



## ANATOMÍA DE UN CUENTO: EL PADRE, DE FERNÁNDEZ FLÓREZ

**Dra. Mojgan Puyá<sup>1</sup>**

Universidad Azad Islámica Teherán Norte,  
Teherán, Irán.

(Received: 10 May 2019; Accepted: 27 September 2019)

### Resumen

En este artículo, después de presentar una sinopsis del argumento y discutir algunas críticas sobre el escritor, comentamos los puntos destacados de su estilo idiosincrático desplegado en el relato *El padre*. Analizamos así mismo cómo el autor Wenceslao Fernández Flórez traza el pasaje del protagonista, el padre, del ambiente turbio que le envuelve, hacia la verdad. La simple historia de un oficinista que intenta descubrir las razones de la enfermedad de su hija para salvarla se convierte en un buceo en el mundo interior del padre que procura abrirse paso de entre un enjambre de suposiciones. El colapso de comunicación entre don Pedro y su hija aísla totalmente al protagonista de tal manera que este último se desliza en un mundo ilusorio que él se crea con una misión autoimpuesta que, a su vez, provoca el suspense de cómo se cumplirá finalmente. Estudiamos las estrategias que emplea el autor para delinear la topografía mental del protagonista y lograr una estructura textual cohesiva con un desarrollo narrativo que hace el relato plausible, manteniendo la atención del lector hasta el final.

**Palabras clave:** Monólogo, Naturalismo, Fatum, Plausibilidad, Suspense, Tragedia Disyunción de la Realidad.

---

<sup>1</sup> E-mail: puya.mojgan@yahoo.com

Este relato pertenece a la colección de cuentos *Tragedias de la vida vulgar* y narra las peripecias de don Pedro que no logra saber la causa exacta de la enfermedad de su hija, Celia, pero sospechando que es debido al noviazgo roto con su novio, Rafael, decide arreglar el asunto. Para ello acude a él, planificando esmeradamente la entrevista, pero una vez allí, se da cuenta de la tremenda distancia social que les separa, y no se atreve finalmente a decir nada.

Sobre el autor cabe mencionar que a pesar de ser difícil la clasificación de Fernández Flórez en una escuela literaria concreta (Longhurst, 2009: 529), se pueden encontrar algunas pistas de ciertas tradiciones literarias en su obra. Por ejemplo:

[...] el epígrafe [de la colección de cuentos donde apareció por primera vez *El padre*] —que hubiera espantado a Aristóteles por la mescolanza de dos términos antitéticos: vulgaridad y tragedia— revela perfectamente el concepto de naturalismo en Fernández Flórez: conclusiones desastrosas —o cuando menos equívocas— a propósito de episodios cotidianos que determina el *fatum* del equívoco y de lo casual (Carlos Mainer, 1975: 195).

Y en cuanto a su obra, se debe indicar que aparentemente “El olvido se acumula implacablemente sobre su obra” (Rico, 2003: 63), pero también se ha dicho que “a falta de estudiosos tiene sus lectores” (2003: 560) e incluso “gozó en sus días de enorme éxito y popularidad”. (Pedraza, 2000: 524) En el caso del cuento *El Padre* creo personalmente que goza de cualidades que le hacen merecedor de análisis detallado no sólo por su acertado desarrollo temático, sino por la destreza estilística que desde el punto de vista formal le destaca como un relato compacto y cohesivo: “Don Pedro se detuvo junto a la galería, ensimismado, con las manos cruzadas sobre la espalda” (Fernández Flórez, 1994: 183).

El cuento comienza así con el protagonista en una postura corporal que se repetirá a lo largo de la narración: “Marchaba el viejo un poco inclinado, con las manos atrás, en su actitud favorita, [...] con la cabeza doblada” (1994: 185), una postura que es reveladora de un estado anímico fundamental al relato. “Ensimismado” ya indica el aislamiento de don Pedro del mundo que le rodea fuera de su casa, y que pronto el lector identificará con la zozobra interior del protagonista, cuya causa y evolución se revelarán habilidosamente y en acertadas entregas por el autor.

La descripción del entorno físico que sigue inmediatamente a la representación de la actitud de don Pedro, también tendrá ecos en toda la narración a medida que esta se va desplegando. Esta descripción arranca en una calle donde “no llegaba ya el sol” (183), igual que la vida del padre e hija del cuento a quienes se nos

presenta en una etapa de su vida marcada por la falta de alegría e ilusión, patentes en frases como “Don Pedro, entonces, la miraba tristemente (184)”, “crecía en él una mansa pena [...] Su amargura no le dejaría aparentar jovialidad [...] con aquella honda tristeza que aumentaba las arrugas del rostro senecto (187)” o de forma más contundente, “Se descorazonó (186)”, referentes al padre.

En relación con su hija Celia, ya no se trata solo de falta de alegría, sino de algo aparentemente más grave, es decir, continuas referencias a toda la parafernalia de enfermedad desarrollada por completo. De hecho, la primera vez que se nos da a conocer a este personaje es a través de su dolencia: “Celia gimió allá dentro” (183). Así comienza la información que se nos proporciona sobre ella. Seguidamente, sin demora alguna viene el retrato de Celia “semitendida en la butaca” (183), una criada aplicándole un paño empapado en agua sedativa. La palidez de la chica se menciona varias veces: “La jovencita pálida”, “una venda blanca aumentaba la palidez” (183), “el rostro lívido de Celia” (185), y estos atisbos de enfermedad pronto cobran forma completa con la alusión que se hace a la visita del médico a la casa.

Volviendo al primer párrafo, otros elementos cruciales del relato ya se manifiestan ahí de forma sutil: “a la calle no llegaba ya el sol” (183). He abordado cómo se relacionaba esta frase con el estado físico y anímico de don Pedro y Celia. A mi parecer, el elemento de máxima significación en el relato se expone justo aquí: don Pedro anda a oscuras o al menos en una suerte de penumbra —literal y figuradamente entendida— en todo el cuento, y Fernández Flórez sigue los pasos de su protagonista tanteando el camino hasta la revelación final, y dramática. El padre desconoce el motivo del angustioso padecimiento que consume lentamente a su hija. El paulatino descubrimiento de este enigma y, de paso, el conocimiento que adquiere don Pedro de su propia personalidad y condición social constituye el núcleo dramático del cuento.

Fernández Flórez traza meticulosamente las vicisitudes del padre para explorar las verdades de la situación donde se encuentran lastimosamente él y su hija. La trayectoria del padre recuerda al comentario de Nietzsche sobre las verdades: “[...] las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han gastado y han quedado sin fuerza, monedas que han perdido su troquel y no se las considera ya como monedas sino simplemente como metal” (Nietzsche, 1980: 11), igual que don Pedro en su negociación final con Rafael, cuando se da cuenta de lo ilusorio que había sido el mundo de verdades que él mismo había creado como tal, y que se derrumba estrepitosamente sin tener argumentos ya con troquel alguno.

Don Pedro emprende su camino de hallazgo sin luz suficiente que le ilumine el sendero, sin claves concretas que le sirvan de asidero. La segunda frase del cuento que puntualiza la ausencia de sol en la calle simboliza este concepto y consolida la frase anterior que apuntaba el ‘ensimismamiento’ de don Pedro con las manos

cruzadas sobre la espalda, señalando un aturdimiento que se intensifica con el avance de la historia.

El protagonista, ávido de información vital para salvar a su hija, no la obtiene más que a trozos. El sol “se veía tan sólo su reflejo sobre las fachadas de enfrente” (Fernández Flórez, 1994: 183). El autor mantiene una cohesión léxica perfecta a la hora de exponer el cuadro inicial. De todo el panorama se desprende cierta carencia de claridad: “Delineábanse allí en sombra las casas opuestas y, más tenuemente, el humo que salía por las chimeneas” (183). La palabra “sombra” está enseguida reforzada por el adverbio “tenuemente”. Incluso “el humo de las chimeneas” está falto de vigor y nitidez.

Más tarde, cuando el médico acude a visitar a la enferma Celia, don Pedro se encuentra, al final de la visita, tan aturdido como antes. Es decir, la descripción ambiental del principio del cuento se enlaza sin tropiezos con esta otra escena posterior, formando un todo compacto y cohesivo: “el médico había hablado vagamente de un desarreglo nervioso” (184) a la pregunta de don Pedro sobre la gravedad o no del estado de Celia; el doctor no da una réplica clara que pueda orientar al confundido padre inmerso en dudas e hipótesis: “¡Pchs!...Había que esperar unos días para diagnosticar” (184).

La palabra “vagamente” tiene una resonancia especial para el lector quien se pone incomodo al igual que don Pedro, ya que poco antes viene empleada en relación con la misma Celia y la manera suya de dialogar con su padre: “...y ella respondía vagamente” (184). El autor había insinuado la situación nebulosa en la que se encuentra el protagonista, como hemos venido comentando, pero ahora con la repetición de “vagamente”, este punto se enfatiza de modo más directo, como si, a medida que avanza la narración, al narrador le urgiese insistir en la parquedad de datos de los que dispone el padre para sondear un terreno tan oscuro como decisivo a la hora de socorrer a su hija. Además, la repetición como sabemos es un elemento esencial a la hora de crear cohesión textual (Brown y Yule, 1989: 194).

Fernández Flores consigue transmitir así la angustia que envuelve tenaz y despiadadamente a don Pedro. El lector siente cómo las incertidumbres, provenientes de distintas fuentes, van atenazando al padre, tendiéndole un cerco cada vez más estrecho y desesperado. No deja de tener una amarga ironía el hecho de que toda esta tormenta interior del padre está teniendo lugar precisamente a causa de la turbia explicación del médico que apunta a “un desarreglo nervioso” referente a Celia, cuando es justamente el padre quien está más expuesto a tal estado y quien se encuentra más vulnerable a esta afección que su hija.

Esta presión a la que está sometido el padre se exagera por el colapso de comunicación entre progenitor y vástago. Celia se ha distanciado de don Pedro, y su primera presentación a través de la mirada de su padre viene con una alusión a otro

ser querido, pero distanciado esta vez por algo tan tajante y definitivo como la muerte: “La jovencita, pálida, envuelta en un largo chal –¡aquel chal blanco de la madre difunta!” (Fernández Flórez, 1994: 183).

Estas frases actúan de adecuado preámbulo para la conversación que sigue entre don Pedro y Celia; en realidad más que conversación, se trata de un simulacro de diálogo y, además, fallido. La referencia inicial a la muerte de la madre tiene una función múltiple. Por una parte, nos prepara para los temores de don Pedro a perder a Celia por una posible enfermedad grave. Por otra, recalca la soledad del padre y la hija por la ausencia de la figura maternal que en esta coyuntura de su vida podría servirles de puente para entablar conversaciones que tan necesarias parecen en la situación en la que se encuentran. Don Pedro queda atónito y de alguna forma, achicado al ver a Celia arropada en el chal de su madre como si buscara refugio en un recuerdo palpable de ella, aunque muerta e incapaz de ayudarla a resolver su problema, más que comunicarse con su padre vivo.

Ella repele cualquier intento de acercamiento de don Pedro para tenderle una mano. Se resguarda de los intentos de su padre para auxiliarla, en un caparazón de silencio y rechazo, respondiendo a las preguntas de su padre sobre su estado físico y anímico “con desgano, como molesta por aquella solicitud” (184). Cuando el padre toca el tema de las relaciones de Celia y su novio, su hija directamente taponna la conversación con frases como “No hablemos de eso...” (184), lo cual obstruye cualquier diálogo y lleva a don Pedro irremediabilmente al monólogo: “Él había intentado hacer estas meditaciones en alta voz delante de Celia; pero Celia había interrumpido a las primeras palabras [...] Y él, temeroso, había callado. Pero, monologando, en la intimidad de su espíritu se ahincó en que todo aquello era una chiquillada sin sentido común” (5-184).

Así el protagonista entra un mundo interior de suposiciones e hipótesis. Baraja continuamente las distintas posibilidades del asunto sin recibir pista alguna de una fuente exterior, fuera de su solitario ser. Y para recordar este importante aspecto — que don Pedro no cuenta más que con sus propias teorías configuradas por trozos de información recogidas desesperadamente de aquí y allá— el narrador intercala la exposición con frases como “Don Pedro no sabía aún cómo”, “Don Pedro, al menos, no conocía los motivos”, “Quizá...”

Gradualmente el padre empieza a absortarse, procurando a toda costa mantener a Celia apartada de la frustración que está acumulando dentro de él: “tenía a veces arrebatos de ira, que exteriorizaba, lejos de la joven, alzando los puños al techo” (184). Estos arrebatos van acompañados de elucubraciones que añaden a la frustración del padre y toman la forma de barboteos. Don Pedro sopesa varias teorías, tratando de quitarle importancia al empañado embrollo de Celia y Rafael, ya que su amor paternal no le permite aceptar que la situación pueda ser seria y

consecuentemente que su hija pueda salir realmente perjudicada: “Quizá alguna calaveradilla<sup>1</sup>..., o el amor propio lastimado... ¡Cosas de jóvenes, al fin! ...No era para ponerse enferma y agonizar de melancolía, ¡qué diablo!” (184).

La exposición de la confusión que reina en el cerebro de don Pedro, especialmente su asimiento a la idea de que su hija no corre peligro, se realiza con gran habilidad; a veces sin rodeos, con la intervención directa del narrador explicando los mecanismos mentales del personaje: “Quería coordinar sus ideas, hilvanar la serie de razones que había vislumbrado para hacer triunfar sus propósitos; pero la imaginación huía por caminos distintos. “¡Oh, conocía él tantos casos de dolores que parecían inconsolables y que después curó piadosamente el olvido!” (185) —por cierto, cabe llamar la atención al uso del verbo “vislumbrar” que lleva resonancias del cuadro inicial del relato y la falta de nitidez del ambiente. De nuevo, tenemos el concepto de horizontes imprecisos, antes literal y ahora figurado, de perspectivas que apenas se distinguen. Otras veces, en lugar de la intervención directa del narrador, como ya hemos visto, las mismas oscilaciones mentales del protagonista se revelan solas, como cuando don Pedro repulsa la macabra idea de que su hija podría perecer por pena y consumición: “¿Por qué morir? Todo aquello era una pequeñez; no se muere de amor más que en las novelas... ¡Morir!... ¡Qué disparate!” (185).

Lo destacado en la reproducción de los monólogos interiores de don Pedro es su verosimilitud. Al leerlos, el lector puede creer la creciente obsesión que va formándose en la mente del protagonista. Esta obsesión se desarrolla e invade la facultad pensativa de don Pedro y llega a su cúspide cuando él toma una decisión radical para desenmarañar de una vez el intrincado asunto y hablar personalmente con Rafael. Pensar que al final va a rasgar la cortina de incertidumbre que ha cubierto el enredo le saca de su letargo, y la energía que le transmite su resolución da nuevo vigor a sus monólogos interiores. En la intimidad de su alma, se imagina minuciosamente el escenario de la entrevista con Rafael, planifica al detalle la conversación y las probables reacciones de él:

—Vamos a ver: ¿qué ha pasado entre ustedes?... ¿Estamos de monos<sup>2</sup>?

Esto no era inconveniente; lo diría con un aire de frivolidad. Entonces Rafael, acogiéndose a aquella ocasión de resolver el enfado, respondería apresuradamente:

— Pues mire usted, don Pedro, la verdad... La culpa...

<sup>1</sup> “*Calaveradilla*: DRAE define la calaverada como ‘acción desconcertada, propia del hombre de poco juicio’; en este caso, podría tratarse de algún fugaz amorío de Rafael, cuya importancia se atenúa con el diminutivo.”

<sup>2</sup> *de monos*: enfadados

Y aquí vendría el relato de lo ocurrido: una pequeñez; cualquiera de esas pequeñeces que hay entre novios (185).

Don Pedro prefiere pensar que el novio también está deseando una reconciliación y que tan solo está aguardando que se presente la ocasión para aprovecharla y volver con su novia. Cuán plausible se nos presenta la reconstrucción de la escena imaginaria de las negociaciones del viejo padre y el desaparecido novio. Su afán de pensar que se trata de una situación normal de desavenencias entre jóvenes enamorados y sus consecuentes acciones impulsivas le lleva a persuadirse que la intervención de un anciano como él, bienintencionado y conocedor del mundo, bastaría para resolver la cuestión.

El escenario fantasioso de la decisiva entrevista con el novio toma concreción paso a paso en la imaginación de don Pedro quien incluso se erige en juez que discierne con lucidez los matices del asunto y, justo e imparcial, desentraña de los pliegues del caso, la verdadera causa de la discordia: “Don Pedro..., al final, sentenciaría: —Pero hombre... parece mentira que... ¡Si eso es una tontería, nada más!” (6-185).

Es curioso lo sofisticados que son los detalles con que amuebla su imaginario escenario el padre. Uno de estos detalles es el hecho de demostrarse poco involucrado, como un arma en sus negociaciones con el novio: “Yo, en estas cosas, no entro ni salgo; allá ustedes” (186). Otra estratagema que utiliza es la de quitar importancia, aparentemente, al disgusto entre manos, adoptando una actitud alegre: “con un aire de frivolidad”, “Don Pedro sonriendo siempre”, “con aire jovial” (6-185), no solo para mantener su poder negociador cara a Rafael, sino para convencerse a sí mismo de que el cisma entre los novios no es serio, y puesto en manos hábiles como las de un padre tierno y al tiempo sagaz, tiene fácil arreglo: “Y Rafael, aquella noche, iría a hablar, más enamorado, más sumiso, con su novia. Celia reviviría. Así había de ser” (186).

Es muy creíble que el padre se entregue en extremo al cometido que se ha asignado: esclarecer el enredo de Celia y su novio. De hecho, este rasgo es común en la obra de Fernández Flórez: “el hombre delude a sí mismo buscando su misión ya que no tiene ninguna<sup>1</sup>” (Longhurst, 2009: 529). Cabe mencionar que el autor logra plenamente la participación emocional del lector. Este último se enfrenta aquí con un sentimiento paradójico; por un lado espera que don Pedro se sustraiga de una vez del mundo de continuos pensamientos y pase del ámbito puramente especulativo al de la acción, por otro, la inmersión de don Pedro en su mente, le trae al lector asociaciones ominosas de Hamlet quien en su célebre discurso afirma:

---

<sup>1</sup> Man deludes himself in searching for his mission, for he has none.

Así la conciencia hace cobardes de nosotros todos,  
y así la resolución pierde su color nativo  
y toma el tinte enfermizo de pensamiento,  
y empresas de gran significado y trascendencia  
por nuestro juicio se retuercen  
y pierden el nombre de acción<sup>1</sup> (Shakespeare, 1989: 280).

Y como la salida de Hamlet de este estancamiento vital y su determinación a formar una intención firme le lleva a desenlaces impredecibles, el lector teme que un destino similar aguarde a don Pedro; esta sensación se intensifica por el título de la colección que integra este cuento: *Tragedias de la vida vulgar*.

Lamentablemente este pronóstico resulta acertado y el final de la historia termina en tragedia, no la alta tragedia de Shakespeare con protagonistas de alta alcurnia, conspiraciones de príncipes y cortesanos, y confabulaciones y traiciones relativas a asuntos de estado, sino pequeñas calamidades de la vida cotidiana, aunque quizá precisamente por eso, más tangible para los lectores quienes pueden palpar la pequeña gran malaventura del simple oficinista sin recursos y su hija.

El paso crucial de intención a acción se da finalmente: “Don Pedro entró en el casino confortado por la imaginación optimista” (Fernández Flórez, 1994: 186). La siguiente frase, sin embargo, recuerda al lector que todo el mundo imaginario del protagonista puede derrumbar cruelmente: “Algo le brincaba el corazón, no obstante” (186), además, el hecho de que no encuentra a Rafael en el salón de lectura sino en el de tresillo tampoco es una señal reconfortante y de alguna forma prepara el camino para las próximas revelaciones sobre el carácter del novio. Pero el protagonista no se deja amedrentar todavía y se agarra asiduamente a su propósito.

El autor hace paráfrasis de las resoluciones que figuraban en los monólogos interiores de don Pedro para mostrar lo decidido que es, todavía en esta etapa de la historia, a seguir con su misión —y eso, a rajatabla. Antes teníamos “Le diría sonriendo, sin dar importancia aparente a sus palabras” (185)” y ahora tenemos “Fingió entonces una indiferencia distraída; se colocó al lado de la [mesa] que el joven jugaba. Preguntó sin dirigirse concretamente a nadie, con aire jovial” (186).

Esta puesta en práctica de las intenciones que hasta este momento en la historia han sido meros proyectos y estrategias mentales, acelera el ritmo de la narración y

---

<sup>1</sup> “Thus conscience does make cowards of us all,  
and thus the native hue of resolution  
is sicklied o’er with the pale cast of thought,  
and enterprises of great pitch and moment  
with this regard their current turn awry  
and lose the name of action.”

presta intensidad a las expectativas del lector, quien siente que se ha iniciado la cuenta atrás para el cumplimiento de los planes que tan concienzudamente ha elaborado el padre, pero también cabe destacar que Fernández Flórez despliega con maestría un juego de suspense narrativo; por una parte, hace referencias indirectas a la impotencia del protagonista para realizar su proyecto, astutamente ofreciendo unos indicios que para aquellos lectores que fueran desconfiados o al menos precavidos, servirían de señales para entrever el dramático desenlace del cuento, o en cierto modo adivinar que don Pedro fuera incapacitado para llevar su resolución del plano teórico a la praxis. Además, no sería la primera vez que la carencia de voluntad hiciera abortar la salida de un aprieto a los personajes de este escritor: “frecuentemente encontramos en sus novelas individuos vulgares, débiles, abúlicos, incapaces de manejar el rumbo de su vida, que desembocan en el fracaso” (Pedraza, 2000: 524).

Un ejemplo de esta táctica del escritor es la escena donde don Pedro busca a Rafael: “*Atisbó*<sup>1</sup> en el salón de lectura” (Fernández Flórez, 1994: 186), y finalmente al encontrarlo en el de tresillo, se queda observándole jugar a las cartas: “[Rafael] extrajo de su cartera un billete, y mientras buscaba el menor de ellos don Pedro pudo ver los bordes de un fajo. La visión llevó una sutil amargura a su espíritu. Rafael era, ciertamente, muy rico... y Celia, él...; cincuenta duros al mes...; una pobreza honrada.... Se descorazonó” (186).

Por otra parte, se hace despertar en el lector la esperanza de que posiblemente no esté todo perdido y el padre pueda seguir sin flaquear. Así, tras la afirmación rotunda de abatimiento de don Pedro —“se descorazonó”— al lector se le aviva la fe en el protagonista con la frase que viene seguidamente en el cuento: Después de la “revelación instantánea de que el joven no había pensado jamás en unos amores serios con su hija” (186.), el narrador se apresura a asegurar que “La misma sospecha le animó a perseverar en su decisión” (186). Pero esta ronda de suspense, con el protagonista alternando rachas de resolución y flaqueza, acaba, en esta parte de la historia, dejando al lector con una sensación inquietante cuando lee: “Don Pedro tuvo el *temor*<sup>2</sup> de que Rafael se marchase: *no se atrevería*<sup>3</sup> a retenerlo” (186).

El encuentro final con Rafael es un golpe maestro del autor. La escena de la entrevista en sí es muy escueta. El lector está preparado para un diálogo chispeante pero, como en el caso de su hija, la comunicación entre el padre y Rafael está obstaculizada e incluso comienza con un parón total: “hubo un silencio embarazoso” (187). Silencio que no es infrecuente a lo largo del cuento.

---

<sup>1</sup> La cursiva es mía.

<sup>2</sup> La cursiva es mía.

<sup>3</sup> La cursiva es mía.

El icono central de la escena que cierra el relato es el espejo. El clímax del cuento se encuentra aquí, cuando don Pedro ve su reflejo en “los espejos fronteros. En los espejos fronteros se vio él, menudito, seco de rostro, con la rala barba amarillenta... y a su lado el joven, fuerte, arrogante; el pelo, alisado, tenía un reflejo de metal” (187). El viaje del protagonista a través del mundo empañado que le rodeaba se acaba para él en este punto precisamente, en el retrato de sí mismo que recibe en el salón del Casino y la comparación que surge a raíz de ello con Rafael.

Como ya comentamos, ver los bordes del fajo de billetes que llevaba Rafael en su cartera mientras se daba al juego de cartas, ya había desencadenado un doloroso proceso en don Pedro. El concepto clave empleado por el narrador es “instantánea revelación” (186), el protagonista se percata, de repente, del estado de disyunción de la realidad en el que estaba sumergido al no advertir la distancia social que existe entre Rafael y su propia familia. Fernández Flórez se ha cuidado sin embargo de que el lector antes haya vislumbrado el estatus social del protagonista a través de la detallada descripción realista que viene al principio del cuento y nos presenta el bullicioso barrio donde residen él y su hija:

La vendedora de frutas comentaba a gritos un suceso trivial con una vecina... de cuando en cuando, abanicaba los cestos rebosantes de cerezas con una hoja de col, para espantar las moscas que zumbaban entorno a la roja mercancía... una mujeruca se asomó entonces a un ventanillo, clamando asustada por sus arrapiezos que corrían por el arroyo (183).

El rayo de luz que escinde finalmente la oscuridad en la que ha venido andando don Pedro hasta ahora, está simbolizado por el brillante que lleva Rafael: “en el pecho, lucía una chispa de luz que fulguró también en el espejo” (187), “El brillante volvió a lucir sus resplandores de color allá en el fondo del cristal azogado” (188). El mundo ilusorio que el padre se ha construido rigurosamente y con gran ahínco mental, se demuele. Don Pedro se había imaginado un Rafael sumiso tras esta entrevista; en contraste con semejante anhelo, tenemos un Rafael indiferente y sin interés: “Rafael golpeó displicente con su bastón la suela de sus zapatos bermejós” (187) (zapatos bermejós frente a la chaqueta raída de don Pedro).

La jovialidad que constituía la principal arma del padre en su encuentro con el novio también pierde su filo: “Ya no acertaría con aquel tono frívolo que a él le había parecido insustituible. Su amargura no le dejaría aparentar jovialidad. Grave, digno, con aquella honda tristeza que aumentaba las arrugas del rostro senecto” (187). En esta última parte del relato el narrador ha venido insistiendo sobre la ancianidad del padre refiriendo a él con “el anciano” en vez de “don Pedro”.

El hundimiento del protagonista se remata con el anuncio por parte del novio de que “mañana comienzo el veraneo... está San Sebastián lleno de gente, de mujeres bonitas” (188), y se cristaliza en la postura corporal de don Pedro quien “Quedó hundido en el diván con los brazos caídos” (188.). La tragedia se hace íntegra: las llamaradas de decisión del padre siguen frustradas, sus intentos resultan infructuosos, y su silencio se torna profundo, ya que finalmente “no se atrevió a hablar” (188), y su alma vuelve a quedar envuelta en bruma. El párrafo final termina con el gesto elocuente que inició el cuento: “[Don Pedro] cruzó sus manos a la espalda... con una gran flojera en el alma, en el cuerpo, mirando las losas absorto” (188).

#### BIBLIOGRAFIA CITADA

- Brown, Gillian, y George Yule (1989). *Discourse analysis*. New York: Cambridge University Press.
- Chapman, Raymond (1987). *Linguistics and Literature*. London: Edward Arnold.
- Díaz-Plaja, Fernando (1998). *Wenceslao Fernández-Flórez, el conservador subversivo*. Conde de Fenosa: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Fernández, Carlos (1987). *Wenceslao Fernández Flórez: vida y obra*. Diputación Provincial de A Coruña: Imprenta provincial.
- Fernández Flórez, Wenceslao (1994). *El Padre*. En *Antología del cuento español 1900–1939*. Madrid: Castalia.
- José María Martínez Cachero (1994). Madrid. Castalia.
- Longhurst, Carlos Alex (2009). “Modernist narrative in the 1920s”, en David T. Gies (ed.), *The Cambridge History of Spanish Literature*. New York: Cambridge University Press.
- Mainer, José Carlos (1975). *Análisis de una insatisfacción: las novelas de Wenceslao Fernández Flórez*. Madrid: Castalia.
- Mainer, José Carlos (1991). *Introducción a Wenceslao Fernández Flórez, El bosque animado*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Nietzsche, Friedrich (1980). “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. *Cuadernos Teorema*. N.º 36, pp. 11.
- Pedraza, Felipe B, y Milagros Rodríguez (2000). *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: EDAF.
- Rico, Francisco (2003). *Historia crítica de la literatura española*. Tomo 7/1. Barcelona: Crítica.
- Selden, Raman, Peter Widdowson y Peter Brooker (1997). *Contemporary literary Theory*. London: Prentice Hall.
- Shakespeare, William (1989). *Hamlet*. London: Routledge.
- Soldevila Durante, Ignacio (2001). *Historia de la novela española (1936-2000)*, Vol. I. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Varela Barroso, María Luisa (1994). *Wenceslao Fernández Flórez: reivindicación de la paradoja*. La Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.



## Anatomy of a story: Fernández Flórez's Father

Mojgan Puya <sup>1</sup>

Islamic Azad University Tehran North, Tehran, Iran.

(Received: 10 May 2019; Accepted: 27 September 2019)

In this article, after presenting a synopsis of the plot and discussing some criticisms about the writer, we comment on the highlights of his idiosyncratic style displayed in the story. We also analyze how Fernández Flórez traces the passage of the protagonist, his father, from the murky environment that surrounds him, towards the truth. The simple story of an office worker who tries to discover the reasons for her daughter's illness in order to save her becomes a dive into the inner world of the father who tries to break through a swarm of assumptions. The collapse of communication between Don Pedro and his daughter totally isolates the protagonist in such a way that the latter slips into an illusory world that he creates with a self-imposed mission that, in turn, provokes the suspense of how it will be accomplished. Finally, we study the strategies used by the author to delineate the protagonist's mental topography and achieve a cohesive textual structure with a narrative development that makes the story plausible, keeping the reader's attention until the end.

**Keywords:** Monologue, Naturalism, Fatum, Plausibility, Suspense, Tragedy Disjunction of Reality.

---

<sup>1</sup> E-mail: puya.mojgan@yahoo.com