

DENUNCIA Y PROTESTA. *EL LIBRO DE  
LAS VISIONES Y LAS APARICIONES*,  
DE J. L. CASTILLO PUCHE

Por  
MARCELINO C. PEÑUELAS  
*University of Washington*

Desde verdes tierras del norte de España el narrador-protagonista<sup>1</sup> rememora su dolorosa niñez en Yecla, el seco y adusto pueblo murciano de triste tradición casi mítica entre los escritores del 98. Yecla, Yécora o Hécúla, donde nació y vivió el autor, se convierte insensiblemente en el protagonista colectivo de la novela, a la vez que aparece como una especie de síntesis y trasunto de España tenebrosa, de la España machadiana que ora y embiste. La imagen que surge del pueblo, a través de la frágil sensibilidad del niño, es de una realidad que sin deformaciones adquiere visos esperpénticos hasta provocar sus alucinantes visiones. Una imagen veraz, a la vez que muy literaria, de la España caduca y fanática que teme al sol y al aire libre; un jirón del morbo social que muchos españoles han llevado a cuestras a través de la historia.

“Un pueblo terrible”, decía Baroja de Yecla ya a principios de siglo en *Camino de perfección*,<sup>2</sup> “caverna lóbrega” y “ciudad hórrida” son los calificativos de Azorín, que había vivido en el pueblo, en *Las confesiones de un pequeño filósofo*,<sup>3</sup> añadiendo que posee un “sedimento de tristeza, de amargura y de resignación”.<sup>4</sup> Además, en *La voluntad* afirma que “el porvenir de Yecla es el porvenir de España”.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> La novela es la primera de una trilogía cuya segunda narración es *El amargo sabor de la retama* (Barcelona: Destino, 1979).

<sup>2</sup> Madrid: Renacimiento, 1913, p. 165. Otros comentarios sobre Yecla en la misma obra: “Yécora, un lugarón de la Mancha, clerical, triste y antipático” (p. 9); “Se respira en la ciudad un ambiente hostil a todo lo que sea expansión, elevación de espíritu, simpatía humana” (p. 165-166); “la vida en Yécora es sombría, tétrica, repulsiva; no se siente la alegría de vivir; en cambio pesan sobre las almas las sordídecas de la vida [. . .] La gente no sonríe” (p. 166).

<sup>3</sup> Madrid: Espasa Calpe, 1956, pp. 30 y 31.

<sup>4</sup> Azorín, p. 53.

<sup>5</sup> Madrid: Castalia, 1968, p. 293.

Al leer *El libro de las visiones y las apariciones* las últimas palabras de Azorín cobran especial relieve. Yecla surge de la novela como algo más que simple anomalía de un pueblo cualquiera perdido en la geografía española. La identificación que Azorín hace con el porvenir del país parece el acertado diagnóstico de una serie de problemas socio-históricos que en mayor o menor grado han aquejado, y que todavía afectan la vida individual y colectiva de gran parte de la España rural. Es elocuente y significativo que tres escritores que han conocido el pueblo, a lo largo del siglo XX, hayan coincidido en identificarlo con aspectos culturales negativos de la realidad nacional. Aspectos que a través de los siglos han obstaculizado, con resonancias que sin exagerar pueden llamarse patológicas, el desarrollo normal del país. En este sentido el libro de Castillo Puche, aparte su valor literario y humano, cobra dimensiones de un impresionante documento socio-cultural.

La dimensión autobiográfica del relato es evidente. El autor no intenta en ningún momento eludir o disimular su papel de narrador-protagonista en la voz del niño Pepico. Pero aún en la más estricta y verídica auto-biografía el elemento ficcional no deja de aparecer, aunque sea marginalmente y sin que el propio autor pueda evitarlo. En esta novela asoma no en lo estrictamente anecdótico, que parece auténtico al nivel de los simples hechos, sino en la trasfiguración que el lenguaje literario, especialmente si es poético, transmite inevitablemente a la realidad expresada. Se trata de la involuntaria acentuación imaginativa de lo entrañable, de destacar paradigmas de la realidad a través de formas expresivas que además de prestar a los hechos sutileza y profundidad los transforman insensiblemente al pasar por el doble filtro de la memoria y del lenguaje. Por eso, tanto como de un proceso recordativo de incidentes y anécdotas la narración trata de una remoción de impresiones. Mejor dicho, de un revivir de la huella que la impresión de los hechos dejó en la conciencia hipersensible del niño protagonista, evocada por el narrador, ya adulto. Consecuentemente, los incidentes están expuestos desde la perspectiva lejana de una aguda y frágil sensibilidad infantil que elude conceptualizaciones o razonamientos aclaratorios o justificativos. Pero que despierta en el narrador impresiones, negativas generalmente, sobre la realidad circundante que a su vez provocan vigorosas reacciones críticas en el lector.

Por otra parte, los sentimientos y actitudes del narrador no dejan lugar a matices interpretativos ni a dudas. La indignación acumulada durante años se desahoga pasionalmente en improperios: "Allá te pudras o te levantes sobre las nubes, pueblo altivo y sumiso a la vez [. . .] Allá te hundas o te glorifiques, pero lejos de mí, porque yo me fui lejos, no huyendo sino buscando la vida".<sup>5</sup>

Este odio a la vez incluye inevitablemente una especie de cariño amargo por lo que, a pesar de todo, es parte del narrador a quien le duele su pueblo como a Unamuno le dolía España:

Y aunque te tenga en la entraña, como tú me tienes a mí, abusas del poder de mi recuerdo y por eso siempre nos encontramos en una pugna enconada y dolorosa (...) y lo que recuerdo no es sólo como si me pincharan el corazón sino como si me metieran alfileres en el núcleo más escondido del alma y a veces tu recuerdo, que me es tan agresivo como entrañable, creo que me hace vivir y será, quién sabe, el que me hará morir con la muerte típica de mi pueblo... (p. 21)

Ya en la dedicatoria queda sugerido con claridad el tono de la novela y la actitud del autor:

Dedico esta novela a Hécula, mi pueblo, pero en ella a todos los pueblos que han sufrido—o gozado, quién sabe—bajo el terror del fanatismo religioso, el oscurantismo y el miedo al infierno, y en este sentido, Hécula y sus personajes no son más que una parábola configuradora donde lo anecdótico quiere ser un simple pretexto para trascender, mediante la deformación estética, una realidad opresiva. (p. 7)

El propio autor aquí reconoce la mencionada transfiguración que los hechos adquieren a través de la expresión literaria. Sin embargo, la “parábola” y la “deformación estética” que menciona son sólo relativas, unas metáforas más del texto. La aludida realidad opresiva parece más bien una realidad copiada, transpuesta fielmente a las páginas de la novela, dentro de las posibilidades y limitaciones de la expresión escrita. Ocurre con frecuencia literatura que la “realidad”, de tan veraz, parece inventada, al trascender imaginativamente con sutileza y profundidad lo inmediato y cotidiano. Es decir que se trata de recuerdos tan horribles que al reflejarse y tamizarse en la mente infantil parecen impresiones alucinadas que conducen al protagonista a las visiones y apariciones del título. Es el autor que habla a través del alter ego del narrador, quien a su vez recuerda hilvanando anécdotas e impresiones de su infancia en una cuidadosamente desordenada sucesión asociativa y acumulación caleidoscópica de incidentes que adquieren la verdad, la naturalidad, la extrañeza y la distorsión que a veces conforma lo vivido y recordado.

El primer plano de la narración lo ocupa la familia del niño, con su madre viuda que se ve obligada a vivir en casa de sus dos hermanos, uno cura, “el tío Cayetano que predicaba llorando y que era capaz de las peores miserias” (p. 102), y su santurrón hermano “el seco y terminante tío Cirilo que no solamente gobernaba nuestra casa sino muchas otras de la vecindad, sobre todo aquellas donde había necesidad y dolor” (p. 111).

En contraste, la madre es el único oasis de paz y amor en su triste mundo infantil. Su memoria queda expresada con emoción serena que frecuentemente desemboca en tierno lirismo:

sólo recuerdo ahora con ternura los pies delicados de mi madre de habitación en habitación, a ver si estábamos dormidos, con un beso de cal y miel en la frente, con unos dedos de alabastro y lejía, piedad sobre las piedades, cerrándome los ojos suavemente como si sus palmas no fueran de este mundo, y yo me sentía piedra con verdín en la corriente, huella de pétalo dibujada en el barro (p. 83)

La narración, en resumen, es el devanar convulsivo de una permanente pesadilla infantil, en un ambiente enfermo de religiosidad amenazante y exaltada:

pero en mis sueños, en aquellos sueños de *via crucis*, flores pascuales, coros de “auroros” con su campanilla dramática recorriendo las callejas en que la muerte se diría que llegaba a las casas de rodillas sobre las piedras, yo veía el demonio enrollado a los pies de mi cama, aunque a veces, no una vez sino muchas, también había visto, y casi palpaba, ángeles como besos pasmados sobre un vidrio precioso y transparente, debajo del agua clara de los regatos, ángeles sentados como niños en el portal de doña Cesárea” (p. 121)

Entre todo ello, la nota dominante es la protesta, agazapada a veces detrás de temerosas quejas del niño. Todo aparece negativo—menos la imagen de la madre—en los recuerdos obsesivos del protagonista:

que también la baraja era cosa del demonio de un modo o de otro, y era sobre todo cosa del demonio el sueño si no se dormía con el rosario entre los dedos, que no se te pierda el rosario, como pierdas el rosario, el rosario siempre enlazado entre las manos cruzadas como se lo ponen a los muertos, este rosario lo tuvieron entre las manos tus hermanitos que están en el cielo, el cielo era lo mejor, pero no se podía llegar al cielo de golpe, entre la tierra y el cielo estaban los padres Escolapios donde mis hermanos estaban internos, o las monjas de San Vicente donde mi hermana había aprendido labores. . . (pp. 94-95)

### *Liberación*

En otro nivel, la narración no persigue una búsqueda proustiana del pasado, con añoranzas y deseos de recuperación, sino que lleva a cabo un riguroso proceso de catarsis, una ansiada liberación, que implica un intento imposible de rechazo del pasado clavado en el recuerdo como una espina. El narrador parece que siente alivio al tratar de sacarse la espina en un gesto de exorcismo literario. Como Kafka en algunos relatos, aunque por medios literarios diferentes. El estilo de Castillo Puche, lejos del expresionismo kafkiano, no distorsiona violentamente la realidad sensorial, aparente, para poner de relieve otra realidad más profunda y significativa. En *El libro de las visiones y las apariciones* los hechos por sí solos tienen suficiente sentido en su dimensión literal, y su intensidad queda acentuada, más que suavizada, por una poetización impresionista que les comunica matiz y hondura.

La liberación y catarsis van más allá del narrador. Muchos lectores españoles encontrarán en las páginas de esta novela jirones ya casi olvidados de su historia personal, que suelen dejar en el recuerdo un regusto ambiguo entre placentero y desabrido, porque “recordar el pasado, aún siendo tan ingrato, parece un remedio, pero quién sabe si un remedio peor que la enfermedad” (p. 84). El autor es plenamente consciente de las posibilidades de remedio cuando titula “Trilogía de la Liberación” a la serie iniciada con *El libro de las visiones y apariciones*. Porque se trata, efectivamente, de un intento de liberación no sólo de la tortura de recuerdos sofocantes de una niñez truncada, sino también una liberación de formas narrativas tradicionales y condicionantes.

*Forma. Estructura, estilo*

Castillo Puche por primera vez hace uso de procedimientos o técnicas de última, o penúltima, hora en la que se ha llamado nueva novela. Y lo hace sin titubeos, ya en plena madurez narrativa, rompiendo con el estilo y estructura tradicionales de su obra anterior que cuenta con novelas como *Con la muerte al hombro*, donde ya nos presenta una Yecla morbosamente obsesionada por la muerte, *Sin camino*, *El vengador*, o *Paralelo 40*.

Puede decirse que la forma “nueva” de esta narración obedece a una necesidad. El acierto técnico, estilístico, es evidente y el lector se da cuenta de que difícilmente podría narrarse de otra manera con la misma eficacia. Los aspectos ingratos de la realidad heculana—española—parecen destacar mejor con nuevas perspectivas literarias, reflejados en nuevo lenguaje. La costumbre y la cercanía no permiten verlos bien. La novela nos lleva por nuevos caminos narrativos a rincones olvidados de nuestra conciencia y de nuestra cultura donde se hunden las raíces, poco placenteras con frecuencia, de nuestra compleja personalidad social.

En *El libro de las visiones y las apariciones* hay, en primer lugar, un caos aparente de estructura externa (secuencias de tiempo, espacio y punto de vista, que determinan el proceso de la acción narrativa). Digo caos aparente porque dentro de la dispersión y acumulación caótica de incidentes, de los cambios repentinos de tema y tono, espacio y tiempo, aparece una clara cohesión y unidad de sentido, o sea una unidad de estructura interna (interrelación orgánica de líneas o elementos temáticos). En otras palabras, hay orden y claridad, dentro de una especie de desorden, en la compleja dispersión de incidentes. Los contrastes temáticos y estructurales son fuertes y frecuentemente simultáneos: libertad a la vez que control; desorden junto a precisión y claridad; áspera realidad inmediata y delicada poetización. La continua acumulación de incidentes uno tras otro, o incrustado en otro, o varios superpuestos, sin orden aparente; el cambio abrupto de punto de vista y

de temas lejanos en el tiempo y en el espacio desemboca en lo que se podría llamar barroquismo estructural.

Además, la rememoración es tumultuosa, dispersante y a la vez acotada circular; con reiteraciones, titubeos, retrocesos, que frecuentemente son reafirmaciones o variaciones matizantes sobre un mismo y obsesivo tema. Es un proceso de libre fluir de la conciencia que, insegura, emprende varios caminos a la vez, vuelve atrás, repite, se adelanta; caminos que se dispersan o confluyen en los vericuetos de la mente enfebrecida de un niño que vive aterrorizado por un mundo y unas gentes que no entiende.

Pero el barroquismo no produce confusión en el desarrollo narrativo como ocurre a veces con algunos seguidores de Joyce, por ejemplo. Además de que no hay acumulación verbal, como en Joyce, la estructura barroca en este caso es un resultado consecuente del proceso mental de intensa y febril rememoración espontánea y por eso no sufre la claridad en el tumulto algo caótico de recuerdos.

Es decir que la forma, la técnica, no se impone al tema, al proceso psicológico, sino que se subordina y adapta al mismo; de manera que tal proceso se deja llevar por el discurrir casi mecánico de la memoria. El hilvanado de los recuerdos pasa de unas cosas a otras sin transición, como suele ocurrir en nuestra mente, en un continuo fluir de impresiones e imágenes:

y luego mi madre seguía rezando conmigo junto a la cama mientras yo agarraba fuertemente su mano hasta que empezaba a trepar por las ramas más tiernas y recién floridas de la higuera del patio o caminaba por el bordillo de la canalera o me agarraba a los toscos brazos de la campana de la ermita de enfrente y metía la cabeza dentro de las sábanas por no ver lo que acabaría viendo, el rostro severo y cansado de mi padre con la barba crecida. . . (pp. 11-12)

O sea que los continuos cambios de persona, lugar, tiempo, y tono parecen naturales, traídos y enlazados, además, por la tersa prosa, por la poesía envolvente que da vida y matiz a lo rememorado, a lo dormido hasta entonces en el subconsciente y que despierta de pronto. Todo gracias a un ritmo propio y apropiado que se desliza acorde con la cadencia de los recuerdos, a veces a punto de precipitarse en una torrencial acumulación rememorativa, pero que se remansa en el momento justo para seguir fluyendo con un ritmo libre y contenido a la vez.

Caso parecido ocurre con los cambios repentinos de persona narrativa, a veces en la misma línea: “. . . y como algo se tenía que decir y porque forma parte de lo que se puede contar de Hécuba y sobre todo de mí y de mi familia, algo tendrás ahora que decir de la ermita de enfrente de tu casa. . .”(p. 29). El frecuente empleo de la segunda persona, combinada con las otras dos, no es

un simple truco técnico, sino que el “tú” del niño se dirige a otro aspecto de la propia personalidad del narrador, a una especie de alter ego que está a la vez presente y ausente como un testigo inevitable y oportuno.

La estructura comentada y el estilo poético de la narración no ocultan nunca, antes bien destacan el hecho de que las páginas de la novela están empapadas de sociología viva, al desnudo. Y al mismo tiempo de psicología. El individuo aparece en angustiosa pugna con presiones destructivas de la comunidad. Puede hablarse también de historia, mejor dicho de intrahistoria en el sentido unamuniano, al exponer el relato el peso sofocante de la tradición en el complejo entramado de la vida diaria de una familia, de una comunidad. Todo visto, sentido y sufrido por el narrador, que ocupa el centro estructural de la novela, concentrando en su figura arquetípica—además de muy individualizada—toda la amarga experiencia de una sociedad. Y a través de él surgen, de forma implícita y expresa, explosiones continuas de protesta y denuncia de un reciente pasado lacerante que el autor ha vivido y que hace vivir, con evidentes resonancias autobiográficas, en la prosa diáfana de esta ejemplar narración.

