hernando, 1988, 33, como propia de un hablante que se dirige a un oyente que no ha llegado a la mediana edad.

<sup>79</sup> «¿Café no tiene?»: se sitúa en primer lugar el complemento directo, que se desea destacar, es un caso de alteración del orden lógico en la lengua hablada (Hernando, 1988, 112-113, y 2005, 387).

<sup>80</sup> «Chica»: vocativo afectivo, corriente entre los jóvenes (Villanueva, 1993, 156).

—Tenían que haber salido más temprano.

Mauricio entró con el puchero:

—Hay café. Te lo pongo ahora mismo. ¿Habéis venido los dos solos?

Ponía un vaso.

—Huy, no, venimos muchos; es que los otros han salido en bicicleta<sup>81</sup>.

—Ya. Échate tú el azúcar que quieras. Esa moto no la traías el verano pasado. ¿La compraste?

—No es mía<sup>82</sup>. ¿Cómo quiere?<sup>83</sup>. Es del garaje donde yo trabajo. Mi jefe nos la deja llevar algún domingo.

—Así que no ponéis más que la gasolina.

—Eso es.

—Vaya; pues ya lo estaba yo diciendo: aquéllos del año pasado no han vuelto este verano por aquí. ¿Venís los mismos?

—Algunos, sí señor. A otros no los conoce. Once somos, ¿no, tú?

—Once en total —confirmaba la chica a Mauricio—. Y veníamos doce, ¿sabe usted?<sup>84</sup>, pero a uno le falló a última hora la pareja. No la dejó venir su madre.

---

<sup>81</sup> «bicicleta»: representa el instrumento de huida de los jóvenes, «descendida aquí a su más humilde condición de vehículo propietario, en el que la utilidad insustituible se impone claramente sobre su carácter deportivo: otra concreción del movimiento que afirma más una deficiencia vital que un triunfo, en intenso contraste con el río. Este vuelve a imponerse entonces como la única realidad compensatoria, el único resorte auténtico de liberación» (Risco, 1974, 709-710 y 1982b, 214-215).

<sup>82</sup> «Frente a la bicicleta, la única moto de la comitiva exhibe su fuerza y arrogancia, pero de rechazo señala una no menor carencia, triste en su engaño, puesto que es prestada» (Risco, 1974, 710 y 1982b, 215).

<sup>83</sup> Elipsis de la subordinada: «¿Cómo quiere [que la comprase si no tengo dinero para ello]?», como simple consecuencia de elidir lo que se tiene por superfluo (Villanueva, 1993, 163).

<sup>84</sup> «¿sabe usted?»: marcador metadiscursivo con función de control de contacto. Este tipo de expresiones autorreafirmativas basadas en la segun-

—Ya. ¿Y aquel alto, que cantaba tan bien? ¿Viene ése?

—Ah, Miguel —dijo Sebas—. Pues sí que viene<sup>85</sup>, sí. ¡Cómo se acuerda!

—¡Qué bien cantaba ese muchacho!

—Y canta. Los hemos adelantado ahí detrás, en la autopista Barajas<sup>86</sup>. Cerca de media hora tardarán todavía, digo yo. ¿Pues no son dieciséis kilómetros al puente?<sup>87</sup>

—Dieciséis siguen siendo<sup>88</sup> —asentía Mauricio—; en moto, ya se puede. Dará gusto venir.

---

da persona son las más frecuentes en la novela, puesto que implican al oyente a lo largo del diálogo, incluyendo el imperativo de algunos verbos (*compréndeme, date cuenta, fijese...*) y las diferentes formas de *decir* (*di, dime, diga, dice usted...*) y *saber* (*ya sabe usted, vete tú a saber...*) (Hernando, 1988, 90-93, y 2005, 391).

<sup>85</sup> «Pues sí que viene»: el enlace *pues* acompaña aquí enfáticamente a una fórmula afirmativa (Hernando, 1988, 95-96).

<sup>86</sup> «en la autopista [de] Barajas»: elipsis de la preposición *de* (Hernando, 1988, 85; Villanueva, 1993, 163).

<sup>87</sup> «Los hemos adelantado... kilómetros al puente»: «el Puente Viveros es el lugar donde una pandilla de jóvenes madrileños va a pasar su domingo, donde una muchacha de entre ellos, Lucita, se va a encontrar con la muerte. El enlace con la referencia geográfica queda establecido, dentro del desarrollo de la trama», con esta intervención de Sebas (Villanueva, 1993, 107).

<sup>88</sup> «Dieciséis siguen siendo»: para García Sarriá, 1976, 324, en referencia a los dieciséis kilómetros que aparecen en el texto inicial de Casiano de Prado, «la contigüidad de los datos nos indica que el fluir narrativo se confunde con, y se integra en, el fluir que podríamos llamar literal de las aguas del río. Ese río, pues, alcanza así una dimensión poética que lo transforma en una obra de ficción: *El Jarama*». Además, desde la intervención anterior de «¡Qué bien cantaba ese muchacho!», el texto es ejemplo de conversación que encadena algún elemento, como «cantar» y «dieciséis kilómetros» (Hernando, 2005, 389). Más adelante, calcularán «diecisiete kilómetros» de vuelta a Madrid. Por otra parte, para Villanueva, 1993, 158, este diálogo es ejemplo del encadenamiento entre habla y réplica, en la que en la respuesta se vienen a repetir las palabras. En la carta a John B. Rust, Madrid, 12 de octubre de 1955, en Coindreau, 1957, 70, escribe Ferlosio sobre «cómo los madrileños van a bañarse el domingo a este río, que pasa a dieciséis kilómetros de Madrid».

—Sí, en la moto se viene demasiado de bien<sup>89</sup>. Luego, en cuanto que paras, notas de golpe el calor. Pero en marcha, te viene dando el fresquito en toda la cara. Oiga, le iba a decir..., usted no tendrá inconveniente, ¿verdad?, que dejemos las bicis aquí, como el año pasado.

—Pueden hacer lo que quieran; faltaría más.

—Muchas gracias. ¿Y de vino qué tal? ¿Es el mismo, también?

—No es el mismo, pero es casi mejor. Un gusto por el estilo.

—Bien; pues entonces convenía que nos fuese usted llenando... cuatro botellas, eso es; para por la mañana.

—Yo, las que ustedes digan.

—¿Pero cuatro botellas, Sebas? Tú estás loco. ¿Adonde vamos con tantísimo? En seguida queréis exagerar.

—No digas cosas raras; cuatro botellas se marchan sin darnos ni cuenta.

—Bueno; pues lo que es tú, ya te puedes andar con cuidado de no emborracharte, ¿estamos? Luego empezáis a meter la pata y se fastidia la fiesta con el vino dichoso; que maldita la falta que hace para pasarlo bien.

—Por eso no se apure, joven<sup>90</sup> —terciaba Lucio—. Usted déjele, ahora. Que se aproveche. El vino que beba hoy, ya lo tiene bebido para cuando se casen. Y siempre serán unos cuantos cántaros de menos para entonces. ¿No cree?

—Cuando nos casemos será otro día. Lo de hoy vale por hoy<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> «demasiado de bien»: deísmo gramatical (Hernando, 2005, 387).

<sup>90</sup> «joven»: fórmula que apunta Hernando, 1988, 33, como propia de un hablante que se dirige a un oyente que no ha llegado a la mediana edad.

<sup>91</sup> «Lo de hoy vale por hoy»: la frase alude a una especie de *carpe diem* que en realidad tiene mucho de utópico.

—No le hagan caso —dijo Mauricio—. Es un ser peligroso. Lo conozco. No se asesoren<sup>92</sup> con él.

—Aquí lo conocen a uno demasiado —decía Lucio, riendo—. Y eso es lo malo. Que lo calen a uno en algún sitio.

—Pues intenta irte a otro. A ver si te reciben como aquí.

Lucio le hizo un aparte a la chica y le decía bajito, escondiendo la voz en el dorso de la mano: «Eso lo dice porque me fía; por eso, ¿sabe usted?».

Paulina sonrió.

—¿Qué andas diciéndola secretos a la joven? ¿No ves que el novio se molesta?

Sebastián sonreía también:

—Es cierto —dijo—. Mire que soy bastante celoso... Conque tenga cuidado.

—¡Huy, que es celoso, se pone! ¡Qué más quisiera yo!

Sebastián la miraba y la atrajo hacia sí por los hombros.

—Ven acá, ven acá, tú, golondrina<sup>93</sup>. Oye: ¿salimos ahí afuera, a ver si vienen éstos?

—Como tú quieras. ¿Y qué hora es?

—Las diez menos veinticinco<sup>94</sup>; ya no pueden tardar. Pues hasta ahora, señores.

—Hasta luego.

Salieron. Caminaban hacia el paso a nivel. Paulina dijo:

—¡Qué tío más raro! Cuidado que hace cosas difíciles con la cara<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> «asesoren»: intento de «refinamiento lingüístico» en el habla popular (Gullón, 1994, 120).

<sup>93</sup> «golondrina»: así es como llama Sebas a Paulina. Pero la identificación con los animales es muy frecuente en la novela.

<sup>94</sup> «Las diez menos veinticinco»: tercera alusión a las horas del reloj (Riley, 1976, en Ynduráin, 1981, 428). Observa Sobejano, 2003, 104-105, que el cómputo de las horas matutinas es más bien defectivo, lo que «parece sugerir la condición elíptica de la mañana».

<sup>95</sup> «Cuidado que hace cosas difíciles con la cara»: intensificación mediante la fórmula *cuidado que* + sintagma verbal (Hernando, 2005, 390).