

## LOS TEXTOS EXTRATEXTUALES EN «LOS ALAMOS DE ALONSO MORA»

No demasiadas veces se estudian las novelas desde sus datos morfológicos. La acumulación de estudios desde perspectivas historicistas e ideológicas, ha hecho que cualquier trabajo de análisis formal de una novela sea tenido como «intento inútil de explicación». Pues bien, aún corriendo todos los riesgos posibles, vamos a hacer una aproximación a una novela como *Los álamos de Alonso Mora* desde datos formales, sabiendo que siempre podemos disculparnos en otros memorables intentos<sup>1</sup>.

El interés por realizar el presente trabajo se basa en la creencia de que los rasgos que podemos llamar «extratextuales» constituyen por sí mismos la semiótica del texto, con lo cual esos textos «extratextuales» pasan a ser verdaderos textos «intratextuales». Además, la estilística de un escritor como Pedro de Lorenzo, que siempre interesa por su «voluntad creadora», ofrece una posibilidad más para ver cómo ni siquiera el escritor más preocupado por la construcción de la frase, cual es el caso del escritor extremeño, pierde jamás de vista los «datos añadidos» o «extratextuales» en los que nadie se fija.

Cinco son los rasgos examinados aquí como «textos extratextuales»:  
1. *El título de la novela*; 2. *Los títulos de las tres partes de la novela*; 3. *Los títulos de los catorce capítulos*; 4. *Los títulos de las partes de los capítulos: «Blanco» frente a «Amargo»,* y 5. *Las citas poéticas*. La relación de estos «textos extratextuales» con el texto del relato no es sólo referencial, sino que supone una perfecta imbricación. Demostrarlo, es de lo que se trata ahora.

1 Intentos como el de Vladimir Propp y E. Méléntinski con *Las transformaciones de los cuentos maravillosos* y *El estudio estructural y tipológico del cuento* (Ed. Fundamentos, Madrid 1974); el de Cándido Pérez Gallego con *Morfonovelista* (Ed. Fundamentos, Madrid 1974); el de Siegfried J. Schmidt, *Teoría del texto* (Ed. Cátedra, Madrid 1973); el de William O. Hendricks, *Semiología del discurso literario* (Ed. Cátedra, Madrid 1976) o el de T. Todorov, *Grammaire du Décaméron* (Mauton, La Haya 1972).



Con demasiada frecuencia se afirma que todo título es el primer texto siempre extratextual de cualquier obra narrativa. Algo así como si el título de una novela fuera ese umbral imprescindible que todo lector ha de cruzar si es que quiere pasar adelante, para luego, una vez ya entregado a la lectura de las páginas, percibirlo como algo ya alejado, como algo fuera del propio relato.

Quien sabe que nunca el título es extraño a la narración, es el propio autor. Para él, el título no es sólo umbral de la novela, sino también columna maestra que sostiene dentro de su arquitectura muchas otras paredes interiores. Así, *Los álamos de Alonso Mora*, no es únicamente el título de una novela, sino la visagra sobre la que es posible girar hacia atrás y hacia adelante la obra de Pedro de Lorenzo. Hacia atrás, porque antes que título de novela, fueron palabras empleadas por el mismo autor en *Cuatro de familia*<sup>2</sup>. Y es que *Los álamos de Alonso Mora* no es una obra aislada, sino, como bien se sabe, la «novela de una familia en una familia de novelas». Si el mismo título escapa de la unidad de la novela, es por venir de esa lejana y ambiciosa operación que Pedro de Lorenzo inició ya en *Una conciencia de alquiler*, la primera de las «Novelas del descontento», para continuar luego con *Cuatro de familia*, *Los álamos de Alonso Mora*, *Gran Café*, *La soledad en armas*, *Episodios de la era del tiburón* y *El hombre de la Quintana*. Cronológicamente, *Los álamos de Alonso Mora*, fue la tercera en aparecer, aunque el *tempus* sucesorio de la temática obligue a colocarla antes que ninguna. El trueque, no impide que aquí consideremos cómo el autor arrancó de *Cuatro de familia* un texto que, perfilándolo, se ha convertido en título, además de servir como material introductorio de *Los álamos de Alonso Mora*: «Unas historias ilusionadas; y patéticas: porque Alonso exclamó: *álamo blanco* y, mientras, Catalina oía: *Corazón amargo...*»<sup>3</sup>. Esta cita está sacada del momento en que Alonso, en *Cuatro de Familia*, ya maduro, vuelve al pueblo a evocar su niñez. Una niñez que aún no ha sido vivida, porque todavía no ha sido escrita. Estamos en *Cuatro de familia* y en 1955, y faltan catorce años para que lleguen *Los álamos de Alonso Mora*, en 1969. Hoy, en 1984, es fácil que cualquiera prefiera seguir para su lectura el orden lógico que va desde la infancia de Alonso Mora, pasando por su juventud, hasta su madurez, hasta su locura. Una lectura hecha así, llevará forzosamente a creer que es el título de *Los álamos de Alonso Mora* el que se proyecta sobre *Cuatro de*

<sup>2</sup> Primeramente lo encontramos como epígrafe titular en el capítulo 8 de *Cuatro de familia*, Cf. p. 394 de *Obras Completas*, Tomo II (Ed. Nacional, Madrid 1974); luego en la misma obra, p. 514, y también como nota introductoria a *Los álamos de Alonso Mora*, idem, p. 527, aunque aquí suprime estas frases del primitivo texto.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 527.

*familia*. Poco importa. La realidad ordenada de la vida del protagonista, nada tiene que ver con el orden real con que su vida fue dada a la literatura. Que aquí mantengamos como tesis de trabajo que el verdadero orden de lectura que debe seguirse en las «Novelas del descontento» es el de su aparición, aunque eso suponga que Alonso Mora naciera con edad adulta, y luego regresara —por el túnel del tiempo— hasta la infancia, tiene como único fin el de comprobar que el título de *Los álamos de Alonso Mora* sirve de visagra, de punto de apoyo, para girar hacia atrás todo un mundo de vida y de signos unitarios que constituyen esas maravillosas «Novelas del descontento».

Pero también el título *Los álamos de Alonso Mora*, según van pasándose las páginas, se va proyectando hacia adelante. Bien es verdad que esa proyección no es muy perceptible. Acaso, hasta que no llegue al título del capítulo último, «Alamo de nada», el lector no se dé cuenta de cómo se ha proyectado la semántica del propio título de la novela de una manera evidente sobre el título del último capítulo. Y lo primero que quizás el lector deduzca de la relación entre aquella inicial y esta postrera intitulación, sea que la novela presenta una estructura circular, cerrándose por donde se abrió. Sin embargo, también muy pronto va a descubrir que entre el título inicial y el último aparecen dos rasgos opuestos. Uno se concreta en la oposición plural/singular —*álamos/álamo*—; otro, en la oposición propiedad/no propiedad —*de Alonso/de nada*—. Tales oposiciones no se resuelven por sí mismas, sino que para comprender la metamorfosis que va de uno e otro título, hay que tener en cuenta dos frases semejantes que aparecen también muy distanciadas: una al principio<sup>4</sup>, cuando el niño Alonso Mora estaba con su prima Inocenta en un balcón intentando ver el álamo de la calleja de los Almendros, y que dice textualmente: «ese álamo, que se levanta en el convenio de su imaginación...». Es decir, desde un principio el autor ya ha dejado bien claro que tal álamo no existe en la realidad, pero no se caerá en la cuenta de la anécdota, pues por entonces la novela está empezando a abrirse, y ningún lector puede pensar que esa expresión va a relacionarse docenas de páginas atrás con estas últimas palabras del relato: «Ese álamo lo hemos conocido todos y lo hemos perdido, porque no existía más que en nuestra imaginación»<sup>5</sup>. Confrontando las dos alusiones a la *no-existencia* del álamo, vemos que en la primera sólo existía en la imaginación de Alonso Mora —«en el convenio de su imaginación»—, y en la segunda, la *no existencia* del álamo se refiere a todos los hombres, ya que el álamo «no existía más que en nuestra imaginación», con lo que se ha producido un proceso moralizador, que va del caso concreto del protagonista, a la generalidad, que es el mismo

<sup>4</sup> *Idem*, p. 550.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 720.



proceso que iba de la concreta e individual referencia en el título *Los álamos de Alonso Mora*, a la genérica en el título «Alamo de nada».

Para explicar la oposición plural/singular, existente también en los dos títulos, hay una única frase explicativa poco antes del final: «El niño mismo empezaba a ser para Alonso tema de la libertad. No ve *álamos*. Se le ha perdido el *álamo*». En esta cita está unida la oposición plural/singular que tan separada estaba entre el título de la novela y el título del último capítulo. Aquí Pedro de Lorenzo iguala la expresión en plural con la expresión en singular. No establece oposición. Ya sabemos que no existe ningún tipo de álamo. La *no existencia* de álamo alguno, es lo que permite que el autor equipare el tratamiento de *álamos* y *álamo*, donde la presencia del morfema -s no supone más de un álamo, porque ya partimos de que el número de álamos es cero, sino una connotación generalizadora. De esta manera se deshace la ambigüedad entre plural/singular existente en un principio en la oposición de *Los álamos de Alonso Mora* y «Alamo de nada».

Ahora podemos decir que la relación entre los dos títulos, y la relación de las citas, no sólo explican la semántica de sus respectivos sintagmas, sino que orientan clarificadoramente hacia una de las posibles lecturas de la novela, cual es la del proceso de desencanto que produce el paso de la niñez iluminada al de la conflictiva pubertad. Un proceso que queda plasmado en un álamo como símbolo de la vida del niño Alonso Mora, hasta quedar luego desimbolizado en cualquier joven que se disponga a despertar de sus sueños infantiles. La aclaración de tal mensaje de la novela, se ilumina si primero se ha resuelto el conflicto entre esas dos intitulaciones: *Los álamos de Alonso Mora* y «Alamo de nada». Además, es posible también atender a la alusión que en medio de la novela el protagonista hace del álamo, cuando ya finalizando el capítulo octavo, esa alusión —de tres líneas escasas— al álamo, aparece como una extraña referencia al verso popular que figura como cabecera del mismo: «De los álamos vengo, madre». Y sin embargo, esa extrañeza es la que sirve de «función poética» en el contexto general. No en vano ese capítulo está todo él inundado de una inmensa ensoñación. Primero, Alonso «escapa a ratos por los caminos del *ensueño*»<sup>7</sup>; luego le pareció que a Perdonada «la conocía por la de tardes que se la había figurado, *soñándola* en el balcón»<sup>8</sup>. ¿No es suficiente el campo semántico dominante en estas páginas centrales de la novela para admitir que no necesita aquí Pedro de Lorenzo explicitar que el álamo no existe en realidad, como tampoco Alonso Mora es ingeniero de montes, a pesar de él imaginárselo?

Para finalizar, podemos ahora decir que al estar los términos *álamos* y

6 *Idem*, p. 720.

7 *Idem*, p. 629.

8 *Idem*, p. 531.

*álamo* justamente enclavados al principio, en el medio y al final de la novela —capítulos primero, octavo y último—, sin que en ello veamos voluntad manierista en Pedro de Lorenzo, sí que dan a *Los álamos de Alonso Mora* una configuración de perfecta simetría estructural. Esta, y otras apreciaciones que luego veremos, más su inmensa carga lírica y existencial, elevan *Los álamos de Alonso Mora* a la altura de las mejores novelas escritas por el grupo noventayochista más preocupado por la vida individual de la persona, y muy por encima, a pesar de su costumbrista ambiente extremeño, del mero quehacer de anónimo costumbrismo de un Pereda, por ejemplo.

## II.—LOS TÍTULOS DE LAS TRES PARTES

Si una vez leída y disfrutada la novela se reflexiona sobre los títulos de las tres partes en que se divide —«La casa de los rayos», «Los naipes» y «El éxodo»—, fácilmente se concluirá que reflejan perfectamente tres características sobresalientes de *Los álamos de Alonso Mora*: A) Una progresiva indeterminación; B) Un progresivo agrandamiento del espacio físico; C) Un progresivo crecimiento temporal.

### A) Una progresiva indeterminación

La explícita referencia a una mansión —«La casa de los rayos»— en el título de la primera parte, contrasta con la referencia, sólo implícita, a una finca —la de «Los naipes»—, en el título de la segunda parte. Hay pues una progresiva indeterminación entre el título de una y otra parte. Si el autor hubiese querido guardar el paralelismo sintagmático entre los títulos de la primera y de la segunda parte, el de ésta hubiera tenido que ser «La finca de los naipes». Luego, en la tercera parte, donde la ubicación no existe, porque su temática es, con referencia bíblica<sup>9</sup>, «El éxodo», la indeterminación es aún mayor, porque en vez de ser «habitáculo», «vivienda» o «posesión», es la «deshabitación» total. Se abandona la casa, se abandona la finca, y no se sabe a dónde se va a habitar...

### B) Un progresivo agrandamiento del espacio físico

La sucesión de los tres títulos supone un claro agrandamiento del espacio físico de la novela: la primera parte se desarrolla en torno a una casa, la segunda en torno a una finca, y la tercera en torno a cualquier parte del universo. Por su evidencia, no es necesario hacer aquí mayor reflexión, sino señalar su relación con la característica siguiente.

<sup>9</sup> Pedro de Lorenzo es un asiduo citador veterotestamentario. En *Los álamos de Alonso Mora* cita el *Eclesiástico* Cf. p. 553, al libro de la *Sabiduría*, cf. p. 603, y a los *Proverbios*, cf. p. 634, además de la alusión al Antiguo Testamento en la p. 694. Toda su obra está plagada de referencias al AT.



### C) Un progresivo crecimiento temporal

La progresión locativa responde a un progresivo crecimiento del protagonista. La novela transcurre a lo largo de nueve años de vida de Alonso Mora: desde los seis, hasta cumplidos los catorce años. En «La casa de los rayos», Alonso Mora, vive únicamente un año —el de la edad de los seis—; en «Los naipes» vive cuatro —de los siete a los diez—, y también cuatro en la parte de «El éxodo» —de los once a los catorce años—. Y siempre dentro del siguiente equilibrio progresivo: una, dos y tres, son sucesivamente, las veces que aparecen referencias a la edad, según se esté en la primera, en la segunda, o en la tercera parte de *Los álamos de Alonso Mora*. Así, mientras en la primera parte sólo una vez se alude a la edad del protagonista: «Tenía seis años»<sup>10</sup>, en la parte segunda se alude dos veces: primero se afirma que Alonso «es ya un mocito de ocho años»,<sup>11</sup> y después que «Alonso ha cumplido ya diez»<sup>12</sup>, y en la tercera parte son tres las alusiones: primeramente se recuerda que «ha cumplido Alonso once años y sigue el *bachillerato* desde casa»<sup>13</sup>, luego que «Alonso va por tercero de *bachillerato*»<sup>14</sup>, y por último, que «Alonso, catorce años, quinto de *bachillerato*...»<sup>15</sup>. Las dos expresiones temporales de «Los naipes» están marcadas por el adverbio *ya*; en cambio, en «El éxodo», las tres están marcadas por la referencia al *bachillerato*. Las seis referencias totales a la temporalidad están colocadas siempre en la primera página de sus respectivos capítulos —primero, sexto, octavo, noveno, duodécimo y décimotercero—, con lo que Pedro de Lorenzo, dentro de sus intrincados caminos sintácticos y referenciales, deja siempre «señales de pista» en sitios claves para que quien siga el rastro de su mundo maravilloso no se pierda.

### III.—LOS TITULOS DE LOS CATORCE CAPITULOS

Si la observación de los títulos de las tres partes de *Los álamos de Alonso Mora* nos llevó a caer en la cuenta de tres desarrollos formales existentes en la novela, observando ahora los títulos de sus catorce capítulos llegaremos a otro tipo de desarrollo de la novela, que puede concretarse en el de una *dinámica dramatización creciente*.

Sólo teniendo en cuenta el léxico de los títulos de los capítulos de cada parte, vamos a ver que nos llevarán, efectivamente, a un proceso de

10 *Idem*, p. 533.

11 *Idem*, p. 603.

12 *Idem*, p. 629.

13 *Idem*, p. 645.

14 *Idem*, p. 692.

15 *Idem*, p. 715.

dramatización semejante al de cualquier tragedia. Los términos de «El inventor», «Los cielos», «Entreluces» y «El burguesito», que son las intitolaciones de los capítulos de la primera parte, aluden a un mundo idílico. El primero y el último —«El inventor» y «El burguesito»— aluden al niño de seis años Alonso Mora viviendo un mundo feliz en su casa, mundo feliz que queda remarcado por el diminutivo afectivo «El burguesito». En el medio, quedan el tercero y cuarto títulos que aluden a la naturaleza —a «Los cielos», y a un atardecer con «Entreluces»—. En ningún momento hay atisbos de tragedia. Sin embargo, en los títulos de la segunda parte, muy pronto, en el primero ya, el lector se encuentra con «La finca maldita», título que impregna a «Los cazadores», «El último ingeniero» y «Las tres hojas», que aunque indirectamente no presenten una declaración de tragedia como en el capítulo inicial, no podrá hacer al lector ya olvidar que está inmerso en un mundo de maldición, odio, muerte, traición. En los seis títulos de la tercera parte se intensifica ese dramatismo. El capítulo once se llama «La catástrofe», y el último «Alamo de nada». Ese «suceso desgraciado que produce gran trastorno» —como define el diccionario de Casares el término *catástrofe*— es clave en el final de la novela, y Pedro de Lorenzo lo deja explícito en el título de ese capítulo undécimo. A éste, hay que añadir el décimocuarto —«Alamo de nada»— con el que se cierra la novela, conteniendo en sí mismo el nihilismo final del relato.

El proceso de dramatización queda así: ningún título dramático en los cuatro de la primera parte; un título dramático en los cuatro de la segunda parte, y dos títulos dramáticos en los seis de la tercera parte. Al proceso cuantitativo de ninguno-uno-dos, hay que sumar el cualitativo-connotativo que supone la relación entre *maldita-catástrofe-nada*. La *maldición* tiene matiz de catástrofe profetizada o anunciada; la *catástrofe* es ya la maldición cumplida, y la *nada* es el nulo resto de esa catástrofe ya también cumplida.

Ese proceso dramático interno va acompañado de un alargamiento de materiales y un aumento de personajes. Hay un aumento de páginas en los capítulos de la segunda parte respecto a los de la primera, y en los de la tercera parte respecto a los de la segunda y primera<sup>16</sup>. A la vez, en los capítulos de la segunda parte se introducen personajes como los Bonifacio Alvaro —padre e hijo—, Felipe Gómez o don Paco, y en los capítulos de la tercera parte se suman Ignacio, Laura, Natalia, Gerardo León, Muriel, Olvido, Sara, Zoilo, Luis Zamora, Ricardo... Así es como esta novela de Pedro de Lorenzo es una «novela río», que según avanza, va aumentando su cauce y su caudal con afluentes y fuerza nuevos. Hasta desbordarse.

16 La primera parte tiene 54 páginas (de la 531 a la 585), la segunda tiene 58 (de la 586 a la 643), y en cambio la tercera tiene 78 páginas (de la 544 a la 721).



IV.—LOS TITULOS DE LAS PARTES DE LOS CAPITULOS: «BLANCO» FRENTE A «AMARGO»

La novela *Los álamos de Alonso Mora* tiene una composición capitular en forma díptica. Se trata de un reiterativo desdoblamiento, capítulo a capítulo —excepto el último—, por el que primeramente el lector sabe lo que el protagonista ve o se imagina bajo el epígrafe «Blanco», y luego lo que real y verdaderamente sucede bajo «Amargo». Son las dos caras de la novela: la inexperiencia, frente a la experiencia. A través de la semántica tradicional, con el término «Blanco» se alude al color de la inocencia, y con el de «Amargo» al sabor acerbo, acibarado del escarmiento. Y esa es en definitiva la función semasiológica de la novela, aunque en un principio ambos términos sean únicamente adjetivos del sustantivo *álamo*. Esta simple función adyacente nos la encontramos en las expresiones de Alonso y Catalina en la novela *Cuatro de familia*<sup>17</sup>, es decir, antes, y por lo tanto fuera de *Los álamos de Alonso Mora*, y así mismo se repite al inicio de ésta por dos veces: «Lo que el padre dijo es que un álamo, en esa calleja, tendría que tener el corazón amargo»<sup>18</sup>, y «A él no le consienten acercarse al río. Es un álamo blanco»<sup>19</sup>. Conviene dejar aclarado que estas dos expresiones están colocadas en las primeras partes de sus capítulos, es decir, en la sección de «Blanco».

Pero muy pronto vamos a observar que el sintagma «corazón amargo» queda desmarcado del contexto inicial en el que asumía un subsidiario papel prosopopéyico respecto a «álamo». Es al venirle a don Pedro la notificación de que queda retirado de su carrera militar, cuando se afirma que *corazón amargo* podría ser el título de una historia novelada que empieza en el momento en el que a esa persona se le asigna como única situación posible, la de sobrevivir: «Sí, aquí donde todo termina, aquí empieza la historia de un ex-hombre: la novela del capitán Pedro Mora. Una patética memoria que se podría titular *corazón amargo*»<sup>20</sup>. En el capítulo siguiente nuevamente nos encontramos con esa misma expresión lejos de cualquier referencia al *álamo*. Es cuando a Alonso le castiga su padre a quedarse sentado, sin hacer nada, en una silla. Entonces don Pedro piensa: «No te dejo ser útil; no te concedo el gozo ni el honor de ayudarme: te excluyo de mi corazón. No te dejo ser. Quizá con el heroísmo increíble de saber que le negaba este veneno: un *corazón amargo*»<sup>21</sup>. Estas dos referencias al *corazón amargo* se encuentran en idéntico contexto: el que se deriva de la situación de

17 *Idem*, p. 514.

18 *Idem*, p. 550.

19 *Idem*, p. 633.

20 *Idem*, p. 557.

21 *Idem*, p. 567.

estar forzado a no hacer nada. Primeramente es el padre quien se ve excluido de su vocación militar, y por lo tanto a permanecer quieto, parado, inútil; luego es el hijo quien se ve condenado a quedarse inmóvil, sin poder jugar ya nunca más con la espada que su padre le ha roto en mil pedazos. Don Pedro no quiere que Alonso se aficione a instrumentos militares para que no desemboque en el destino en que él se encuentra ahora: retirado. Por eso decide condenar al niño una hora de su niñez a tener el *corazón amargo*, para así verle salvado para siempre de que otros le fueren a tener el *corazón amargo* durante muchos años. Así es como la experiencia del padre queda transvasada al hijo. En Alonso se ve reflejado el desengaño y escarmiento de su progenitor. Ambos trances están ubicados en las secciones de «Amargo» de los capítulos segundo y tercero de la primera parte de la novela. La semántica de *corazón amargo* no podría ir nunca en el contexto de un epígrafe «Blanco», reservado siempre para la ensoñación inocente de la vida del niño. De esta forma y aquí —al principio de la novela—, el sintagma *corazón amargo*, lejos de cualquier referencia metafórica a *álamo*, adquiere un real significado en la persona de don Pedro, como es el de sentir un envenenamiento dentro de sí por no poder desempeñar más su categoría de capitán, lo que provocará que el desarrollo de la novela trueque de pronto su trayectoria, pasando don Pedro de militar a terrateniente, lo que conducirá a un desenlace dramático en el relato.

No volveremos más, en las páginas de la novela, a encontrarnos aislado el sintagma *corazón amargo*. Cuando luego resurja en el último capítulo, irá acompañando, como al inicio, al sustantivo *álamo* y al adjetivo *blanco*. Es cuando Alonso, que durante mucho tiempo a aquel árbol le «ha creído un álamo: un álamo blanco, de corazón amargo»<sup>22</sup> descubre de verdad que es un eucalipto, y cuando sueña que su padre, en una batalla, ya general, ha puesto el mando a la sombra de un álamo: «Este es un álamo blanco: tiene el corazón amargo»<sup>23</sup>. De esta manera, la novela adquiere un final fantástico: el protagonista destruye para siempre la ilusión que alimentaba en torno al árbol, pero reconstruye la vida de su padre, haciéndole general. Y todo en torno al *álamo blanco de corazón amargo*, precisamente en el único capítulo que no tiene las secciones «Blanco» y «Amargo». Y así es como la acción de la novela, ya finalizando, es recompuesta por el autor para que, como al principio, se vuelvan a oponer, en esa frase, «Blanco»/«Amargo».

22 *Idem*, p. 715.

23 *Idem*, p. 719.



Pedro de Lorenzo inserta multitud de fragmentos de otros autores como encabezamiento de libros y capítulos suyos, o como oportuna cita dentro de su prosa. Incluso algunas veces, como si de bienes mostrencos se tratara, se apropia de textos ajenos sin verse en la obligación de señalar el autor.

En *Los álamos de Alonso Mora* esos «textos extratextuales» muestran las diversas conexiones culturales que confluyen en Pedro de Lorenzo, a la vez que la constancia en una visión muy personal del mundo. Las concretaremos en la diversidad de citas poéticas, que unas veces aparecen señaladas con las iniciales, otras con el nombre y apellido del autor, y otras sin referencia alguna a su autor.

Tres son las veces que Pedro de Lorenzo ha creído que era suficiente con las iniciales para identificar a los poetas que aportan versos como cabecera de diversos capítulos en la novela: A. M. —en «Amargo» del capítulo 1º—, J. R. J. —en «Blanco», del capítulo 2º—, y M. P. —en «Amargo», del capítulo 12—. Sin ninguna dificultad cualquier lector puede adivinar que Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez son quienes se esconden debajo o detrás de las iniciales primeras. Pero hay que aclarar en seguida que las letras M. P. no hacen referencia a Manuel Pinillos ni a Manuel Pacheco, sino a Manuel Pilares. Desde luego que Manuel Pilares no es poeta tan conocidísimo como para que el lector tenga la obligación de saber que es él y no otro cualquiera quien está detrás o debajo de M. P. Sólo si el lector es uno de los muchísimos fervorosos de Pedro de Lorenzo, sabrá que el autor de la cuarteta romanceada

No volverá el minero.  
¡Ay, será siempre joven!  
¡Ay, bajo el verde valle!  
¡Ay, bajo el verde monte!,

que viene a resumir lo que contiene la segunda parte del capítulo titulado «Las minas», es aquel mismo poeta que apareció con nombre y apellido en *Fantasia en la plazuela*<sup>24</sup> como «un amigo del autor» iniciando con un romance «Ecos de sociedad», y luego abriendo el Acto Quinto de *Extremadura, la fantasía heroica*<sup>25</sup> con una letrilla romanceada, o quien en *Viaje de los ríos de España*<sup>26</sup> canta al Nalón —«entrañablemente glosado»—. Y aunque Manuel Pilares sea para escritores iniciados un personaje de peñas

24 Cf. OC, Tomo I, p. 515.

25 Cf. OC, Tomo III, p. 303.

26 Cf. OC, Tomo III, p. 914.

literarias, narrador, poeta y humorista, sin embargo es en las páginas de Pedro de Lorenzo donde aparece valorado como quizás sin duda se merezca; pero esto no es de fácil descubrimiento si el lector de *Los álamos de Alonso Mora* no es también lector total de la obra laurentina. Y es que Pedro de Lorenzo, aunque es un escritor de amplísimo horizonte, nunca pierde la perspectiva de los límites. Las miles de páginas de Pedro de Lorenzo que conforman libros muy heterogéneos, configuran sin embargo una obra totalizadora. Por eso ni siquiera las iniciales M. P. quedan en *Los álamos de Alonso Mora* como señales perdidas de no se sabe qué poeta, sino como testimonio de la fidelidad de Pedro de Lorenzo a cualquier creador que de alguna manera haya influido en su sensibilidad, aunque sea de tan difícil reconocimiento como es Manuel Pilares.

Ningún merecimiento de más es añadido a Juan Ramón Jiménez por aparecer con sus siglas en *Los álamos de Alonso Mora*, pero sí que nos descubre desde qué punto de vista está entrañada su lírica en Pedro de Lorenzo. Los versos del poeta de Moguer

mientras, en la suave soledad, desde el suelo,  
miraban, asustadas, nuestro amor las muñecas...

introducen «el secreto juego»<sup>27</sup> amoroso entre los niños Inocenta y Alonso. Ahí, no es Juan Ramón Jiménez el autor oportuno que presta su cita circunstancialmente, sino que para Pedro de Lorenzo parece suponer una referencia obligada cuando tiene que expresar relaciones amorosas de adolescentes, como vemos en contextos semejantes, cual en *Cuatro de familia* al evocar Catalina la adolescencia «juanramoniana»<sup>28</sup> de su novio Alonso, sobre todo cuando se fugaban los dos de la clase para estar juntos y solos, aparte de la expresión «juanramonea» dirigida por algún crítico al mismo Pedro de Lorenzo cuando se encontraba en San Sebastián dirigiendo *El Diario Vasco*, y no sólo porque inconscientemente entonces, en 1943, se dedicara «a publicar artículos sobre Juan Ramón Jiménez»<sup>29</sup> cuando los alemanes estaban en la frontera. Sin duda que el poeta de Moguer es el que más ha debido ilustrar la pubertad de Pedro de Lorenzo, y por eso el autor extremeño se ha permitido encuadrarlo luego al tener que describir el despertar de sus personajes al mundo erótico, especialmente en el caso del protagonista Alonso Mora, que no es otro que un trasunto del escritor. Y si en otras muchas páginas vuelve Pedro de Lorenzo a citar a Juan Ramón Jiménez para mostrarnos la fidelidad a algo tan suyo, sólo en las señaladas anteriormente es

27 Cf. OC, Tomo II, p. 552.

28 *Idem*, p. 284.

29 Cf. OC, Tomo I, p. 14.



donde se percibe que esos versos aluden a una experiencia íntima perfectamente asimilada.

Pero es Antonio Machado, sin duda, el poeta más leído y recreado por Pedro de Lorenzo. Y si en algún momento, y de forma circunstancial, Pedro de Lorenzo contestó en un «Cuestionario Proust»<sup>30</sup> que su poeta era Fray Luis de León, sin embargo, antes y después de eso, ha sido el autor de *Campos de Castilla* el preferido por Pedro de Lorenzo, incluso en declaraciones tan públicas como en *La sal perdida* donde después de transcribir un proverbio, dice que es «el primero de mis poetas»<sup>31</sup>, o en el prólogo a *Los cuadernos de un joven creador*, donde al citar una copla, vuelve a referirnos que «Antonio Machado (es) el mayor de mis poetas»<sup>32</sup>, o en *Viaje de los ríos de España*, donde dice que «Antonio Machado es el lírico más grande del siglo»<sup>33</sup>. En realidad, no necesitaríamos tales confesiones de Pedro de Lorenzo, pues sus lectores conocemos bien cómo todas las obras laurentinas insertan multitud de textos machadianos, bien con el nombre y el apellido, o sólo con las iniciales, o a veces sin referencia alguna al autor sevillano. Además de en *Los álamos de Alonso Mora*<sup>34</sup>, encontramos las iniciales A. M. por ejemplo en *Extremadura, la fantasma heroica*<sup>35</sup>, en *Viajes de los ríos de España*<sup>36</sup>, o en *Medalla de papel*<sup>37</sup>. Y siempre en idéntica circunstancia: como encabezamientos de capítulos. En cambio, los textos machadianos que se transcriben sin referencia explícita a su autor, están entrelazados en relatos como en *Viajes de los ríos de España*<sup>38</sup>, donde da por sobreentendido de quién son los versos «El alto Espino / donde está su tierra» y «está donde ha nacido, / no a la vida, al amor, cerca del Duero... / ¡El muro blanco y el ciprés erguido!», igual que «...ligero de equipaje, / casi desnudo, como los hijos de la mar» y «tuviera una saeta el hombre ibero / para el Señor que apedreó la espiga / y malogró los frutos otoñales, y un "gloria a ti" para el Señor que grana / centenos y trigales...» en *La medalla de papel*<sup>39</sup>, o «Ya hay un español que quiere / vivir y a vivir empieza, entre una España que muere y otra España que bosteza...» en *El libro del político*<sup>40</sup>, o éstos en *Guía de forasteros*<sup>41</sup>: «Nuestro español bosteza: / ¿Es

30 *Idem*, p. 492.

31 *Idem*, p. 292.

32 *Idem*, p. 686.

33 Cf. OC, Tomo III, p. 548.

34 Cf. OC, Tomo II, p. 538.

35 Cf. OC, Tomo III, p. 99.

36 *Idem*, p. 705.

37 Cf. OC, Tomo IV, p. 364.

38 Cf. OC, Tomo III, p. 623.

39 Cf. OC, Tomo IV, pp. 392 y 431.

40 *Idem*, p. 528.

41 Cf. OC, Tomo I, p. 443.

hambre? ¿Sueño? ¿Hastío? / Doctor, "¿tendrá el estómago vacío?" / El vacío es más bien en la cabeza», o en *Cuatro de familia*<sup>42</sup>: «Late, corazón... No todo se lo ha tragado la tierra», aparte de «Grabadas iniciales que son nombres / de enamorados, cifras que son fechas» en *Los álamos de Alonso Mora*<sup>43</sup>. Si suficientes son los textos machadianos con iniciales y los que sin referencia alguna aparecen en las obras de Pedro de Lorenzo, muchísimos más son los que se citan con nombre y apellido. Pero lo importante es ver qué función desempeñan esas citas dentro de la dinámica de una novela como *Los álamos de Alonso Mora*, para saber que no aportan una mera señal de erudición.

Primeramente digamos que el contexto de la novela donde se encuentran estos versos machadianos transcritos bajo iniciales

Y era la muerte, al hombre la cuchilla  
de paso largo, torva y esquelética  
—tal cuando yo era niño imaginaba—,

es el del capítulo primero titulado «El inventor», cuando en la sección «Amargo» entablan una conversación don Pedro y don Angel, el médico. Don Angel está recordando a su interlocutor la ocasión en la que evitó que se suicidase don Guillermo. Estamos, como sabemos, en el primer capítulo, y ya está «anunciada» la muerte en la novela. Pero hay que decir que también está anunciado el amor, pues con motivo de esa visita del médico al castillo de don Guillermo, encuentra por primera vez a Sara. El lector va a saber luego que don Angel y Sara acabarán casándose, y que al final es el mismo médico quien termina suicidándose. Pero ya, en ese primer capítulo, donde se encuentran los versos de Antonio Machado, queda «cantada» la boda y el entierro. ¿Qué relación establecer entonces entre los versos machadianos que parecen aludir a una muerte presente, y las páginas del capítulo que sólo aluden a una muerte futura? Hay que señalar que los tres versos pertenecen al poema «Cante Hondo» del libro *Soledades*, donde como el propio título señala, hace referencia a una canción, a un canto, que oye el poeta venir de lejos, y cuya letra habla del amor y de la muerte. Por lo tanto, en el contexto general del poema lo que está presente es una evocación de la muerte, no la descripción de una muerte acaecida. Y al igual que en la novela, que es necesario leerla entera para saber cuál es la función de ese capítulo primero donde se «canta», se «anuncia» una muerte y un amor, también hay que leer entero el poema «Cante Hondo» para saber que una muerte y también un amor están «cantados». Lo que sucede es que Pedro de Lorenzo no ha señalado ni a qué libro ni a qué

42 Cf. OC, Tomo II, p. 267.

43 *Idem*, p. 715.



poema pertenecen los tres versos. Pero cuando el lector lo averigua, se da cuenta de la profunda asimilación por parte de Pedro de Lorenzo de la poética de Antonio Machado. Y aunque ningún crítico desee «culpar» a Pedro de Lorenzo de un ejercicio quizás tan barroco como puede ser la relación —de hecho existente— entre un poema entero como es el de «Cante Hondo» con toda la novela, la verdad es que el oportuno lugar donde están colocados los tres versos de Antonio Machado en *Los álamos de Alonso Mora* hace que así lo parezca. Y es que nadie puede quedarse —a no ser que se quiera condenar a no ver «más allá»— en un texto aislado como son esos tres versos puestos al empezar un capítulo, sino que debe ampliar el horizonte, mirando todo el contexto de la poesía de la que han sido arrancados. Hecho este elemental ejercicio, no será difícil luego saber si quien los cogió como cita es un escritor que usa textos ajenos desde la lejanía de su erudición, o desde el entañamiento de su esforzada labor creadora.

Igual sucede con dos conocidísimos versos que aparecen en el capítulo último<sup>44</sup> de la novela sin que Pedro de Lorenzo nos diga que son de Antonio Machado. Se trata de

Grabadas iniciales que son nombres  
de enamorados, cifras que son fechas...

pertenecientes al poema VIII de «Cantos de Soria» de *Campos de Castilla*<sup>45</sup>. El final de la novela narra el mismo suceso que Antonio Machado en ese poema. El protagonista Alonso Mora encuentra «en el tronco grueso y encenizado... letras y signos y números»<sup>46</sup>. Pedro de Lorenzo convierte así en prosa lo que Antonio Machado había primero escrito en verso. Hubiese sido muy difícil que algún lector hubiera caído en la cuenta de la relación entre ese final de *Los álamos de Alonso Mora* y el poema machadiano. Pero Pedro de Lorenzo no tenía que ocultar nada, y ha querido llevar, para ilustrar unas páginas suyas, esos dos versos en el momento culminante: cuando el protagonista «ha puesto fin a este largo capítulo de su vida: la niñez»<sup>47</sup>, que es precisamente lo que se narra a lo largo de toda la novela.

ANGEL SANCHEZ PASCUAL

44 *Idem*, p. 715.

45 Cf. *Campos de Castilla* (Ed. Cátedra, Madrid 1974) p. 75.

46 Cf. OC, Tomo II, p. 715.

47 *Idem*, p. 713.

## APORTACION AL ESTUDIO DEL YACIMIENTO PREHISTORICO DE LOS BARRUECOS. MALPARTIDA DE CACERES (CACERES)

### I.—SITUACION

El yacimiento de los «Barruecos», también denominado «Peña del Tesoro», está situado a 10 km. de Cáceres, formando parte del término municipal de Malpartida de Cáceres, población desde la cual se accede con mayor facilidad al citado lugar.

La situación exacta puede verse en la Hoja 704 del Instituto Geográfico y Catastral escala 1:50.000 entre las coordenadas 39° 25' 15" Lat. Oeste y 2° 48' 25" Long. Norte respecto del Meridiano de Madrid.

### II.—CARACTERISTICAS GEOLOGICAS

La zona comprendida en el estudio posee las características litológicas propias de los batolitos graníticos, aunque es preciso resaltar una serie de factores que han proporcionado a las rocas una configuración especial.

Ante todo, el carácter diferencial de la erosión ha permitido la formación de abrigos naturales y la creación de grandes bolos graníticos casi inaccesibles y aprovechables para la defensa.

Por otra parte, el encajonamiento de los arroyos «Reguero de Argamasa» y «Reguero del Tacón» han modelado uno de los bordes de este berrocal permitiendo resaltar estratégicamente el área del yacimiento.