

Intertextualidad e hibridación narrativa en *El gramófono* de Rodrigo Rubio

MARCO SUCCIO
Università di Genova

Resumen

La obra de Rodrigo Rubio se considera bien vinculada al realismo social. En realidad, empieza a escribir en un momento histórico en el que, en las letras españolas, la literatura de denuncia estaba a punto de perder su monopolio para dejarle el paso a un más o menos acentuado experimentalismo. En sus novelas no faltan rasgos característicos de esa corriente, ya que en muchas de ellas abundan largos y sinuosos párrafos, monólogos interiores con sus respectivos procesos de introspección. Así que ambiente y temas de la novela social se mezclan con aquellas formas nuevas de novelar que marcaron la etapa de cambio de la narrativa franquista en la época de Franco. El objetivo de este artículo es esclarecer las razones y las características de esa hibridación, haciendo hincapié en una novela publicada en 1974 con el título de *El gramófono*. También se intentará establecer un puente entre esta y otra novela muy importante de la época, *El disputado voto del sr. Cayo* de Miguel Delibes. Mismo tema, autores ambos consagrados a la defensa del mundo rural pero resultados narrativos muy diferentes. Una intertextualidad que muestra las dos caras de una misma moneda, la del desarrollo económico, político y social de España en los años del cambio.

Riassunto

L'opera di Rodrigo Rubio è stata letta all'interno del paradigma narrativo del realismo sociale. In realtà, inizia a scrivere in un periodo storico nel quale il monopolio della narrativa di denuncia sociale sta segnando il passo a favore di un accentuato sperimentalismo. Nei suoi romanzi se ne palesano alcuni dei tratti caratteristici, dai lunghi e sinuosi paragrafi ai monologhi interiori che dimostrano la spiccata introspezione dei suoi personaggi. Il realismo sociale si mescola così ad alcune delle nuove strategie narrative che si imposero nel secondo franchismo. L'obiettivo di questo articolo è quello di chiarire le ragioni e le caratteristiche di questa ibridazione, soffermandosi in particolare sul romanzo *El gramófono* pubblicato nel 1974. Si cercherà inoltre di far dialogare questa opera con un altro romanzo significativo pubblicato nello stesso periodo, *El disputado voto del sr. Cayo* di Miguel Delibes. Stesso tema, autori entrambi consacrati alla difesa del mondo contadino, ma risultati narrativi molto diversi. Una intertestualità che mostra le due facce di una stessa medaglia, quella dello sviluppo economico, politico e sociale della Spagna negli anni del cambiamento.



Rodrigo Rubio era un manchego de pura cepa y leyendo sus obras no se puede dejar de pensar en la definición que nada menos que Miguel Delibes dio de sí mismo. “Yo soy”, dijo el vallisoletano, un “hombre de campo con la pluma en la mano” (Alonso de los Ríos, 1993: 186). Ahora bien, ese acercamiento tan estrecho entre trabajo manual e intelectual se ajusta perfectamente a la imagen de Rodrigo Rubio. El apego que siente por la tierra manchega y el mundo rural en el que se ha criado brotan de las páginas de sus novelas sin vacilaciones, y si nos fijamos en la capacidad de moverse siempre rozando los límites de subgéneros diferentes que demuestra en su labor narrativa, podemos decir que se trata sin duda de un autor todavía subestimado.

En los variados títulos que componen el panorama crítico español de la novela de la época franquista, el nombre de Rodrigo Rubio aparece muy poco mencionado. Aparte de la valiosa e incansable labor de Manuel Cifo, el que más espacio le dedica es Santos Sanz Villanueva al colocarlo entre los diez novelistas españoles de posguerra que protagonizan su libro publicado en 2010. No es casual que en el subtítulo el crítico madrileño explique que se trata de siete autores olvidados y tres raros y señale a Rubio entre los olvidados:



Rodrigo Rubio pertenece, según su fecha de nacimiento, a la generación de mediados de siglo. Su nombre, sin embargo, no suele aparecer en la lista de este grupo. Tampoco figura con cierto detalle en los libros más conocidos sobre nuestra literatura reciente a pesar de contar con una obra meritoria y de considerable amplitud –dos decenas largas de libros narrativos. (Sanz Villanueva, 2010: 159)

En las más de veinte páginas que le dedica, Sanz Villanueva repasa los títulos más relevantes del albaceteño haciendo hincapié en aquellos que considera los soportes literarios de su narrativa; en primer lugar el realismo entendido más como necesidad que como voluntad, porque a pesar de que a principios de los años sesenta Rubio ya había percibido el cansancio que rodeaba al realismo social, no lo pudo dejar de lado. Sanz Villanueva recuerda este aspecto al comentar la que estima “la más conseguida de sus novelas” (2010: 163), *Un mundo a cuestas*:

Quizás en su momento existían dificultades ambientales –de ambiente literario, me refiero– para una valoración acorde con sus intenciones; hoy, me parece que obtendría un juicio más positivo que la colocaría en el destacado lugar que hasta la fecha no ha logrado. (2010: 163)

Al mismo tiempo Sanz Villanueva subraya el intento de Rubio de huir de la “tenaza” del compromiso, él que se siente mucho más vinculado a las preocupaciones sociales, políticas y religiosas del individuo que de la colectividad. Por esa razón la atención puesta en la literatura americana, en Faulkner, en un realismo “que no se conforme con aplicar técnicas objetivistas” (2010: 183).

Volviendo al tema inicial, cabe recordar que el mismo Sanz Villanueva ya le había dedicado algunas páginas en su estudio sobre la novela social española (1980: 732-735). Ahí aclaraba el crítico madrileño que “de la amplia obra novelesca de Rodrigo Rubio pocos títulos convienen al tema de este estudio y aun esos con escasas limitaciones porque, como señala J. Domingo, destaca su narrativa por una «inclinación a la temática humana y al testimonio, sin caer por ello en el realismo crítico»” (1980: 734). Además, dos páginas, pero tan solo dos, le habían dedicado Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres en su *Manual de literatura española* publicado en el año 2000. En ellas se subraya el pesimismo presente en sus novelas, la sencillez de su lenguaje realista y la propensión a la efusión lírica.

1. EL GRAMÓFONO, NOVELA (TAMBIÉN) URBANA

El gramófono, publicada en 1974, no es una de las novelas más celebradas de su autor. Dentro de la producción de Rodrigo Rubio pertenece a la etapa que Manuel Cifo llama de la “literatura del mundo perdido” (2006: 127) junto con *Un mundo a cuestas*, *La feria*, *Agonizante sol*, *Palabras muertas sobre el polvo* y algunos otros cuentos como *Las paredes lloran en silencio*, *Penúltimo invierno* y *Un poco de paciencia*. El mundo perdido es el mundo rural, y las novelas son un reflejo de la gran migración interna que España vivió en los años sesenta del siglo xx. En *El gramófono* la particularidad reside en el hecho de que el protagonista no vive ninguna migración sino el miedo a una posible despedida de su pueblo el día en que se quede viudo. El temor a la ciudad, a Madrid en lo específico, es el eje central de la historia, la fuente de la que brota la narración.

Quizás por la imagen de la cubierta retratando un campesino que lleva a cuestas sus herramientas y que mira al horizonte, al *skyline* de una metrópoli, el primer contacto con la obra hace pensar en el realismo social. Sea cual sea la razón, se tiene la impresión de tener en las manos una novela muy típica del neorrealismo o del realismo crítico tan en boga en España en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. La verdad en este sentido es decepcionante porque *El gramófono* es mucho más que una novela social, sea en el sentido cuantitativo o cualitativo de la palabra. Con eso no se quiere, por supuesto, restarle importancia al género, como se solía hacer en cierta época de la literatura española –aproximadamente en los años del experimentalismo, que son aquellos en que se publicó nuestra novela–, sino simplemente subrayar cómo Rubio ha mezclado en la obra elementos propios de las diferentes etapas de la narrativa que desde el final de la guerra civil llegó hasta los primeros años setenta. El existencialismo sin existencialismo, de finales de los años cuarenta y primeros cincuenta –tan brillantemente analizado por Oscar Barrero Pérez en su volumen de 1987–, el realismo social que tuvo casi el monopolio de las letras españolas a mediados de la época franquista y también aquel experimentalismo que no le gustaba a nadie, pero que los fascinó a todos, dejan su huella en la novela. Rubio a principio de los setenta, casi en el punto cero de la historia actual de España, representado por la fecha de la muerte de Francisco Franco, recupera algunos de los elementos característicos de toda la narrativa de posguerra.

El gramófono está ambientada en Montejara, un imaginario pueblo castellano, a principios de los años setenta. Allí vive Marcelino Valverde, un viejo campesino jubilado que muestra una cierta aptitud para la introspección y la reflexión. Junto a él, su esposa Felisa, una mujer más bien simple que transcurre sus días en su propia habitación, debilitada por una misteriosa enfermedad que le corta la respiración y la deja incapaz de proveer a sus más mínimas necesidades. Alrededor de ellos se mueven algunos personajes secundarios entre los que destaca la figura de Maximina, una vecina del pueblo que a pesar de los malos tratos que recibe de Marcelino, acude todos los días a su casa para cuidar de la pobre Felisa.

En la novela se contraponen dos planos temporales distintos; el del presente, que se coloca a principios de los años setenta, y el del pasado, de los recuerdos que el protagonista, Marcelino Valverde, va desgranando y que se remontan a los años cincuenta. Veinte años que significaron mucho para España, por su evolución política, económica y social, años que cambiaron el país en muchos aspectos y, por lo que atañe al tema de nuestra novela, transformaron su economía de prevalentemente rural y agrícola en urbana e industrializada. Marcelino asiste impotente al derrumbe de su realidad. Él y su mujer se van haciendo mayores, los hijos han dejado el pueblo para buscar suerte en la ciudad, el silencio y los ritmos apagados del pueblo se ven sustituidos por el ruido de los motores, por el frenesí de la vida moderna:

En muchas casas, por eso de las comodidades y el modernismo, ya no encendían la chimenea, pues les había dado por las estufas y los hornillos de butano. Él encendía su lumbre, y cómo se alegraban sus hijos cuando llegaban para pasar en el pueblo un domingo, o las fiestas de navidades. Las gentes del pueblo, decían que algunos hombres de la ciudad (viajantes o cazadores, los de la Hidro o los de la repoblación forestal) andaban ahora modernizando sus casas, deformándolas, al poner cemento en las fachadas, baldosas finas en los suelos, estufas donde estuvo el humero. Él no quería reformar nada. (Rubio, 1974: 58)

Marcelino se ve asediado por la nostalgia y el miedo. Si la primera está conectada con la memoria y lo lleva a profundas reflexiones sobre su pasado –las cosechas, las horas en el campo con los niños, la vuelta a casa después de un día de trabajo, etc...–, el segundo es el móvil de su actuación presente. Marcelino teme que los hijos, una vez que él y su mujer ya no sean independientes, se los lleven a la ciudad, a la tan denostada Madrid, y agobiado por este

pensamiento, sólo se preocupa de construir un mundillo irreal de salud y prosperidad. Pero la realidad es muy diferente. Su mujer, gravemente enferma, se convierte en el único interés de Marcelino, porque a través de ella o de la imagen que de ella puede dar a los vecinos, y por ende a los hijos, pasa su permanencia en el pueblo. Felisa va empeorando día tras día y Marcelino obsesionado por sus pesadillas, por la falta de sueño que lo lleva a trágicas elucubraciones, se vuelve loco hasta el punto de esconder al mundo la muerte de su esposa.

El gramófono, entre las diferentes cuestiones le otorga el papel de protagonista a un tema al que ya hice referencia y que no es tan habitual en el realismo social, el del conflicto entre el mundo urbano y el mundo rural. Algunos escritores trataron en sus novelas la involución que el campo español iba sufriendo después del final de la guerra civil –Delibes quizás fue el más fervoroso en ese sentido–, otros se decantaron por una literatura más interesada en los problemas sociales que se manifestaban con el crecimiento de las grandes urbes metropolitanas y la afirmación de la burguesía como baluarte del régimen franquista –recordemos la primera novela de Juan Goytisolo, *Juegos de manos*– pero sólo en contados casos esas dos realidades entran en contacto. Es más, la distancia de *El gramófono* con respecto a la narrativa social se acrecienta si observamos cómo en la novela no hay un protagonista colectivo, cómo falta casi por completo la descripción de ambientes y el binomio diálogo/introspección, que, mientras que en el realismo social se resuelve con el triunfo del primero, aquí se inclina por el segundo. No es que en las páginas de Rubio falten los diálogos, pero en la gran mayoría de los casos son insustanciales. Lo importante pasa por la cabeza de Marcelino, se manifiesta a través de sus elucubraciones, subrayando así el carácter existencialista de la novela. Los diálogos, y me refiero a los más profundos, sólo le sirven al autor para armonizar un poco pensamientos de Marcelino que en páginas anteriores, según el esquema muy Faulkneriano del flujo de conciencia, habían llegado al lector de una forma difuminada y borrosa. Tampoco, siempre hablando de las supuestas relaciones con el realismo social, resulta predominante el tema de la injusticia que Alfonso Sastre en su libro de 1965, *Once notas sobre el arte y su función*, indica como el objetivo primario del arte social. Así que de las características propias del subgénero literario que dominó la narrativa española en los años cincuenta y hasta por lo menos la mitad de los sesenta, en *El gramófono* no queda casi nada.

La dialéctica entre el campo y la ciudad que es, cabe repetirlo, el tema alrededor del cual versa toda la narración, se resuelve en un choque entre dos mundos totalmente inconciliables. Sobre todo una cierta visión apocalíptica de la ciudad en general, y de la capital de España en lo específico, se parece a la que muchos intelectuales tenían entre finales del siglo XIX y principios del XX. La postura de Marcelino frente a la ciudad parece responder a la teoría del nativismo de Ralph Linton que contraponía a una idealización de la vida campesina unos prejuicios antiurbanos “propios de sociedades o grupos sociales que se sienten amenazados por elementos que no son identificables ni controlables” (Castillo Cáceres, 2010: 56). Sus prejuicios y su miedo a la metrópoli no responden a factores concretos, son una herencia cultural que viene de lejos y que ve en lo urbano y en lo rural dos maneras diferentes de entender la vida, símbolos de modernidad (término más que nunca despectivo) y corrupción en la primera, de moralidad y tradición en la segunda. Ya en 1869 Valentín Gómez, escritor carlista y miembro de la Real Academia de la lengua española, afirmaba que “lo que los carlistas valoraban sobre todas las cosas era la quietud, el sosiego del campo, una cualidad inexistente en la ciudad capitalista, algo que les llevaba a considerar la vida urbana como algo insoportable, además de incompatible con una existencia virtuosa” (Rubio, 1974: 61-62) hasta llegar al punto de afirmar que el campo y las montañas eran el lugar de residencia de los verdaderos cristianos, ya que las cumbres se encuentran más cerca del cielo. Casi cien años después, y omitiendo esta última provocadora consideración, el pensamiento de Marcelino se ajusta perfectamente a esos postulados. La prédica antiurbana del protagonista se concreta en

varios momentos de reflexión de creciente intensidad. En principio Marcelino ve la ciudad como algo lejano. Así, pensando en sus antiguos amigos, algunos ya desaparecidos, en sus partidas de naipes...

...[estaba] seguro que sobre los reyes, los caballos, las sotas, los ases, los sietes, los treses, estaban las palabras, allí pegadas, allí para siempre, de los hombres que, por fechas y tiempos de mayor sosiego, aún no sabían de ese Madrid del diablo. [...] Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao, y esas otras ciudades de mundos aún más lejanos, como París, Stuttgart, Lyon, Bruselas, Ginebra, etc., eran algo que no existía. (Rubio, 1974: 63)

Al principio de la novela estamos todavía en una fase de desconocimiento de la ciudad, una entidad que Marcelino ve como algo ajeno, distantes en el espacio y en la mente. Pero más adelante crece su odio hacia la urbe, porque aquel Madrid del diablo le ha matado a un hijo – Marcelino, el más pequeño, el rebelde de la familia, había sido agredido y asesinado en su piso madrileño– y allí han sido llevados muchos de sus amigos del pueblo al quedarse viudos. Recuerda entonces sus primeros viajes a la capital, cuando vio por primera vez sus alrededores, “aquella tierra calva, sin viñedos, sin nada” (Rubio, 1974: 191) que le daba sed y malestar. Y luego el centro en el cual “no podía mirar a la gente y los coches sin sentir vértigo” (Rubio, 1974: 195). Pero “lo que más le impresionaba eran los atascos. Fueron a unos almacenes y aquello era el infierno” (Rubio, 1974: 195). El ruido, el símbolo del progreso que tanto le molestaba –y que en su pueblo estaba representado por el tractor– alcanzaba en Madrid niveles inconcebibles. Ruido, muerte y la sensación de moverse en un laberinto, esa es la idea que el protagonista tiene de la ciudad:

Y otra vez se fijaba Marcelino en aquellas apreturas: miles de vehículos, semáforos, humo, pitidos de guardias, anuncios luminosos, un accidente en medio de una calle, con dos coches destrozados, el pasar por una especie de puentes sobre amplísimas plazas, meterse luego por un túnel, por otro, la ciudad como un laberinto, como sin salidas. (Rubio, 1974: 195)

La actitud vital de Marcelino, el patente choque cultural entre la ciudad y el campo y ciertas descripciones de la vida rural hacen pensar en otro personaje literario surgido en aquellos años de la pluma del escritor vallisoletano Miguel Delibes, el epónimo de *El disputado voto del Sr. Cayo*. No por sus afinidades, por supuesto, sino exactamente por sus desavenencias. Ambos personajes representan formas de resistencia al pasaje de una sociedad campesina a otra urbana, pero mantienen posturas profundamente diferentes. Pasiva la de Marcelino, que vive constantemente al acecho, vital la de Cayo. ¿A qué se debe esta diferencia?

Los cuatro años que transcurren entre la publicación de *El gramófono* y la de *El disputado voto del Sr. Cayo* de Miguel Delibes no son años cualesquiera. En tan poco tiempo España vive los últimos coletazos de una larga dictadura, empieza, después de la muerte de Francisco Franco, su camino de democratización y estabiliza su condición a través de la promulgación de la Constitución de 1978 –el siglo corto de Hobsbawm encuentra aquí su pleno cumplimiento. Ya vendrá el intento de golpe de estado de febrero de 1981, uno más en la historia contemporánea del país, incendio muy pronto apagado que casi no deja escorias en el camino hacia la estabilidad democrática. Pero no son los aspectos políticos los que interesan sino más bien aquellos psicológicos, la distancia que mide, entre dos diferentes maneras de vivir, el apego a la tierra, que no están directamente conectadas con la ciudad, con la metamorfosis que la transición política ha producido, sino que se centran en la capacidad de observar y absorber los cambios que con el tiempo –a partir de la que Ramón Buckley definió la “doble transición”–

se habían producido en la vida campesina. Rubio así como Delibes se muestra muy solidario con el ambiente rural –convencidos los dos de que “la máquina ha venido a calentar el estómago del hombre, pero ha enfriado su corazón”–, pero con algunas diferencias. El Delibes que en 1978 da vida al señor Cayo es un hombre que da por concluido el pasaje de un mundo a otro, vive una serena resignación que no lo lleva al resentimiento. Es más, Cayo se confronta con ese otro mundo, el urbano –representado por los tres políticos que se presentan en su pueblo para hablar a los vecinos–, sin miedo y sin prejuicios. Es un personaje elemental pero feliz que a través del diálogo consigue sembrar muchas dudas en sus interlocutores. Ellos, que han venido para darle certeza al pueblo, regresan a la ciudad atormentados por un sinfín de inquietudes. La ciudad, la metrópoli, no aparece en Cayo. Los hijos han dejado el pueblo pero viven en realidades pequeñas: “El hijo anda en Baracaldo, en una fábrica de cojinetes y la otra en Palacios, está casada allí, ¿sabe?, lleva la tienda y el bar” (Delibes, 1978: 108-109). Cayo no percibe una gran diferencia entre su pueblo, donde viven tres personas –él, su mujer sordomuda y un hombre con el que lleva años sin hablar– pero donde antaño llegaron a juntarse cuarenta y siete vecinos y el Palacios de su hija, donde la joven es dueña del único bar-tienda. Cayo nunca se plantea el problema de tener que dejar su tierra, vive en el presente, no se tortura con dudas y miedos sobre su porvenir. Marcelino, en completa antítesis, ya no es dueño de sí mismo, confunde el día con la noche, vive bajo sus pesadillas que lo acompañan tanto en el sueño como en el duermevela. Sus pensamientos son profundos, casi filosóficos –aquí hay ecos de *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos (1962)– y pasa sus días debatiéndose entre un pasado de felicidad, un presente de ausencia de sentimientos y un futuro de dolor. Muchos de los elementos que conformaban las novelas existencialistas de finales de los años cuarenta y principio de los cincuenta, como se puede ver en el pesimismo metafísico al que el pequeño Pedro es educado en *La sombra del ciprés es alargada* de Miguel Delibes. Marcelino es un hombre al acecho que piensa obsesivamente en sus hijos, en los peligros que supuestamente viven en la ciudad, aquel conglomerado de vicios que ya le ha matado al pobre Marcelino. Expresa sus temores a Felisa y en un pasaje del diálogo se plantea la idea de la superioridad de la cultura campesina sobre la urbana:

F. -Para nosotros pueda que sea un infierno, para ellos a lo mejor no. Mercedes es feliz, y Pedro tiene un buen empleo y mucha alegría por todo.

M. -Sí, creo que sí.

F. -¿Entonces?

M. -No sé, Felisa. Ellos no ven, no saben si llueve a tiempo o a destiempo. Ya no pisan la tierra. (Rubio, 1974: 70)

Es este un concepto que también encontramos en el final de la adaptación cinematográfica de *El disputado voto del señor Cayo*. Laly pide a Rafa que se vaya a Cureña para entregarle a Cayo un mechero que fue del difunto Victor Velasco, y a las recriminaciones del ahora diputado contesta recordándole que si un día los americanos o quién sea acertaran con una de esas bombas que matan sin destruir y sobre la tierra sólo quedaran él y el viejo campesino, él tendría que arrodillarse frente a Cayo para suplicarle que le diera de comer: “El señor Cayo puede vivir sin Rafa, pero Rafa no puede vivir sin el señor Cayo” es la frase perentoria de la joven. Una frase que por supuesto le habrá gustado mucho a Delibes.

2. EL PAPEL DEL DIÁLOGO EN *EL GRAMÓFONO* Y EN *EL DISPUTADO VOTO DEL SR. CAYO*, UNA CONFRONTACIÓN

En *La colmena*, novela que inaugura en España la época del realismo social, Camilo José Cela, además del protagonista colectivo, le concede al diálogo un papel de primera importancia. Los

muchos personajes de la obra, cuyas vidas se tocan así como celdas de una colmena, nunca reflexionan. No sabemos nada de ellos, de sus pensamientos, de sus miedos, de su pasado sino a través del diálogo. El lector observa e interpreta. Lo mismo pasa, cabe decirlo ya que se ha establecido cierto paralelismo entre *El gramófono* y *El disputado voto del señor Cayo*, en la novela de Delibes publicada casi treinta años después de *La colmena*. En ese sentido, Cayo es un personaje prototípico del neorrealismo español. Todo lo que sabemos de él viene de los diálogos con los que el viejo campesino entretiene a los políticos llegados de la ciudad para convencerlo –aunque con matices diferentes– para que el día 15 de junio vaya a votar, para ser protagonista de su futuro. Tampoco a través de las palabras que intercambia con Víctor, Rafa e Laly, sabemos mucho de sus ideas políticas –siempre que tenga alguna– y lo único que transmite Cayo es su gran apego a la tierra y a la fuerza de la naturaleza. Por otra parte, ya sabemos que Delibes era un gran maestro a la hora de focalizar la atención del lector en determinados aspectos que le interesaba poner de relieve, y en este sentido su obra maestra fue quizás *Cinco horas con Mario* donde al dejarle la palabra a Menchu consigue ponerle en bandeja de plata al lector toda la poquedad del pensamiento tradicionalista y reaccionario de cierta parte de la sociedad española de la época.

En la versión cinematográfica de *El disputado voto del Sr. Cayo*, rodada en 1986 y dirigida por Antonio Giménez-Rico, hay dos partes, una inicial y otra final, que no aparecen en la novela. En el guion, escrito por el mismo director y por Manuel Matji –y al que según Giménez Rico (2014: web) el mismo Delibes dio su visto bueno–, se quiso poner un punto final sobre lo que representó aquella jornada para el candidato Víctor Velasco y sus jóvenes colaboradores y en una de las últimas escenas aparece el señor Cayo. Su mujer había muerto hacía un año, él está sólo, enfermo, y al encontrarlo Rafa casi inconsciente por la fiebre vemos la imagen –en la interpretación soberbia de Paco Rabal– de un hombre sin pensamientos, un campesino que una vez más no intenta de ninguna manera intervenir en su propio destino. “Las fiebres lo mismo que vinieron se marcharán” son las palabras que dirige a su interlocutor. Cayo es diálogo al estado puro, es la quintaesencia del personaje así como lo entendían los escritores españoles del realismo social, tan convencidos como estaban de que el hombre se juzgaba por sus comportamientos, por su actuación en el mundo y no por sus pensamientos. Esa perspectiva behaviorista (o conductista), con su predominio del diálogo y de la condensación del tiempo, no se utiliza en *El gramófono*, donde Rubio parece mucho más interesado en dilatar la narración, en alargar la vida de Marcelino (memoria, proyección en el futuro), en mostrar las huellas que el cambio vivido por los modos de vida del campo en aquellos años deja en el alma del protagonista. A Marcelino se le conoce no tanto por lo que dice, sino a través de sus pesadillas, de sus reflexiones nocturnas, de sus miedos. Los diálogos que mantiene, casi siempre con su esposa Felisa, sirven al autor para poner un poco de orden en lo que el campesino acaba de vivir en su cerebro. Por eso se trata de diálogos breves, rápidos, escuetos, que ponen al lector al tanto de la complicada situación mental del protagonista, a la vez que le permiten a Marcelino descargarse la conciencia. Ese es un elemento más que aleja la novela del realismo social si se considera que, como afirma Tomás Yerro, “la temática de la novela social, atenta al vivir del hombre de alguna manera degradado, encuentra en la técnica conductista su mejor tratamiento por la elementalidad de los personajes que constituyen los grupos sociales carentes de conciencia reflexiva” (1975: 28). Con noches tan largas y con tan poco sueño, Marcelino Valverde no hace sino darle vueltas y más vueltas a todas las cosas, dilatando en el tiempo las coordenadas temporales de la novela. Lo que es un año en la cronología de la obra (los diferentes capítulos toman cada uno el nombre de un mes) se transforma en una vida entera a los ojos del lector, elemento que viene a truncar uno de los postulados básicos de las novelas del realismo social, es decir la voluntad de fotografiar una realidad, o mejor, un momento de ella. Así como ocurrió en abril de 1951, al publicar la revista *Life* un servicio

fotográfico de W. Eugene Smith titulado "Spanish Village". Se trata de diecisiete instantáneas tomadas en Deleitosa, pueblo extremeño de 2.300 almas, que bien representan la imagen de miseria económica y moral que todos tenemos en la mente al pensar en la asolada España de la posguerra. En ese asombroso conjunto de fotos ya está todo; trabajadores, mujeres, niños que malviven y parecen no tener pensamientos ni ilusiones. En este sentido *El gramófono* da un paso adelante y no sólo temporal. Veinte años después, las personas que vivieron aquella realidad -u otra parecida- reflexionan, recuerdan, se agarran con todas sus fuerzas a un tiempo y a una España que ya no existen, se aferran a las lejanas evocaciones de un gramófono para escapar del cercano ruido de un tractor.

Bibliografía

- ALONSO DE LOS RÍOS, César (1993) *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destino.
- BARRERO PÉREZ, Óscar (1987) *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Gredos.
- CASTILLO CÁCERES, Fernando (2010) *Capital aborrecida. La aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad del 98 a la posguerra*, Madrid, Polifemo.
- CIFO GONZÁLEZ, Manuel (2006) *Rodrigo Rubio: vida y obra literaria*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia.
- DELIBES, Miguel (1978) *El disputado voto del señor Cayo*, Barcelona, Ediciones Destino.
- GIMÉNEZ RICO, Antonio (2014) *Clase magistral impartida en la Universidad Europea Miguel de Cervantes (UEMC) de Valladolid*, <https://www.youtube.com/watch?v=hlNmEQQgG3k> (18 de noviembre de 2018).
- MARTÍN SANTOS, Luis (1962) *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (2000) *Manual de literatura española, vol. XIII posguerra: narradores*, Pamplona, Cénlit.
- RUBIO, Rodrigo (1974) *El gramófono*, Madrid, E.M.E.S.A.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1980) *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra.
- (2010) *Diez novelistas españoles de postguerra. Siete olvidados y tres raros*, Madrid, Marenostrom.
- SASTRE, Alfonso (1965) *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral.
- YERRO, Tomás (1975) *Aspectos prácticos y estructurales de la novela española actual*, Pamplona, Eunsa.

