

«Describiré brevemente y por su orden estos ríos⁶, 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 madera⁷. Desde su uni3n

⁶ «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».

⁷ 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 camino⁸. 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...»⁹.

*

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).

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

⁹ 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?¹⁰.

el Cerro de la Cebollera y el de Excomunión, y a nombres de pueblos de resonancias apartadas, como Prádena del Rincón. La idea del paso del tiempo y sus efectos se percibe ya incluso en la mención de construcciones de las que se tiene noticia o de las que queda algún vestigio ruinoso, como el cisterciense convento de Bonaval, en la provincia de Guadalajara, o como ese puente “inútil” (*sic*) que se halla en Talamanca. Las referencias de lo que fue y ya no es quedan ahí, cargadas de lejanía, marcadas por la herida del tiempo. También llama la atención la referencia a esa acequia, que existe también en Talamanca, que da movimiento a un molino de dos piedras». Por otro lado, la descripción del Jarama «no sólo establece el marco geográfico sino también el símbolo primordial de la novela» (Gracia y Ródenas, 2011, 459). Para d’Ors, 1995, 148, el río desborda la descripción inicial y «cobra vida propia, y carga también 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 diría que llega incluso a suplantar al narrador y a autoproclamarse testigo único de la historia contada». Mainer, 1994, 39-40, observa que el texto del geógrafo Casiano de Prado, interrumpido en este momento, continuará en progresión amplificatoria al final de la novela. Cuando le preguntaron por la importancia de los comienzos de novela, Juan García Hortelano mostró su preferencia por este de *El Jarama*, junto con el del *Quijote*, Proust y *Tiempo de silencio* de Martín-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 trilogía *U.S.A.* (1930), de John Dos Passos, *Paralelo 42*, «al que le sigue un fragmento tomado de la *Climatología americana* de E. W. Hodgings, donde se habla de las condiciones climatológicas de dicha latitud. La intencionalidad parece ser la misma, a tenor de los rasgos equivalentes de ambas prosas».

¹⁰ «¿Me dejas que descorra la cortina?»: este comienzo es «muy significativo, muy cinematográfico, pues tiene que ver con visión, 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 cinematográfica de la novela [...] El hecho mismo de la cortina que se descorre, que recuerda al telón de los teatros, o al objetivo de una cámara cuando se abre, es una invitación, muy efectista, al comienzo» (Carrero, 2006, 5). Para Mainer, 2005, 138-139, Lucio, que va a ser el personaje de la novela «más cargado de connotaciones significantes, se acomoda en el bar de forma que pueda abarcar el mayor campo visual posible» y añade que su mirada «va a organizar, en cierto modo, un mundo de afectos, de impotencias, de recuerdos, de comprensión: la táctica de Sánchez Ferlosio es también elíptica pero aquí por una suerte de

Siempre estaba¹¹ sentado de la misma manera: su espalda contra lo oscuro de la pared del fondo; su cara contra la puerta, hacia la luz¹². El mostrador corría a su izquierda, paralelo a su mirada. Colocaba la silla de lado, de modo que el respaldo de ésta le sostribase¹³ el brazo derecho, mientras ponía el izquierdo sobre el mostrador. Así que se encajaba como en una hornacina¹⁴, 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.

¹¹ 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*).

¹² «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).

¹³ «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.

¹⁴ «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 costales¹⁵.

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 ofendió¹⁶:

—Si te molesta que abra la cortina, podías haberlo dicho, y¹⁷ me largo a beber en otra parte. Pero ese retintín que te manejas, no es manera de decirme las cosas.

—Pero hombre, Lucio¹⁸, ¿ni una broma tan chica se te puede gastar? No me molesta, hombre; no es más que por las moscas¹⁹, 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

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

¹⁶ Ofende el cambio en la costumbre.

¹⁷ «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».

¹⁸ 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».

¹⁹ «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 colocarlos²⁰. Y además, me gusta ver quién pasa.

—Ver quién no pasa, me querrás decir²¹.

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 piso²². Cuando el pito del tren²³ llegó hasta sus oídos, habló el ventero:

²⁰ «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.

²¹ 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».

²² «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).

²³ «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 cuarto²⁴.

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

—¡A ver si le dices a ése²⁵, 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 aquí²⁶.

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 cine²⁷. Yo sólo digo que se les ocurra otro día.

—¿Y cómo quieres que le dé al otro tiempo, en día de diario, venir desde Madrid²⁸ 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.

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

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

²⁶ «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».

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

²⁸ «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-