

HELENA O EL MAR DEL VERANO (1952) Y LA NOVELA LÍRICA

ANA CASAS
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

Tras reseñar la recepción de *Helena o el mar del verano* (1952), de Julián Ayesta, y enmarcarla en su contexto, el presente trabajo analiza los diversos recursos formales que relacionan esta obra con el género de la novela lírica. Desde esta perspectiva, se interesa por el subjetivismo del relato, el cual se afana en plasmar la conciencia del niño que deviene progresivamente adulto, y no tanto en representar el mundo de manera objetiva. Así, la estructura circular, el fragmentarismo, la división del relato en escenas o el estatismo descriptivo participan de la interiorización del tiempo y el espacio por parte de un narrador cuya experiencia del pasado no ha concluido, pues para él sigue estando viva.

Palabras clave: Narrativa de posguerra, novela lírica, relato de infancia, Julián Ayesta.

HELENA O EL MAR DEL VERANO (1952) AND THE LYRICAL NOVEL

ABSTRACT

After analysing the reception and context of Julián Ayesta's *Helena o el mar del verano* (1952), this paper examines the diverse formal resources that connect this work to the genre of lyrical novel. From this perspective, it puts special attention to the subjectivity of the text, which particularly shows the consciousness of the child who progressively becomes an adult, rather than the objective representation of the world. Thus, the circular structure, the fragmentarism, the division of the story in scenes or the descriptive stillness are part of the narrator's internalization of time and space, whose experience of the past has not concluded, for it continues to be alive for him.

Key words: Postwar narrative, lyrical novel, childhood story, Julián Ayesta.

1. RECEPCIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA

Desde su publicación en 1952, la novela de Julián Ayesta, *Helena o el mar del verano*, ha sido editada en siete ocasiones. Asimismo, dos importantes antologías de cuentos incluyen en sus páginas alguno de sus capítulos como si de relatos independientes se tratara: «Tarde y crepúsculo» —tercer capítulo de la tercera parte— aparece bajo el título «Helena o el mar del verano» en la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* (1959, y las reedi-

ciones de 1966 y 1976), de Francisco García Pavón, y «Almuerzo en el jardín» —primer capítulo de la primera parte— en *Cuento español de Posguerra* (1988), de Medardo Fraile; este último, además, prologa la edición de *Tarde y crepúsculo*, en la colección «Cuentos magistrales» de la editorial Diptongo (1993). En 1992 fue vertida al francés por Bernard Lesfargues (La Différence, París)¹.

Frente al relativo éxito editorial de *Helena o el mar del verano*, la crítica no ha sido, sin embargo, demasiado generosa con esta obra. No la tienen en cuenta la mayoría de historias de la literatura y, exceptuando las páginas que le dedican Antonio Pau y María Jesús Alamillo, no hay estudios monográficos que se ocupen de ella². Dicho esto, es justo señalar que quienes se han referido a la novela casi siempre la han elogiado y que destacados críticos de este país han contribuido, con sus breves pero certeros juicios, a la progresiva revalorización de la obra de Julián Ayesta³.

En cualquier caso, la evidente marginalidad de *Helena o el mar del verano* dentro de los estudios literarios puede explicarse por la deuda que tradicionalmente lleva contraída la crítica española con el realismo, estética que, durante mucho tiempo, ha sido considerada no sólo como línea hegemónica de la narrativa de posguerra, sino también como punto de referencia a la hora de valorar los textos que no participan de dicha corriente mayoritaria. Ya en 1952 —año que coincide con el de la publicación de *Helena o el mar del verano*—, Domingo Ynduráin establecía la diferencia entre «literatura comprometida y literatura de evasión», dos categorías que, con el tiempo, connotarían

¹ AYESTA, Julián. Madrid: Ínsula, 1952. Citaré siempre por esta edición, la cual toman como modelo las ediciones de Madrid: Arión, 1958; Barcelona: Seix Barral, 1974; y Barcelona: Planeta, 1996. La de Sirmio (Barcelona, 1987) introduce un cambio fundamental: la versión de la primera edición de «En el bosque» (capítulo segundo de la tercera parte) es sustituida por el cuento que Julián Ayesta publicó en la revista *Garcilaso*, núm. 2, Junio 1943, s. p. Tras la muerte del autor, se realizan dos ediciones más (la sexta y la séptima), publicadas ambas en la editorial barcelonesa El Acanalado (2000 y 2002), y que repiten sin alteración alguna la de 1987.

Véanse también AYESTA, Julián. «Helena o el mar del verano», en GARCÍA PAVÓN, Francisco (ed.). *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1959; «Almuerzo en el jardín», en FRAILE, Medardo (ed.). *Cuento español de Posguerra*. Madrid: Cátedra, 1988; *Tarde y crepúsculo*. Madrid: Diptongo, 1993; *Helena ou la mer en été*, París: La Différence, 1992.

² PAU, Antonio. «Julián Ayesta. El resplandor de la prosa». AYESTA, Julián. *Cuentos*. Valencia: Pre-Textos, 2001, pp. 55-76; y ALAMILLO, María Jesús. *Julián Ayesta: entre el falangismo crítico y la evasión lírica (1939-1956)*. Trabajo de investigación de Tercer Ciclo, Departamento de Filología Española, UAB, 2002, pp. 102-175.

³ Por ejemplo, VALVERDE, José María. *Breve Historia de la Literatura Española*. Madrid: Guadarrama, 1969, p. 261; NORA, Eugenio de. *La novela española contemporánea (1939-1967)*. Madrid: Gredos, 1971, vol. III, 2ª ed. ampliada, p. 331; VALLS, Fernando. «La literatura en lengua española». DE RIQUER, Martín y VALVERDE, José María (eds.). *Historia de la Literatura Universal*, t. X, Barcelona: Planeta, 1986, p. 199; SOLDEVILA, Ignacio. *Historia de la novela española (1936-2000)*. Madrid: Cátedra, 2001, vol. I, p. 480.

positiva y negativamente una y otra clase de manifestaciones literarias, y serían adoptadas, a lo largo de los años 50 y 60, por un importante sector de la crítica⁴. Lógicamente, una novela como la de Ayesta —restrospectiva y nostálgica— no podía más que incluirse en la segunda de las tipologías mencionadas; de ahí tal vez su limitada resonancia en la prensa periódica del momento. De entre las escasas reseñas escritas a propósito de *Helena o el mar del verano*, destacan las publicadas por José María Jove y José Luis Cano en la revista *Ínsula*, de la que dependía la colección que editaba la novela, y que, como cabía esperar, eran muy encomiásticas. Los comentarios de Pablo Corbalán y Eusebio García-Luengo, aparecidos en *Alcalá e Índice de Artes y Letras*, respectivamente, también elogiaban, con algún que otro reparo, el texto de Ayesta, mientras que Joan Ferraté se mostraba mucho más crítico desde las páginas de *Laye*, revista que, en años sucesivos, reivindicaría con fuerza la vertiente testimonial del realismo literario⁵. Precisamente, la adscripción ideológica de *Laye* —como órgano aglutinador de posturas disidentes— y la del propio Ferraté condicionaría la lectura de la obra desde las premisas de la literatura comprometida. De este modo, la valoración del crítico situaba la novela en el marco de la prosa falangista, caracterizada, según él, por la «falta de voluntad crítica», «la flojez sentimental» y el «estilo memo». Consignados así los rasgos definitorios de la corriente a la que se adscribiría *Helena o el mar del verano*, Joan Ferraté acababa afirmando que «la primera obra de Ayesta es una de tantas de aquella escuela, y es por lo mismo *peligrosa*», juicio que, sin embargo, no contradecía el hecho de que «como producto de literatura pura, *Helena* es obra muy digna» ni el posterior análisis de sus aciertos estéticos.

A las alturas del año 1952, la recepción de una novela de las características de la de Ayesta se supeditaba a las particularidades de una época en la que empezaba a desarrollarse un tipo de literatura de voluntad testimonial y crítica, comprometida con la realidad del momento. De ahí que la estimación por *Helena o el mar del verano* creciera con el tiempo, a medida que la defensa del realismo se hacía menos urgente. Ello explicaría tal vez el contenido de algunos juicios, como el de Eusebio García-Luengo, quien en su primera reseña de la novela la valoraba positivamente, pero desaprobaba la prosa «un tanto amanerada y fatigosa» de Ayesta, así como el empleo reiterado de la conjunción «y», por resultar dicho uso artificioso en exceso. Casi veinte años más tarde, el mismo autor elogia, al contrario, los recursos expresivos

⁴ YNDURÁIN, Domingo. «Literatura comprometida y literatura de evasión». *Ateneo*, 24 Mayo 1952, núm. 9, p. 12.

⁵ JOVE, José María. «El mundo literario de Julián Ayesta». *Ínsula*, 15 Mayo 1952, núm. 77, p. 3; CANO, José Luis. Reseña de *Helena o el mar del verano*. *Ínsula*, 15 Agosto 1952, núm. 80, pp. 6-7; CORBALÁN, Pablo. «El mar del verano en luminoso». *Alcalá*, 10 Septiembre 1952, núm. 16, p. 10; GARCÍA-LUENGO, Eusebio. Reseña de *Helena o el mar del verano*. *Índice de Artes y Letras*, 30 Mayo 1953, núm. 63, p. 2; FERRATÉ, Joan. «*Helena o el mar del verano*». *Laye*, Agosto-October 1952, núm. 20, pp. 83-85.

utilizados en la novela de Ayesta, calificándolos de «memorable aportación» y «sorprendente novedad», dada su «fabulosa fuerza evocadora», «riqueza descriptiva» y «estilo sugerente», rasgos que conforman «una prosa fluyente, coloreada, vivísima, entre familiar y estética, entre coloquial y lírica o, si queremos decirlo así, de una familiaridad muy elaborada estéticamente»⁶.

Lo cierto es que, desde la publicación de *Helena o el mar del verano*, han tenido que pasar varias décadas para que la crítica haya podido mostrarse unánime con respecto a esta novela. Las reseñas aparecidas a raíz de las últimas ediciones de la obra, sobre todo la de Sirmio en 1987 y la de El Acantilado en 2000, coinciden en saludar la que consideran «brillante novela» no sólo por sus hallazgos expresivos y temáticos, sino también por tener la virtud de retorcerle «el cuello al realismo facilón» y ser «un caso individual, lejos de tendencias, patrones o modelos en una época en la que la originalidad escaseaba»⁷. A este propósito, José Ignacio Gracia Noriega llega a afirmar que «la sensibilidad de los lectores españoles está ahora más preparada para leer estas páginas de Ayesta que en el momento de su publicación»⁸. Las citas ponen de relieve cómo, a fuerza de renegar del realismo, de considerarlo estéticamente inferior a otro tipo de manifestaciones literarias como la que representa *Helena o el mar del verano*, los críticos que recientemente han reseñado la novela no pueden evitar que siga planeando sobre sus juicios la sombra de éste. Dicha actitud —en apariencia distinta de la detentada por la crítica unas décadas antes, pero en el fondo muy parecida— es seguramente responsable de la progresiva mitificación del relato de Ayesta, calificado, a veces de manera exagerada, de «pequeño milagro»⁹, «retrato mágico» o incluso «magistral ejercicio de estilo»¹⁰.

La necesaria contextualización de la obra lleva a vincularla —como ya he hecho en otro lugar— con la literatura garcilasista de los 40, pues comparte con ésta algunos rasgos sobresalientes: desde el punto de vista temático, el retrato de escenas de la vida cotidiana, el vitalismo cristiano y el neoplatonismo amoroso, así como, desde el estilístico, la modulación lírica del relato expresada a través de la evocación, el uso de la primera persona y el impresionismo descriptivo¹¹. Por otra parte, el núcleo central de la obra —la infancia

⁶ GARCÍA-LUENGO, Eusebio. «El mar de evocaciones de Julián Ayesta». *La Estafeta Literaria*, 1 Julio 1971, núm. 471, p. 40.

⁷ Respectivamente, [S. f.], «*Helena o el mar del verano*». *ABC (Literario)*, 2 Enero 1988, p. XIV, y CASTILLO, David. «Siempre Helena». *Quimera*, 1988, núm. 81, p. 66.

⁸ GRACIA NORIEGA, José Ignacio. «La vuelta de Julián Ayesta». *La Nueva España*, 2 Febrero 1988, p. 24.

⁹ OBIOLS, María José. «En Estado de Gracia. Se recupera la única novela de Julián Ayesta, que publicó en 1952». *El País (Babelia)*, 3 Junio 2000, p. 6.

¹⁰ ISERN, Joan Josep. «Julián Ayesta, o de quan ens visita l'àngel». *Avui (Suplement Cultura)*, 3 Mayo 2001, p. XIII.

¹¹ CASAS, Ana. «Julián Ayesta: narrador garcilasista», *H. España Contemporánea*, 2007, vol. XX, núm. 1, pp. 63-83.

y su recuerdo— la conectan con tres importantes novelas aparecidas por esas mismas fechas: *El camino* (1950), de Miguel Delibes, *La vida nueva de Pedrito de Andía* (1951), de Rafael Sánchez Mazas, e *Industrias y andanzas de Alfanhué* (1952), de Rafael Sánchez Ferlosio; un interés que, por cierto, pervive en los jóvenes escritores de la generación del Medio Siglo que entonces empezaban a publicar sus primeras narraciones, a menudo protagonizadas por niños (aunque el relato del aprendizaje cede su lugar a la denuncia y a la visión de la niñez como desvalimiento). Asimismo, en la década de los 50, abundan los relatos memorialísticos y autobiográficos, ocupados en narrar experiencias inaugurales, como *Mi niñez y su mundo* (1956), de la Condesa de Campo Alange, *La rosa* (1959), de Camilo José Cela, o *La arboleda perdida*, de Rafael Alberti (publicada en México en 1942 y en España en 1959). Igualmente aparecen en esos años algunas colecciones de prosas poéticas de carácter rememorativo, como *Los ojos de Toledo* (1953), de Luis Felipe Vivanco, y *Las musarañas* (1957), de José Antonio Muñoz Rojas.

En realidad, basta con echar un vistazo a la lista de títulos de la colección «Ínsula» para advertir que la novela de Ayesta no es un caso único, pues coincide en muchos aspectos con un buen número de obras que también se incluyen en dicha colección. Así, las características formales y temáticas de *Los años irreparables* (1952), de Rafael Montesinos, *Cuentos de mamá* (1952), de Francisco García Pavón, *Historia en el sur* (1954), de Juan Ruiz Peña, *Pueblo lejano* (1954), de Joaquín Romero Murube, y *Primeras hojas* (1955), de Alonso Zamora Vicente, que constituyen casi todo el elenco de obras en prosa editadas por «Ínsula», ponen de relieve la continuidad de una tradición que tiene como núcleo temático la niñez y como medio de expresión el recuerdo de los años infantiles. Es cierto que, además de sus particularidades intrínsecas, las distingue su adscripción genérica —son prosas poéticas *Los años irreparables*, *Historia en el sur* y *Pueblo lejano*; colección de relatos *Cuentos de mamá*; novelas líricas *Helena o el mar del verano* y *Primeras hojas*—; sin embargo, todas ellas tratan de recuperar el paraíso perdido de la infancia, revitalizándolo a través de la rememoración y su reconstrucción literaria. De este modo, «Ínsula» quiere hacerse eco de una corriente de raigambre más lírica que narrativa y, por ello, escoge *Ocnos* (1949), de Luis Cernuda, para inaugurar la colección, un conjunto de prosas poéticas, publicadas originariamente en Inglaterra el año 1944 y ofrecidas ahora al público nacional, que tiene por objeto la reflexión nostálgica sobre el tiempo y su caducidad a partir del recuerdo de la infancia. *Ocnos* encabeza así la serie de obras citadas más arriba y marca el tono de los textos que, aunque de carácter elegíaco, apuestan por la fuerza vivificadora de la memoria: «¡Años de niñez en que el tiempo no existe!», dice Cernuda. La infancia se vislumbra, entonces, como negación del tiempo al quedar libre de la conciencia de la muerte; o, lo que es lo mismo, revivir la niñez permite al yo que recuerda recuperar la inocencia, escapar de Cronos e instalarse en la eternidad.

Por ese motivo, la mayoría de estas obras vuelven la mirada al pasado: evocan espacios —la ciudad, la casa—, personajes, escenas familiares y del colegio, etc., pero también narran las primeras experiencias —fundamentalmente en torno al conocimiento del amor y la muerte—, marcando el paso de la niñez a la vida adulta y proclamando el triunfo del tiempo que se quiere combatir y la fugacidad de la existencia. No obstante, hay que notar que, en general, se trata de un fracaso relativo, percibido desde el humanismo cristiano, por cuanto la vida adquiere todo su valor al verse confrontada con la muerte y el fin de las ilusiones. De esta manera, casi todos los autores —también Julián Ayesta— contraponen la alegría de vivir a la limitación de la existencia, ya que el amor y el placer sólo adquieren su verdadero significado desde la conciencia de su caducidad. Por ello, estos textos a menudo ponen el acento en la experiencia amorosa y los deleites de la vida, y revelan actitudes contemplativas —sobre todo en la descripción del paisaje— que se cargan de sensualismo.

En consecuencia, la evocación opera fragmentariamente y el recuerdo adquiere forma de estampas, escenas e impresiones en las que apenas hay lugar para la acción. El relato se vuelve así estático, inmóvil, en un intento por congelar y eternizar el tiempo de la infancia. Para ello no sólo interviene el lirismo de la prosa —muy visible en la descripción de los espacios, luminosos y brillantes en *Historia en el sur*, *Pueblo lejano* y *Helena o el mar del verano*—, sino que los recursos empleados tienden a borrar las fronteras entre el presente de la enunciación y el pasado narrativo. De entre estas estrategias cabe destacar, en primer lugar, el juego de perspectivas entre la del adulto —muy digresiva en las prosas poéticas y menos perceptible en las novelas líricas y en los cuentos— y la del niño, que asume la casi totalidad de la narración y tiene como base el artificio literario que consiste en remedar el lenguaje infantil a través del uso reiterado de la yuxtaposición y las oraciones copulativas. En segundo lugar, pero con la misma intención —vivificar la expresión y acercarla al presente—, el discurso se carga de marcas de oralidad. Se advierte, por último, cómo la voz del narrador, cuya conciencia todo lo invade, emplea a menudo oraciones impersonales y enumeraciones con verbo elidido, además de preferir el imperfecto de indicativo, el presente histórico o el gerundio a las formas verbales con valor perfectivo, más aptas para narrar acciones. Las distancias —en principio, insalvables— entre pasado y presente quedan, pues, anuladas.

2. ESTRUCTURA Y TIEMPO

Teniendo la exaltación vitalista como meta, la novela se organiza en torno a tres partes bien diferenciadas («En verano», «En invierno» y «En verano otra vez»), que, a su vez, se corresponden con tres momentos clave de la vida del narrador y cuya disposición se basa en el equilibrio, la simetría y la

circularidad. Mientras que las partes primera y tercera integran tres capítulos cada una, la segunda se compone solamente de un capítulo («La alegría de Dios»), que ocupa una posición central dentro del relato y se diferencia del resto porque su acción transcurre en invierno y no en verano como sucede en las otras dos. En cuanto a la anécdota, «En invierno» representa el final de la infancia del protagonista y el inicio de su vida adulta o, si se quiere, desde un punto de vista simbólico metaforiza la vuelta progresiva al Paraíso, gozado y perdido a lo largo de la primera parte y recuperado en la tercera. Temática y estructuralmente, por lo tanto, el inicio y el final de la novela presentan importantes similitudes. Así, los dos primeros capítulos de la primera y la tercera parte retratan escenas de felicidad que tienen lugar a lo largo del día: el narrador goza de su infancia en «Almuerzo en el jardín» y «En la playa», en la primera parte, y de su amor en «Una mañana» y «En el bosque», en la tercera. Al contrario, los últimos capítulos —cuya acción se desarrolla al atardecer o al inicio de la noche—, se relacionan, por oposición, al representar «Una noche» —en la primera parte— el fin de la niñez y los placeres infantiles, esto es, la expulsión del Paraíso, y «tarde y crepúsculo» —en la tercera parte—, la culminación del idilio amoroso y la restitución completa del Paraíso perdido.

De lo dicho hasta ahora se deduce que el tiempo es el criterio fundamental para la división de la novela en partes y capítulos. Sin embargo, *Helena o el mar del verano* evita toda precisión cronológica; sólo algunos datos aislados permiten situar el tiempo de la historia a principios de los años 30, entre el final de la dictadura de Primo de Rivera y el inicio de la II República: por ejemplo, el hecho de que el narrador observe con delectación las fotografías de Manassé, autor vienés que publicaba sus obras en la revista madrileña *La crónica* en los primeros años de la década de los 30 (segunda parte), o que los niños se burlen de don Robustiano, reflejando así la ideología antirrepublicana de sus familias (tercera parte), además del ambiente general que se respira en toda la novela. Por otro lado, el lector intuye que el salto de un capítulo a otro implica cierta progresión temporal pero no hay marcas concretas que corroboren dicha impresión. En realidad, sólo se advierte la maduración psicológica del protagonista que, a la fuerza, tiene que poder desarrollarse a lo largo de un determinado periodo de tiempo, aunque no podamos precisar su duración. De ahí que el tiempo subjetivo —sometido a la experiencia vital del narrador— acapare todo el protagonismo y que, como ocurre en los idilios amorosos, los personajes de *Helena o el mar del verano* vivan al margen del tiempo cronológico, pero en perfecta armonía con los ciclos naturales, sobre todo las estaciones del año y los distintos momentos del día, que adquieren una serie de valores simbólicos: el verano es igual a plenitud; el invierno a aislamiento; el día a felicidad; la noche a revelación, etc.

Por otra parte, la progresión temporal basada en los ciclos naturales tiende paradójicamente a la eternización del instante. Ésta se produce a causa de

la repetición periódica, puesta de relieve en la división tripartita de la novela y su movimiento circular, pues la narración se inicia «En verano» y acaba «En verano otra vez». Dicha impresión de parálisis del tiempo se ve acentuada gracias a la estructura episódica del relato, ya que, entendida como «una novela en la que se hubieran suprimido todos los capítulos no fundamentales»¹², *Helena o el mar del verano* se compone de varias escenas relativamente independientes entre sí. Ello se relaciona, sin duda, con la concepción original de la obra, a propósito de la cual Julián Ayesta comentaba lo siguiente:

He tardado más de diez años en escribir este libro. En realidad nunca lo concebí como una unidad, pero como esta unidad la llevaba yo dentro, tampoco me sorprende al ver que hacen un libro lleno de sentido unas cuantas narraciones escritas y publicadas independientemente y a lo largo de tantos años¹³.

Sin embargo, y como observa Pablo Corbalán, aunque la novela está formada por algunos relatos más o menos autónomos, todos ellos se someten «a la unidad que le[s] presta la única voz narradora y la descripción evolutiva del proceso amoroso de un niño, su protagonista»¹⁴. En cualquier caso, el fragmentarismo de *Helena o el mar del verano* es uno de los rasgos que relacionan esta obra con la novela lírica, un género que, como señala Darío Villanueva, se afana en el «aniquilamiento de la trama bien urdida, reciamente encadenada según las coordenadas causales y temporales de las grandes narraciones decimonónicas, que precisaban para el desarrollo de la intriga y los personajes de un *continuum* textual»¹⁵. En efecto, la trama de *Helena o el mar del verano* posee escasa relevancia frente al viaje interior del protagonista, verdadero asunto de la novela. Como consecuencia de ello, la actitud del narrador es contemplativa y ensimismada, refractaria a la progresión narrativa. De este modo, la novela busca eternizar los instantes felices retratados en sus páginas y recuperar el tiempo perdido de la infancia y del amor. Así pues, más que narrar, *Helena o el mar del verano* se propone revivir el pasado evocándolo, trayéndolo al presente y, en definitiva, anulando las posibles distancias entre el tiempo de la historia y el de la enunciación. Un deseo expresado por

¹² AYESTA, Julián. «De una carta al editor». *Ínsula*, 15 Mayo 1952, núm. 77, p. 10. Efectivamente, varios de los cuentos del autor se transforman —más o menos reelaborados— en capítulos de la novela. Son: «Aventura en el bosque». *Garcilaso*, Junio 1943, núm. 2, s. p.; «No puedo explicarlo». *Destino*, 4 Noviembre 1944, núm. 381, p. 16; «¡Oh fresas de mayo! (Cuatro narraciones para una amiga mía)». *Fantasia*, 26 Agosto 1945, núm. 25, pp. 46-50; «Almuerzo en el jardín». *Acanto*, Febrero 1947, núm. 2, s. p.; y «La alegría de Dios». *Finisterre*, Mayo 1948, núm. 112, pp. 71-89.

¹³ AYESTA, Julián, art. cit., p. 10.

¹⁴ CORBALÁN, Pablo, art. cit., p. 10.

¹⁵ VILLANUEVA, Darío, *La novela lírica*. Madrid: Taurus, 1983, p. 17. Véanse también los trabajos ya clásicos de FREEDMAN, Ralph. *La novela lírica. Herman Hesse, André Gide y Virginia Wolf*. Barcelona: Barral Editores, 1972, y GULLÓN, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984.

el propio narrador al final de la segunda parte, cuando afirma, gozoso, que «me hubiese gustado que el mundo se parase en aquel momento y que el tiempo dejase de pasar y que aquellos instantes durasen siempre» (p. 55). Con este objeto, el relato despliega una serie de estrategias que, por un lado, buscan retardar el ritmo narrativo y, por el otro, confundir pasado y presente en una especie de tiempo eterno.

En primer lugar, puede observarse cómo el déficit argumental de la obra se ve compensando por la gran abundancia de descripciones. Éstas son el recurso fundamental de desaceleración y contribuyen, por sus características, al fragmentarismo de la novela, pues siempre están filtradas por la conciencia subjetiva del narrador y se adaptan a los procesos mentales del niño. Por ello, con frecuencia se componen de enumeraciones caóticas que remedan la percepción y expresión infantiles, y no se preocupan por retratar realidades objetivas u homogéneas:

Y en la playa se veía el Club de Regatas lleno de bombillas de colores.
Y había mucha gente en la calle y pasaba tocando una banda de música.
Y pasaban automóviles con ruedas blancas.
Y las calles estaban regadas y brillantes y negras.
Y olía a neumático caliente y a colonia y a mar (p. 20).

En relación al espacio, el sujeto se convierte en un elemento más, razón por la que el paisaje —objeto de la mayor parte de las descripciones— influye en el ánimo del narrador que lo contempla, al tiempo que se deja influir por él. Así, hallamos todo tipo de impresiones sensoriales reflejadas en los prados, el mar, la playa, el bosque..., espacios que acaban haciéndose eco del mundo interior del protagonista y devienen trasunto de su propia experiencia vital. Al final de la novela, por ejemplo, la naturaleza exuberante incide en los sentimientos del narrador y sus palabras referidas al paisaje proyectan en él la felicidad gozada:

En las Grandes Peñas del Doctor Frankenstein había grutas muy frías con una luz temblorosa entre verde y azul y más adentro estaban las Ruinas Romanas con grandes tesoros y llenas de misterio muy hermoso, con estatuas de diosas paganas blancas y desnudas, que nos sonreían a Helena y a mí, y entonces, por otra gruta más estrecha y muy larga, nos llevaban a la Edad Antigua, que *era* en aquel mismo momento con un cielo más azul y un mar más azul, casi morado, y con una brisa muy azul también y pájaros blancos que volaban, cantando. Y se salía a otro mundo extrañísimo y lleno de hermosura que no se puede recordar sin que se le pare a uno el corazón. Porque estaba cayendo el sol y el cielo estaba rojo y dorado y la mar color de vino y no hacía nada de viento y olía a romero, a rosas y a jazmines... (pp. 82-83).

La idealización del espacio —la configuración del *locus amoenus*— fomenta la comunión cósmica entre el personaje y todo cuanto lo rodea. De este modo, las sensaciones del narrador —visuales, olfativas, auditivas y táctiles— impregnan el paisaje evocado, llamando la atención el rico cromatismo de la

obra: el color azul/azulado aparece treinta y tres veces; el verde/verdoso, treinta y una; el rojo/rojizo, veintiséis; el blanco, veintitrés; el negro/negruczo, catorce; el amarillo/amarillento, nueve; el dorado, ocho; el gris/grisáceo, seis; el morado, cinco; el encarnado y el lila, tres; el naranja, dos; y el añil, el rosa y el verdeamarillento, una. Además de calificar objetos, a menudo los colores se asocian a los elementos de la naturaleza: el azul para el cielo, las nubes, el mar; el verde para la hierba, los árboles, los prados; el rojo para las flores; el blanco para las olas, etc. Pero su uso persigue también la desautomatización del lenguaje y la expresión de emociones individuales, subjetivas y, por ello mismo, intransferibles pero sugerentes para el receptor, como ponen de relieve los sintagmas «sol azul» (p. 59), «sombra verdosa» (p. 67), «brisa azul» (p. 78), «luz ... densa, dorada y azul y negra» (p. 79) o «cielo ... verde» (p. 87).

La luz —especialmente la proyectada por el sol, pero también por la luna, las velas o los faros de los coches— matiza los colores, intensificándolos o haciendo que su tono varíe («lo mejor era el baño por la tarde, cuando el sol bajaba y estaba grande y cada vez más encarnado, y el mar estaba primero verde y luego verde más oscuro, y luego azul, y luego añil, y luego casi negro» p. 15). Su campo léxico invade el relato —los sustantivos «luz»/ «luces», «contraluz» y «trasluz», el adjetivo «luciente» y las distintas formas del verbo «lucir» asoman veinticuatro veces en la novela—, dotando al paisaje de una muy característica luminosidad, asociada al calor y el verano, y también a los valores simbólicos de esta época del año. La luz se convierte así en otro de los correlatos de la felicidad experimentada por el protagonista y se opone a la oscuridad y el frío, propios del invierno, y metafóricamente al aislamiento y la soledad. Por ello, cuando el narrador se encuentra en el colegio, afirma que «todos los días eran grises aunque hiciera sol» (p. 35) y, tras reconciliarse con Dios y volver a sentirse gozoso, que era como entrar «en una gran casa iluminada» (p. 39). Las formas «brillante», «brillo», «brillar» y «rebrillar», que aparecen en el texto en treinta y cuatro ocasiones, están igualmente muy presentes en la descripción de los espacios, en su mayoría luminosos y resplandecientes desde el inicio de la novela.

Además de con la vista, el narrador percibe el ambiente a través de otros sentidos, plasmando en las descripciones las sensaciones olfativas, auditivas y táctiles gracias a las cuales interactúa con el espacio que lo rodea. Nota así el olor a incienso, flores y comida del campo; a jabón, humedad y bolas de polilla del cuarto del Padre Espiritual; a sudor y vaho de la capilla; a hierba seca y manzanas maduras del bosque; a algas, rosas y jazmines de la playa. Escucha la música del baile, el croar de las ranas y los sapos, el canto de los grillos y las chicharras, el ruido del mar y el viento. Y siente la humedad de la arena, la temperatura del agua, la suavidad de la hierba, el calor y el frío.

Este modo de proceder conforma un tipo de prosa subjetiva y lírica, cuyo rasgo fundamental consiste en la invasión de lo afectivo. Dicha cualidad se

expresa en el uso de ciertos recursos estilísticos, como las metáforas y las comparaciones, sobre todo estas últimas (tío Arturo pone «voz de tiple, como la de un enano», p. 22; las niñas duermen «suavemente como gatitos de terciopelo azul pálido» p. 26; Helena huele «tibiamente como los nidos de crías», p. 26), y en el empleo frecuente de imágenes intensificadoras, muchas de ellas de naturaleza onírica, que reflejan los temores y deseos infantiles, al tiempo que remedan lecturas y fragmentos de la Biblia, como la pesadilla que remite a la expulsión del Paraíso al final de «Una noche» o las ensoñaciones eróticas del protagonista en «La alegría de Dios». El subjetivismo descriptivo se deja notar igualmente en el estilo ponderativo del narrador, cuando éste expresa su entusiasmo o desagrado por determinadas escenas: «era muy bonito ver cómo el color del humo iba cambiando según le diera el sol» (p. 12); «daba gusto bucear y pellizcar a las mujeres en las piernas para que gritasen» (p. 16); «era un gozo calarse y ver salir a Helena removiendo la melena que se le caía sobre la cara» (p. 87).

La adjetivación también traduce la subjetividad del narrador, cargando de afectividad el discurso gracias a los diminutivos (en -ito/-ita y en la variante asturiana -ino/-ina), y el uso reiterado de los superlativos, que se emplean en nada menos que cuarenta y una ocasiones. De acuerdo con la perspectiva infantil, estos últimos hiperbolizan la expresión y, como ocurría con la combinación de los colores con ciertos sustantivos, contribuyen a la desautomatización del lenguaje cuando su formación resulta inhabitual, como en el caso de «emocionantísimo» (p. 25), «fríisima» (p. 72), «secretísimo» (p. 80), y sobre todo en el del adjetivo derivado «silenciosísimo» (p. 26). Otros rasgos estilísticos son la sinestesia («jabón dulce», p. 38; «sombra fría», p. 49), las aliteraciones («se oían las chicharras y los grillos que cantaban al sol y el ronrón del sol sobre los prados verdeamarillentos y el fragor fresquísimo de los robles cuando entraba una ráfaga de brisa azul y salada que venía del mar», p. 78) y las repeticiones enfáticas tanto sintácticas como léxicas («el cielo está azul, azul», p. 65; «el sol —¡el Sol!— roncaba sobre los manzanos», p. 78; «tan rubia con la piel tan brillante, tan hermosa», p. 86).

Si el lirismo de la prosa de Julián Ayesta intensifica la función remansadora de la descripción, el uso de los tiempos verbales tiene por objeto anular las distancias entre el presente de la enunciación y el pasado evocado. El imperfecto de indicativo es la forma más empleada, al poseer un valor durativo y ser *Helena o el mar del verano* una obra esencialmente descriptiva en la que se narran pocas acciones. Cuando éste es el caso, el narrador suele recurrir al pretérito indefinido, pero también utiliza con frecuencia oraciones impersonales, que no se circunscriben exclusivamente al pasado y rompen así los límites del tiempo. Abundan, por lo tanto, los infinitivos, que sitúan la acción fuera de los márgenes temporales, y sobre todo los gerundios, que comprenden acciones continuadas e ininterrumpidas o modifican la acción verbal: «salían del agua gritando» (p. 16); «volvíamos por el camino cantan-

do» (p. 19); «tiré por la colcha temblando de remordimiento» (p. 27); «persiguiéndola, bajaba corriendo, enamorado, llamándola» (p. 76).

Precisamente, el gerundio es una de las formas no personales del verbo utilizadas con mayor profusión y que mejor contribuyen al lirismo de la prosa y la ruptura temporal del relato. Junto a sus usos normativos, lo vemos aparecer en situaciones poco habituales cuando sustituye las formas personales del verbo. La expresión resulta voluntariamente forzada (y poetizada) en los casos en los que integra el grupo «sustantivo + gerundio», donde tiene función adjetiva y no de adverbio verbal y, en su lugar, puede emplearse una oración de relativo: «y se veía salir un brazo cada vez brillando con el agua» (p. 17) = *que brillaba*; «había una chica mayor recién llegada de Madrid, muy guapa, con los ojos muy grandes, muy tostada y oliendo a perfume» (p. 17) = *que olía a perfume*. En cambio, posee valor verbal dentro del mismo grupo «sustantivo + gerundio», cuando puede ser sustituido por un verbo en forma personal y el sustantivo actúa como sujeto, como en el ejemplo: «los grandes persiguiendo a los pequeños» (p. 11) = *los grandes perseguían a los pequeños*. También se produce la combinación inusual «todo/toda + gerundio»: «era una cosa rara, una cosa horrible que no se podía pensar ver un sacerdote todo sangrando» (p. 14); «era la Siesta, toda mullida y tibia, toda desperezándose» (p. 78); aunque menos, dicha estructura sustituye otras más complejas, como en «estaban con las caras muy juntas sin hablar nada, como confesando» (p. 15) = *como si se estuvieran confesando*, donde el gerundio asume los valores de irrealidad que son propios al imperfecto de subjuntivo.

Así, muchos de estos usos evitan el escollo del pasado, en la medida en que se prefiere el gerundio a las formas del pretérito. En otras ocasiones, y con el objeto de actualizar su relato, se opta directamente por la narración en presente. En general, ésta tiene lugar en aquellos momentos de fuerte carga emocional, como cuando, al final de «Una noche», el joven protagonista siente la soledad y el abandono: «Y así, y así, y así siempre, con Helena hablándome quedo, quedo junto a la oreja, por este país raro y alto, y azul, y lleno de rayas brillantes y de repente que todo se hunde y como si se deshiciera y todos tenemos que recoger las grandes rayas brillantes que casi nos ciegan» (p. 30). También se llega al presente cuando el monólogo interior del protagonista sustituye de manera casi imperceptible la narración de los hechos. En «La alegría de Dios», por ejemplo, apenas se da la transición entre el relato en pasado y los pensamientos en estilo directo del narrador:

Pero además, aunque uno pudiese ver los colores entre el rojo y el azul, no estábamos nunca seguros de que los demás los veían igual que uno, porque sí, por ejemplo, a una persona desde que nace se le dice que tal color se llama verde, pero ella lo ve como yo veo el rojo, y ella ve el rojo como yo veo el verde, nunca descubriremos en nuestra vida que queremos decir cosas distintas cuando hablamos de rojo o de verde. Y si esto es así en cosas tan sencillas como colores en las demás cosas el lío debe ser mucho mayor (pp. 36-37).

En otros momentos, y como ocurre en el capítulo «En el bosque», el monólogo del narrador invade el relato y sirve de acotación a las escenas transcritas:

Oh, ¿cuánto tiempo he pasado —oh, Helena— sin hacerte caso? Ha debido ser bastante porque te has enfurruñado un poco. ¿Por qué esa esquivez Helena?

Pero cualquiera entiende a las mujeres. Helena se ha tendido sobre la hierba tan verde y parece que no quiere mirarme siquiera...

Me acerco cautelosamente y pretende escapar saltando como un gato. Pero —¡oh, Helena, otra vez!— te agarro de nuevo y te crucifico contra el suelo y te obligo a reírte y a llorar.

—Helena, mírame. ¿Por qué ese enfado? ¿No puedo pensar en Virgilio sin tu permiso?... (p. 73).

Tampoco es infrecuente que la narración se construya en presente histórico, alternando con el pretérito imperfecto, como en el siguiente ejemplo de «Una mañana»: «Cuando llegamos a la estación ya llegó el tren y están allí los primos con Helena, que está muy pálida y seria, con cara triste» (p. 61). Pero también puede combinarse con el indefinido cuando se trata de narrar acciones; como el imperfecto de indicativo, el presente histórico evita, de esta manera, las formas perfectivas que darían por concluida la acción: «Como hace viento, don Robustiano no nos entiende bien y nos saluda al pasar muy sonriente levantando una mano del manillar para decir adiós, y como anda mal en bici se le tuerce el guía y se pega el morrón justo delante del carro» (p. 60).

Igualmente, los adverbios temporales —así como otros deícticos— tienen por objeto la revitalización de lo acontecido; de ahí la repetida presencia de «ahora» y «siempre» como modificadores de los tiempos del pasado: «entre las dos habitaciones había una puerta de comunicación, que ahora estaba cerrada» (p. 21), «pero ahora tía Honorina nos daba las buenas noches desde la puerta» (p. 22); «la música era siempre en las notas altas y llena de trémolos, y uno pensaba siempre en la Virgen» (p. 45). En este sentido, cabe subrayar la posición del adverbio «siempre» al final de la novela, pues, al cerrarla de ese modo, el narrador expresa su deseo de hacer perdurar los hechos relatados más allá de los límites del tiempo: «Y todo era como un gran arco y nosotros lo íbamos pasando y al otro lado estaba nuestro mundo y nuestro tiempo y nuestro sol y nuestra luz y nuestra noche y estrellas y montes y pájaros y siempre...» (p. 88).

3. SUBJETIVISMO DE LA VOZ NARRATIVA

A propósito de la novela lírica, observa Darío Villanueva que el narrador-personaje «no sólo unifica los episodios de la trama, sino que matiza e impregna todos los estratos de la novela, hasta el extremo de que ésta resulta ni más ni menos que el reflejo hecho relato de la percepción del universo mate-

rial y espiritual por parte de una conciencia en agraz»¹⁶. También en *Helena o el mar del verano* la interiorización del espacio y el tiempo se relaciona con el subjetivismo exacerbado de la voz narradora. El relato se somete, pues, a un único punto de vista, expresando el fragmentarismo y el desorden del recuerdo propios de la perspectiva evocadora adoptada por el narrador-personaje. Innominado a lo largo de toda la novela, rescata algunos instantes de su pasado, enlazados por la emoción que en él suscitan, al tiempo que reproduce la incoherencia de su yo interior y abandona todo intento de exposición hilvanada. La novela, por lo tanto, no trata de ofrecer una imagen objetiva del mundo, sino que la representación de éste viene mediatizada por la conciencia del narrador, lo que justifica que dicha imagen varíe en función del proceso de maduración del personaje.

Más allá de lo anecdótico, las distintas etapas de su aprendizaje vital y amoroso quedan marcadas por la elección cambiante de las personas del verbo. Así, en los primeros capítulos —«Almuerzo en el jardín» y «En la playa»—, el narrador se diluye en la primera persona del plural «nosotros», al integrarse en el grupo de «los niños» y, con ellos, oponerse al formado por «las personas mayores». Aunque el «nosotros» sigue dominando el relato, en el tercer capítulo de la primera parte —«Una noche»— incluye sólo a «los niños» que, en «la gran batalla de Verdún», se enfrentan a «las niñas» entre las que se halla Helena. La aparición de ésta revela la individualidad del narrador, cuyo «yo» surge en el relato al sentirse turbado por la presencia de la joven y experimentar una serie de sentimientos que lo alejan de la infancia. Sin embargo, en casi toda la segunda parte, opta por el pronombre impersonal «uno», que utiliza hasta su vuelta a casa, donde, completada la metamorfosis, puede pasar al «yo», con el que se expresa a lo largo de la tercera parte y que, al final de la novela, desemboca en el gozoso «nosotros» que simbólicamente lo une a Helena.

De este modo, en su viaje iniciático, el narrador interioriza el mundo que lo rodea (tiempo, espacio, personajes, experiencias), fundiéndose con él. De ahí el tono confesional de su relato y la expresión monologal del mismo. Como ha señalado la crítica en más de una ocasión, la técnica empleada recuerda al *stream of consciousness* utilizado por James Joyce en sus obras, sobre todo en *Retrato del artista adolescente* (1914), novela que, en algunos aspectos, pudo inspirar la redacción de *Helena o el mar del verano*. En este sentido, cabe subrayar ciertas coincidencias temáticas (erotismo adolescente, vivencias del colegio), además del hecho de que la obra de Ayesta parezca adaptar algunos de los recursos estilísticos manejados en la de Joyce, especialmente el «monólogo o casi monólogo en el que, a la evocación de lo que se quiere contar (...) se mezclan recuerdos de infancia, retazos de conversaciones, trozos de sueños, frases hechas, citas aprendidas en la escuela, onomatopeyas,

¹⁶ VILLANUEVA, Darfo, *op. cit.*, p. 14.

etc.»¹⁷. Efectivamente, el discurso del narrador imita los procesos mentales y el lenguaje del niño, pues la frase no se articula en periodos complejos, sino en unidades yuxtapuestas y sobre todo en oraciones coordinadas copulativas. Dicha técnica logra asociar los elementos heterogéneos que se suceden ante los ojos —inexpertos y sorprendidos— del niño que los observa, quedando unidos gracias a la caótica, y al mismo tiempo integradora, perspectiva infantil. El protagonista narra así distintas escenas de la vida cotidiana (un almuerzo, los días de playa, los juegos, los primeros escauceos amorosos, etc.) y vierte los pensamientos que tales experiencias le provocaron, llegando en algunos momentos a prescindir de toda acción novelesca, como ocurre en buena parte de «La alegría de Dios». Al mismo tiempo, el lenguaje empleado se carga de marcas de oralidad, como los giros coloquiales, las frases hechas o los refranes, y se vuelve reiterativo en un intento por emular la sencillez del lenguaje infantil (por ejemplo, se repite hasta la saciedad la estructura «haber + sintagma nominal: «había una chica ya mayor», p. 17; «había un señor alemán», p. 17; «había una brisa fresca», p. 65; «había un cielo azul», p. 69). Aunque el discurso también incluye expresiones cultas, y hasta librescas (cfr. la ensoñación erótica del protagonista al final de la novela), y adquiere visos líricos, sobre todo en las descripciones espaciales.

El narrador, por lo tanto, adopta exclusivamente el punto de vista infantil —no hallamos ninguna referencia al tiempo de la enunciación— y presenta la realidad tal y como la percibe el niño. Cabe interpretar en este sentido la inocencia del personaje (queda aterrado ante la visión de la sangre de don José porque cree que los curas están hechos de alma y de huesos), así como su ignorancia (desconoce algunas de las palabras que emplean los adultos y no entiende sus bromas) y personalidad influenciada (a menudo habla de oídas, como cuando se burla del republicanismo de don Robustiano). Se trata, en resumidas cuentas, de un narrador dubitativo, que carece de la experiencia suficiente para interpretar determinadas emociones y poner palabras a sus sentimientos: el olor de la chica de Madrid hace que el joven sienta «un no sé qué muy dentro» (p. 17) y cuando piensa en Helena, después de que ésta lo haya descubierto en su habitación, repite en dos ocasiones la expresión «no puedo explicarlo» (p. 29). Así, su realidad —y su discurso— se convierte en una amalgama de vivencias reales, lecciones aprendidas, creencias inculcadas por los jesuitas y la familia, episodios imaginados y muchas veces inspirados en sus lecturas (la Biblia, Virgilio, las novelas bizantinas y de aventuras, etc.). Por ello, en sus reflexiones se mezclan y confunden las ideas propias con las ajenas, mejor o peor asimiladas y siempre tamizadas por la fecunda imaginación infantil, como sucede en el capítulo «La alegría de Dios», en el que el protagonista se enfrenta a la tentación de la carne, el remordimiento y la amenaza del castigo:

¹⁷ CANO, José Luis, art. cit., p. 7.

Y era de verdad la muerte, porque habíamos perdido la gracia de Dios, que era peor que perder la vida, porque era hacerse reos otra vez de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor, y esto después que Jesucristo había muerto por nuestra salvación. Y esto sí que era una ingratitud, un pecado horroroso, peor que asesinar a nuestra madre o a nuestro padre, mucho peor, porque al fin y al cabo ellos sólo nos habían dado la vida temporal, y Jesucristo nos la había dado eterna (pp. 33-34).

En cuanto a los personajes, la mayoría pertenecen al universo familiar y cotidiano del protagonista, razón por la que apenas están caracterizados, al no suscitar sorpresa o interés por su parte. En general, integran el mundo despreocupado, feliz y burgués del niño, para quien padres, tíos y primos son fuente de seguridad y afecto. Merecen algo más de atención tío Arturo, porque no es «una Persona Mayor de verdad» (p. 64) y participa en los juegos infantiles, así como tía Honorina, blanco de las burlas del narrador y sus primos. Descrita como «una gallina loca» (p. 61), su comportamiento y sus absurdos comentarios generan la mayor parte de las escenas humorísticas de la obra («los niños nos retronchábamos de risa cuando decía ‘Arturín’, y estuvimos llamando ‘Arturín’ a tío Arturo lo menos una hora, hasta que nos cansamos», p. 16). Los otros personajes apenas poseen entidad psicológica: la tía Josefina y su marido, la abuela, el cura don José, el empleado de estación Belarmino, el Padre Espiritual o don Robustiano aparecen sólo fugazmente en determinados momentos de la obra y muchas veces el narrador se refiere a ellos utilizando apelativos genéricos del tipo «los hombres», «las mujeres», «las personas mayores», «los niños» y «las niñas».

Dicha visión de la realidad, esquemática y reductora, evoluciona a medida que el personaje va avanzando en su aprendizaje vital. En «Almuerzo en el jardín» el narrador se incluye en el grupo de «los niños», cuyos integrantes el lector desconoce hasta poco después: en el segundo capítulo de la novela —«En la playa»—, se habla por primera vez del primo «Albertito», de quien el narrador opina que «era tonto» porque «abría la boca y se le llenaba de agua y arena y después vomitaba y tenía siempre un resquemor amargo por dentro» (p. 16); luego, en «Una noche», «Albertito» pasa a llamarse «Alberto» —sin el diminutivo— y aparece como compañero de juegos del protagonista junto a José, otro de los primos, «a quien nosotros llamábamos el niño biberón porque hasta los ocho años y más su madre lo perseguía por el jardín con un biberón en la mano, gritando: “Pepín, Pepín, ven que se enfría” (p. 21). Los tres primos asaltan el cuarto de «las niñas», identificadas como Pili, la Nena y Helena, las cuales con toda probabilidad ya estaban presentes en los dos primeros capítulos, sólo que entonces el narrador no había sentido la necesidad de hablar de ellas. El dato es especialmente relevante en lo que concierne a Helena, que aparece en este momento individualizada, despertando la atracción del protagonista:

Olía tibiamente como los nidos con crías. Helena dormía con la cara en la almohada y su largo pelo rubio recogido sobre la espalda. Respiraba muy despacio,

tan suave que me remordía la conciencia de arrancarle las sábanas para empezar la batalla. Pero Alberto me miró y cerré los ojos y tiré por la colcha temblando de remordimiento (pp. 26-27).

El nacimiento del sentimiento amoroso conlleva la progresiva idealización de la joven, que en el primer capítulo de la tercera parte —«Una mañana»— se distingue del resto de las niñas cuando el narrador afirma que todas ellas eran tontas «menos Helena» (p. 63), y más adelante —«En el bosque»— se encandila con su belleza, agradable olor y vitalidad. Por fin, en «Tarde y crepúsculo» la llamará «mi amor» y la verá «tan hermosa, con la piel tan morena y el pelo rubio y los ojos azules y tan libre y valiente» (p. 80), hasta llegar a convertirla, en una de sus ensoñaciones, en la hermosa pastora tras la cual se esconde la hija del Emperador de Atenas.

El monólogo del narrador, sin embargo, no excluye otras perspectivas, sino que las integra en su discurso a través de la transcripción de escenas y el uso de los estilos indirecto e indirecto libre. Muchos de los coloquios desempeñan una función meramente anecdótica, como cuando, durante el almuerzo, los mayores discuten con don José para que éste se sirva el primero, o los hombres hablan de fútbol al final de «Una noche». Otras veces, los diálogos acentúan los matices líricos de la obra, como ocurre en la escena de «En el bosque» en la que Helena y el narrador ponen nombres de países a las nubes. Por último, las palabras de los personajes —sobre todo de las personas mayores, y cuyo contenido es esencialmente normativo— también son incorporadas sin transición alguna, como sucede en el siguiente ejemplo:

Y como los hombres decían que no había que dejar ni un papel ni un desperdicio en la playa, «porque hay que enseñar a la gente con el ejemplo», amontonábamos las bandejas de cartón y los papelorios aceitosos y las mondas y les prendíamos fuego y después enterrábamos las cenizas y las latas que no quemaban (p. 18).

O también en la escena en la que el narrador combina el estilo directo y el indirecto libre para burlarse de tía Honorina:

Conocía a todas las personas que habían muerto de una manera rara: cientos y miles de Señoresdegijón y Señorasdegijón que habían sido degollados por ascensores o habían muerto electrocutados por tocar el timbre desde el baño o habían muerto de una pulmonía por no querer poner el jersey después de jugar al fútbol. Pero esto era «haceyamuchotiempo» en «otrodíatelocontaréconmásalma» y eran personas formales y no chiquillos como tú (p. 22).

La inclusión de coloquialismos e incluso de vulgarismos y variantes dialectales —sólo determinados personajes, como don José, Belarmino o los hombres del merendero, emplean asturianismos—, acentúa igualmente la sensación de oralidad. Dichas estrategias también pueden aplicarse al monólogo del narrador, quien recuerda las emociones experimentadas en el pasado hacien-

do uso del estilo indirecto (introducido por verbos como sentir o pensar) y, muy a menudo, del flujo de conciencia. Así, es frecuente que se desdoble y dialogue consigo mismo («Y era difícilísimo explicárselo porque uno pensaba: “bueno, porque yo esté en pecado Dios no puede castigar a toda la demás gente que quiere que el Sporting gane”», pp. 35-36) y que sus pensamientos, bajo forma de monólogo interior, sustituyan la acción novelesca, que queda así elidida (en «En el bosque», por ejemplo, se abstrae de la realidad mientras recuerda a Virgilio, olvidándose de Helena).

Todos estos procedimientos contribuyen a que el discurso del narrador se impregne de vivacidad e inmediatez. Junto al resto de recursos ya comentados (estatismo descriptivo, juego de tiempos verbales, circularidad de la obra, contenido idealizante, etc.), el subjetivismo de la voz narradora busca también fijar el relato en un presente continuo, eterno, desde el que recuperar el feliz tiempo de la infancia y del amor. De este modo, *Helena o el mar del verano* utiliza las posibilidades que le ofrece el género de la novela lírica con el fin de expresar, en palabras de Ayesta, el ideal «de profunda y humana alegría», además de exaltar «lo eternamente válido y noble y hermoso de la vida»¹⁸.

Fecha de recepción: 28 de febrero de 2007

Fecha de aceptación: 20 de octubre de 2008

¹⁸ Julián AYESTA, art. cit., p. 10.