



Manuel Alvar

Noventa y ocho y novela de posguerra

I

Las páginas que siguen pretenden asomarse a la historia. Pero es una historia demasiado próxima para poder ver con claridad. Por eso es necesario limitar el campo para conseguir un poco de perspectiva, y coherencia con lo que se quiere decir. La novela española de la posguerra se enfrentó con una serie de problemas pavorosos: ruptura con un pasado inmediato, dispersión de los valores literarios, aislamiento. Hubo que intentar rehacer las cosas. Habían desaparecido de la escena española los grandes maestros: unos fuera, nunca llegarían a contar con su prestigio anterior; otros -indiscutidos siempre- habían quedado marginados del mundo oficial. La guerra mundial obligaba al aislamiento y el país tenía que autoabastecerse, pero los problemas no se resolvían así: no se noveló la guerra civil y apenas -Pombo Angulo, Giménez Arnau- si nos asomamos a la otra; el aprovinciamiento cultural era el tributo que constreñía. Sin embargo los novelistas españoles no podían limitarse a estas perspectivas. El futuro no era previsible para vivirlo desde el presente: bastante era con sufrir al día. Y sin posibilidad de esquivarlo, ese presente se iba convirtiendo en futuro: eran unos hombres que padecieron lo que no habían sufrido los de antes de la guerra ni los que hemos llegado después. Gracias a ellos, hoy podemos ver de una manera distinta e incluso nos

sentimos dentro de una continuidad. Sin ellos, sin su comportamiento, las cosas hubieran sido de otro modo. Cuando nos enfrentamos con el quehacer literario, tenemos que buscar las raíces por las que aquellas gentes se alimentaban para hacer lo que hicieron, para que nosotros podamos ser de una determinada manera. Y resulta que en las fraguas oscuras de la creación individual siguió operando un determinado tipo de tradición, que permitió anudar los hilos rotos. Quisiera ver -sencillamente- qué pasado actuó sobre los novelistas que advinieran en los años inmediatos a nuestra guerra y cómo se denuncian esas presencias.

Por eso pienso en los hombres del 98 -y en ese antecedente que fue Galdós- y pienso cómo se iban trasvasando los vinos añejos para dar cuerpo a los nuevos. Después, las cosas ya no podrían ser del mismo modo. Por eso el límite de mis comentarios se queda interrumpido por 1955, cuando surgen ya otro tipo de preocupaciones y la novela española comienza una andadura bastante distinta de la que ahora intento comentar.

II

Hace años, al comenzar un ensayo teórico, el novelista Gironella escribió: «Siempre he creído que lo primero que hace falta para ser un novelista es ser un hombre. Si el hombre falla, falla la obra»¹. Estas afirmaciones se pueden aceptar, pero sin limitación: detrás de cada logro anda la humanidad que le da aliento. Al poema, al lienzo o al bulto. Incluso en los momentos de mayor «deshumanización», no hay otra cosa que problemática, medida con los alcances del «inventor» o del «creador»² hombre, también él, en los treinta y seis rumbos de la palabra.

Con un solo ejemplo quisiera aseverar. Cuando Erik Satie escribe sus ironías musicales (*Morceaux en forme de poire*), trata a toda costa de burlar al hombre, pero éste, el hombre, palpita en cada una de sus piruetas con la misma ansiedad con que agoniza lenta, lentísimamente en los sostenidos del *Socrate*. Detrás de cada obra, hay un Eolo mofletudo que le va dando su poco o mucho aliento, pero sin el hombre -de una u otra calaña- no sería posible botar la nave.

Tampoco es mucho más cierta la afirmación, si lo que Gironella quiere decir es un tipo determinado de hombre con unos contenidos que pudieron llamarse positivos. Entonces, cortada a cercén, quedaría ignorada una zona, tenebrosa desde la faz que nosotros iluminamos³.

Sin embargo, a pesar de las reservas, buena es esta presencia del hombre como motivo de preocupación tan pronto como nos asomamos a la ventana abierta de unas cuartillas.

Lo que adivino tras las líneas del novelista no es la particularidad de un determinado género literario, ni tampoco la condición específica de un autor, sino algo que participando de ambas cuestiones es mucho más hondo: la preocupación del hombre por sus semejantes en tanto éstos pueden ser materia literaria. O si se quiere de otro modo: en la actual novelística, la preocupación por el hombre es tema cardinal; por ello el narrador debe

participar del dolor o de la alegría de sus contemporáneos y vivir con ellos la andadura literaria que crea y en la que se introduce. Bien es verdad que estos presupuestos adulteran en muchos lo que pudiéramos llamar contenidos estéticos de la novela: hay como una voluntaria limitación de posibilidades novelables y aun de elementos a considerar. Lo fundamental es el hombre, aunque saber cuáles son las condiciones inequívocas de la hombría sea cuestión difícilmente reducible a síntesis y sometida en todo momento a la arbitrariedad del subjetivismo.

Nos encontramos ya ante algo que debemos considerar tan pronto como nos acercamos a nuestras novelas de la posguerra: de una parte, el hombre vivo como elemento activo, para la posibilidad de la creación literaria; de otra, la distintiva valoración de esas condiciones humanas, según los deseos del autor. Tanto en el común denominador como en cada una de sus especificaciones, los caminos no son de absoluta novedad. Acaso se nos ofrezca esto como innovación frente a un tipo de literatura floreciente en otro tiempo. Novelas de positivos méritos como *Locura y muerte de nadie* de Jarnés (1929), *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia de Bacarisse* (1931) o *Crimen de Espinosa* (1934) hoy quedan perdidas en algo que podría llamarse «voluntad de estilo» a pesar de la humanidad palpitante que en ella se encierra. Pero es que la preocupación estrictamente «literaria» anegaba cualquier otra posibilidad por trascendente que fuera, sin excluir el unamunesco motivo de la novela de Jarnés.

Frente a este quehacer entreverado de vida y de ficción deshumanada, la novela de posguerra saltó hacia tiempos que latían con preocupaciones parejas a las suyas y en los que al ser español se jugaba -siempre el cara-cruz de nuestra vida- sus más hondas razones de existir. No hay que forzar las cosas. Basta ver serenamente. Y dos guerras, por muy distintas que entre sí sean, dejan un poco demasiado afín en los hombres que las presenciaron. Por eso, en nuestra limitación española, vemos como prójimos a los hombres del 98 y no a los que cronológicamente anduvieron más cerca, y por eso el novelista posterior a 1940 se aproximó a las preocupaciones del abuelo, preñadas de insatisfacción y dolor por el hombre español, y no a las puramente literarias del predecesor. Así creo que se pueden explicar coincidencias de temas, e incluso de estilo, y es que en esas formas de novelar, acaso mejor que en ningún otro sitio, se vislumbra un claro sentido tradicional de arte. Con la guerra del 36 vinieron a quebrarse aquellas tendencias que podríamos llamar con lenguaje unamunesco «paisajes del intelecto» y se volvió a buscar -como en la evolución literaria de don Miguel- al hombre de carne y hueso para emprender, con él y por él, la nueva singladura que ahora vamos a surcar.

III

Todas las anteriores consideraciones han surgido en torno a la postura teórica de un novelista, que, como los de siempre, ha querido definirse claramente. Estamos con otro hombre. Ahora el entenebrecido Diógenes que,

candileja en mano, va a llevar su lucecilla hacia los recónditos semejantes. La dualidad vital ha surgido: el creador y la criatura. Pero el creador literario necesita justificarse ante un juez -el lector- que le tomará buena cuenta del trato que dé a sus criaturas. Por eso, en seguida, la cura, aunque sea en salud. El novelista, se sintió más lleno de responsabilidad, más necesitado de aclarar las cosas y por ello la advertencia previa -con los móviles, el alcance, la peculiaridad- de tantos libros de ficción⁴, o la glosa socrática de la propia obra⁵. Pero si hace un instante la preocupación humana era algo que nos situaba ante la creación del escritor, es preciso ahora cerrar un momento este postigo para ver con qué medios iremos a caminar por la tiniebla, pues cualesquiera que sean los hallazgos de nuestra novela actual no se podrá negar su entronque con nuestra tradición histórica.

Nos llamará la atención ver la falta de interés que nuestra novela manifiesta hacia temas que pudiéramos llamar épicos -la guerra civil, la guerra mundial-, con independencia de cualquier condicionamiento marginal, y, sin embargo, su preocupación por el estudio individualizado de los seres; entonces tendremos que evocar -inmediatamente- a los novelistas del 98. Reiteradamente nos ha hablado Unamuno de la necesidad sentida de encontrar libros que hablen como hombres, contra hombres que tradicionalmente hablan como libros. Unos versos suyos encerraban, en 1907, algo que había de evolucionar más tarde en función de la novela:

Y si ello así no fuera
si estos mis cantos -¡pobres cantos míos!-
jamás han de decir a mis hermanos
si no esto que me dicen a mí mismo,
entonces con justicia
irán a dar rodando en el olvido⁶.

Para salvar, y salvarse con ellos, a sus entes de ficción ideó don Miguel un tipo de novelas esquemáticas en la que no hubiera otra cosa que procesos espirituales, como en Abel Sánchez. Suyas son estas palabras:

El que siguiendo mi producción literaria se haya fijado en mis novelas, excepción hecha de la primera de ellas en el tiempo, de Paz en la guerra, habrá podido observar que rehúyo en ellas las descripciones de paisajes y hasta el situarlas en épocas y lugar determinados, en darles color temporal y local.⁷

Justamente éste es un camino abierto a la nueva novelística, y, por poco que pensemos, Nada menos que todo un hombre nos asaltará en todas las encrucijadas. Es sintomático que alguna narración se titule, simplemente, Un hombre, como la novela de Gironella⁸ que se llegue a la exaltación de San hombre⁹.

Un hombre es la primera novela de José María Gironella. La segunda edición del libro¹⁰ es realmente una nueva versión -Otro hombre, como confiesa el

propio autor-11. Esta reelaboración de su propia obra habla del concepto en que Gironella tiene la misión del escritor. Sin embargo, queda viejo lastre en la nueva variante: era inevitable, porque la novela estaba pensada y escrita con todas las deficiencias de la obra primeriza¹². Por más que el desarrollo de la novela se apoye en el fino análisis espiritual del alma de Miguel y sus barquinazos tras la muerte de Eva, pienso no tanto en las novelas cuanto en desarrollos menos fáciles de encontrar. La primera parte de la obra me ha hecho pensar siempre en *El último puritano* de Santayana. Me inclinaría a pensar en una influencia menos que difusa¹³: el desencanto ante la vida; los sentimientos paralelos de madre e hijo, el carácter (irresolución, escepticismo, amor al recuerdo, y perestesia), la falta de concreción, la animadversión a las convenciones sociales. Otros detalles son también significativos: el hijo sometido a la sombra del padre o de la madre, que condiciona su actuar; la situación económica, los viajes, el sentimiento del mar, etc., etc., son elementos a considerar en ambas narraciones. La posible influencia acaso haya que llevarla también a un terreno estrictamente técnico: los pequeños de talles que sirven -con igual eficacia en los dos narradores- para definir apuradamente la personalidad de sus protagonistas.

Una obra -entre varias posibles- nos ha servido para caracterizar la presencia unamunesca en el proceso espiritual de un hombre. La inducción -paladinamente- se expresaba desde fuera, bajo el cobijo de los títulos. En función de ellos, la conducta que los motiva. Más difícil es enfrentarse con estos nexos desde dentro. Cuando hablo de relación o enlace no pretendo menoscabar valores ni quitar originalidad, cosas -ambas- que a mi modo de ver no tienen mucho sentido, y que conducen a desairados yerros. Busco ahora establecer esa continuidad histórica que tuvo la novela española de la postguerra con unos autores que, oficialmente marginados, condicionaron, en unos, su manera de escribir; en otros, su propia condición de ser. Cada uno tiene su manera de interpretar el hecho literario, pero nadie inventa todo, sino que perfecciona lo que le dan y levanta la talla del escritor. Ni más ni menos a como Bernard Shaw intentaba explicar a Shakespeare.

La dificultad de interpretar estas vinculaciones desde dentro está en lo sutil de las ataduras. No resulta difícil caer en exageraciones que nos priven de luz. El crítico no siempre ve con claridad, buscando lo que pueda ser exótico o prestigioso. Entonces es el propio novelista quien nos hace ser precavidos. Cuando hace casi treinta años se publicó *Pabellón de reposo* surgieron parangones extraños, aunque, pregunto, ¿quienes los echaban sobre el tapete habían leído aquello de que hablaban? Y fue el propio Cela quien nos vino a decir paladinamente

Pabellón de reposo es un intento -no nuevo en las modernas letras españolas; ya don Miguel de Unamuno se lo propuso- de desenmarcación de la circunstancia del tiempo que la constriñe y del espacio que la atenaza.¹⁴

Pienso que estas palabras de Cela -tan honradas- no se han tenido en cuenta. Ellas aclaran -mejor que *La montaña mágica*, de Mann, mejor que *La cura en los Alpes*, de Morgan- un estilo de novelar. *Pabellón de reposo* es

una novela poemática, fundamentalmente lírica. Entendiendo por lírica el primitivo sentido musical que tuvo este tipo de poesía. Novela en la que una primera parte nos ofrece una serie de tipos que marchan -dulcemente enfermos, pero vertiginosamente vulnerados- hacia una muerte que espera siempre remansada. En ambas partes, hay, sólo una serie de variaciones hacia el auténtico motivo capital: el enterrador. La carreta del tétrico personaje -de esta Muerte disfrazada de rudo aldeano- va reiterando el leitmotiv, que, como en una sinfonía, se conserva ininterrumpido hasta la recapitulación final.

Si el nombre de Unamuno se ha invocado a propósito de tal arte de novelar, no puede prescindirse en este momento de El canto del gallo¹⁵. Giménez Arnau se sitúa en una línea en la que figuran -ni más ni menos- el San Manuel Bueno, mártir de don Miguel, El poder y la gloria de G. Greene y, remotamente, El diario de un cura de aldea de Bernanos o Los santos van al infierno de Cesbron. Creo que cada una de estas novelas podría ofrecer una presunta aportación al quehacer del novelista español, pero a mi modo de ver, el tema dramáticamente humano del sacerdote perjuro y arrepentido es secundario. Lo principal, como en San Manuel es el proceso espiritual de un alma, la descarnada «historia de pasión» del corazón cerrado a Cristo, mientras las gentes santifican al párroco endurecido. Estas dos vidas -la íntima y la pública- angustiosamente encontradas son, en definitiva, lo que acerca y sustenta a las dos narraciones. En Unamuno para morir con la lucha perdida; en Giménez Arnau¹⁶ con el acuerdo encontrado al llamar de la muerte.

Dos finales distintos; aunque también en la disparidad se pudiera aducir el testimonio de don Miguel:

Y lo que más le une a cada uno consigo mismo, la que hace la unidad íntima de nuestra vida, son nuestras discordias íntimas, las contradicciones interiores de nuestras discordias. Sólo se pone uno en paz consigo mismo, como don Quijote, para morir¹⁷.

La novela es la exaltación de la caridad¹⁸. Ella sostiene al Padre Muller cuando la desesperanza acosa; ella hace volver la fe cuando los ojos han olvidado el llanto. Caridad cuando tanta voz, y tanta letra, sólo habla del odio de los hombres. También esta virtud lleva al heroísmo al protagonista de El poder y la gloria. Estas dos vidas paralelas de sacerdotes apóstatas tienen su mucho de común, pero el problema es más hondo en la extraordinaria novela de Greene: allí no se trata de un caso aislado, no; es la vida entera de la Iglesia quien padece la brutal persecución del gobierno. Hasta el exterminio unas veces; otras -las más codiciadas- hasta la refinada protección estatal al relapso. El protagonista, un pobre pelele destrozado, va sufriendo las terribles dentelladas de la angustia en cada minuto que su existencia dura, pero más desgraciado que el padre Muller, sin una voz de sosiego que llegue a los entresijos de su alma. Sin comprender, en tanta andanza de infortunio, que Dieu a besoin des hommes para que cumplan sus inescrutables designios. Por eso, en un supremo arranque de caridad, decide salvar un alma que agonizaba, sin acertar a ver que el alma salvada a costa de su propia sangre, escribía las últimas palabras de su propia redención¹⁹. En ambos casos, el infierno vivía dentro de la propia sangre, «corría por sus venas como el paludismo»²⁰, y negaba luz a los ojos que, con las pupilas

desgarradas, querían ver en las tinieblas. Porque la pobre inteligencia del hombre, de la soberbia del hombre, no acierta a saber que Dios está presente en la tribulación y en el pecado de los hombres. El Apóstol había transcrito palabras del Señor: «La fortaleza del cielo en la debilidad del hombre se perfecciona»²¹.

En La canción del jilguero²², Giménez Arnau había iniciado este su procedimiento de novelar. La narración apenas si es otra cosa que la historia desnuda de un alma. A veces otros tipos episódicos, se derraman con idénticas manifestaciones; sin embargo, hay mucho de literario en la descripción, falta con frecuencia de brío vital y sobrada de especulaciones. La filiación unamunesca del libro se justificaría, si no hubiera otras razones, por las teorías del protagonista:

No sólo pretendo, sino que afirmo²³ que el escritor no manda sobre sus personajes, y que apenas se celebra el matrimonio de la tinta con el papel, sus hijos tienen una independencia que desconcierta y sorprende constantemente al creador, ¿Cuántas veces un personaje secundario se nos come un capítulo o una obra entera? ¿Cuántas veces ya en el camino de la acción, un intérprete se niega a obedecernos porque su naturaleza se lo impide?

(p. 131)

En el capítulo XXXI de Niebla, don Miguel expuso con toda claridad idénticos principios. Augusto Pérez, el «ente de ficción» va a Salamanca a platicar con su creador y se celebra el trascendental diálogo: las criaturas son independientes de su creador; el novelista es el pretexto para que la historia de los personajes «llegue al mundo»; la lógica interna de los entes de ficción exige de ellos una vida propia...²⁴ Todo esto estaba presupuesto en la Vida de Don Quijote y Sancho (1905), aunque no alcanzó granazón hasta las «nivolas»²⁵. El entronque literario de estas cuestiones es -se ha dicho- calderoniano²⁶.

IV

Pero si en Pabellón de reposo el hombre -la mariposilla que es su espíritu- descansa en la inmovilidad de su dolencia, tipos vitalmente incontinentes e incontenibles van a ser los temas que preocupen al novelista de posguerra. Desde Pascual Duarte hasta Lola, espejo oscuro. Poco importa su forma de ser; interesa -tan sólo- su valor humano y éste se ama tanto en el místico que nos alza hasta cumbres de radiante esplendor, como en el pobre hermano caído en el fangal más abyecto. No es este hombre -frecuentemente vil- la única posibilidad novelable. Pero no deja de ser sintomática la predilección que el escritor siente por los ambientes menos limpios. El Baroja de La lucha por la vida es el punto

de partida de toda la novelística posterior. Esta afición por gente bajas y ambientes impuros la veo como un arrastre -otro más- de la época romántica, donde lo anormal, por el sólo hecho de serlo, tenía ya categoría literaria. En definitiva, la justificación de estas posturas se encuentra en unas palabras que Ortega escribió hace ya bastantes años:

Es un error representarse la novela -y me refiero sobre todo a la moderna- como un orbe infinito del cual pueden extraerse siempre nuevas formas. Mejor fuera imaginarla como una cantera de vientre enorme pero finito. Existe en la novela un número definido de temas posibles. Los obreros de la hora prima encontraron con facilidad nuevos bloques, nuevas figuras, nuevos temas. Los obreros de hoy se encuentran, en cambio, con que sólo quedan pequeñas y profundas venas de piedra.²⁷

En efecto, a una tradición de narraciones idealizantes o ejemplares, la novelística de nuestra posguerra opuso la otra veta, la del realismo y las gentes sin moral. Ambas posturas son igualmente válidas e incluso es recomendable su coexistencia. De todas ellas se pueden obtener destellos de belleza y -he hablado de ello ya y aduzco a Cervantes y Gracián en mi ayuda- lo malo puede servir, también, como piedra de toque de lo bueno. No se trata de incitar al cultivo de lo malo como posibilidad mejor. No. Únicamente ser hombre y conocer todo lo que en nosotros hay del ángel o del barro. Adoptar posturas unilaterales es tanto como imitar al avestruz, cuyo destino -cabeza bajo el ala- es ser herido por el cazador. Saber que en el mundo hay hombres que cada día luchan -alzándose en las caídas- por su perfección y hombres que se dejan arrastrar por sus bajas inclinaciones sin resistir ya, barcas desarboladas y con el aparejo perdido. Esta doble consideración del hombre crea novelas en las que cada una de las vertientes domina sobre la otra. El color de rosa -dignamente trabajado- de *La vida nueva* de Pedrito de Andía, de Sánchez Mazas, o el color negro en *La Colmena*, de Cela, o en *el Tino Costa*, de Arbó. Ahora bien, la descripción del hombre sobre la tierra lleva o a la felicidad o a la tragedia. Será lícito que el novelista se fije en aquellas historias cuyas vidas se salvan de la vulgar monotonía. Surgirá así la narración en que el desajuste venga a determinar una actuación condicionada por elementos imponderables. De la sumisión del hombre a estos factores o de su denuedo contra ellos, nacerá el claudicante o el luchador. Un camino llega a la conformidad y el otro a la tragedia. Esta senda es la que los dioses disponen para Tino Costa, en la violenta novela de Sebastián Juan Arbó. Desde el principio los hados juegan a enmarañar los hilos de su vida. Ni una sola vez la injusticia o la brutalidad del ambiente retroceden ante las ansias insatisfechas de perfección o ante el heroísmo reiterado. Ni una sola vez, el postigo que permitiera la luz sobre el alma que va a caer en la sombra. Ni una sola vez, la estrella que iluminara la vida -los altibajos- de Tino Costa: sin someterse al destino aciago y arrastrado siempre por él; hasta que, vencido, su caída precipita en el torbellino a las almas más limpias, a las que el pobre héroe más amó. Novela escueta, de sólo el alma, para cargar más las tintas de esta

tragedia en la que no cabe el menor asomo de perdón para ningún horror, porque los dioses se lo negaron al que intentó luchar contra ellos. Como corriente serena para el lector, un lenguaje transparente, lleno de emoción lírica y de ternura, que endulza todo el negro destino de los héroes escogidos.

Si esta tragedia de Arbó como otra suya, Tierras del Ebro; Nasa, de Pedro Álvarez, o Los hijos de Máximo Judas, de Luis Landínez, nos llevan a violentas historias de tema rústico convendría no olvidar un buen antecedente: Marcos Villarí, de Bartolomé Soler. La tragedia urbana no ha tenido un cultivo semejante pues ni El barco de la muerte, de Zunzunegui, ni algún episodio de Nada de Carmen Laforet, son, comparables a ella. Acaso lo más parecido a la tragedia rústica dentro de un ambiente no absolutamente ciudadano es Los Abel, la primera novela de Ana María Matute.

V

Hasta ahora he considerado al hombre ante los demás y ante la historia. Esto es con relación al pequeño mundo que le circunda y en función de unos acontecimientos que condicionan su quehacer. Me voy a fijar ahora en su posición ante sí mismo. Es decir, el ente de ficción como criatura viva que tiene su actuar fuera de la mente de su creador. Aunque para muchas novelas con personajes sensibles a su mundo interior se puedan aducir títulos extranjeros bastante próximos, no hay que olvidar que entre nosotros fue Unamuno quien -hace muchos años- dotó a sus entes de ficción de una vida fuera de la imaginación de su creador y -como en el caso de don Quijote- con vitalidad superior a la del propio autor. Creo que sin Niebla (1914) no se explicaría buena parte del arte de novelar más reciente no tanto por una imitación más o menos próxima, que esto sería secundario, sino por la presencia activa del muñeco literario en la creación novelesca; en esa aparente separación entre el autor y personajes. Gracias a esto, el narrador es independiente de su criatura; la novela se convierte en un producto científico en el que el novelista no hace otra cosa que narrar objetivamente -todo lo objetivamente que puede- una vida ajena. Y -por ello- sin que sea paradoja, al ganar el género en objetividad, por la postura del artista, se enriquece con todo el mundo subjetivo -mucho más variado- de sus criaturas. No trato de intentar un juego de ingeniosidades, sino algo mucha más real. Habitualmente, las novelas nos ofrecían un mundo visto a través de los ojos del autor; con Niebla se lleva hasta las últimas consecuencias, un nuevo planteamiento: el mundo novelesco debe verse a través de los personajes que en él viven, no del novelista que lo inventa. Y aunque el narrador sea uno, el distinto enfoque de las cuestiones producirá efectos también variables. No es lo mismo ver las cosas -igualadas- desde la altura del Olimpo; que descender -acercándose- a la tierra y encontrar en ella que los objetos, ante los ojos, tienen relieve y tamaño. De este modo se logra aquel ideal de

Ortega:

La verdad del hombre estriba en la correspondencia exacta entre el gesto y el espíritu, en la perfecta adecuación entre lo externo y lo íntimo²⁸.

No habrá mejor equilibrio entre la mano erguida y el alma que la alza que introducirse en tal espíritu. Así cobra realidad el desdoblamiento del autor, según preconizaba Unamuno, no en una serie de personalidades iguales en las que si varía algo apenas es el collar o la tarjeta, sino en individuos independientes del autor, cada uno -desde su punto de enfoque- con una realidad diferente, puesto que ésta, en sí, es una y, en cuanto a los observadores, múltiple.

Lo que Unamuno había intentado en sus novelas era independizar de sí mismo a las criaturas que inventaba. En el atrevimiento iba implícito el riesgo. Porque no es difícil caer en el polo opuesto de lo que se pretende: que las criaturas -con su lenguaje personal- no digan otra cosa que lo que el demiurgo quiere. Algo de esto fue señalado por Juan Goytisolo²⁹ y no vamos a insistir; sin embargo, sí quiero decir que en la técnica de Unamuno como en la de sus imitadores, hay un presupuesto inicial: el autor cree haber comprendido el proceso espiritual de los personajes y lo interpreta desde dentro. Se trata de una ruptura con una técnica tradicional: la psicología conduce al relato novelesco; en tanto que las novelas de cursivas hacían brotar la psicología del caminar de un propio desarrollo. Son dos posibilidades distintas y que -antes de la guerra- estaban encarnadas por nuestros dos grandes novelistas. El riesgo de Baroja estaba en perderse en muchos motivos ajenos al relato, como de hecho ocurrió; el de Unamuno, en darnos unos tipos como en esquema, con una verdad revelada desde la segura comprensión del novelista, que viene a cortar la comunicación entre el lector y el personaje. En esencia, «hombres de acción» y «hombres de pasión», novelas y novelas.

La novela de posguerra siguió este doble camino y aún emprendió otros, pero la presencia de las gentes del 98 resultó insoslayable, aunque ninguna de los novelistas se alistara bajo una bandera y tratara de cohonestar ambas posibilidades. De esta fórmula surgió una narrativa mezcla de psicologismo y teoría ambiental retorno a unos procedimientos antiguos que ahora intentaban superarse con la interpretación del personaje a través de su propio pensamiento o, con otras palabras, la aparición de la técnica del monólogo interior y el behaviorismo de las criaturas, como arquetipos de conductas³⁰.

Evidentemente, Unamuno tenía que perder en el cotejo. Una novela esquemática obliga al sacrificio de muchos elementos marginales para presentar la economía del relato, pero -y esto es fundamental- el lector ve a la criatura en su más parva desnudez, desde el principio hasta el fin. En un mundo racionalista no es fácil hacer creer que el narrador posea todos los elementos del relato y sólo aquéllos que él utiliza. Es decir, el creador se arroga, frente al lector, la misma superioridad que el «viejo» novelista ante sus criaturas. Con una diferencia, el lector ejerce su crítica y reclama su propia independencia: es injusto que el lector pueda saber menos que el narrador, cuando de vidas ajenas se trata. O ahondando más, que ignore la psicología de una criatura que le es tan extraña como al narrador de las secuencias. Por eso esta narrativa desde dentro -si no se maneja genialmente- se convierte en una especie de guiñol

en el que el novelista juega como el maestro del retablo: dios de las criaturas que se mueven según unos hilos que alguien tensa o relaja desde el techo del teatrillo. Por mucho que concedamos a la objetividad del novelista, será en el mejor de los casos, el espectador que ya sabe lo que pasa, mientras sus vecinos viven en la incertidumbre. De ahí que las «novelas de pasión» denuncien demasiado la propia voluntad del narrador, su postura omnisciente o su compromiso íntimo con una psicología que denuncia a la suya propia. Entonces se intenta huir del callejón sin salida jugando a una técnica más compleja: justificar la existencia de un mundo en el cual la criatura se mueve libremente -lo que no quiere decir que se libre- y fraguar unos caracteres diferenciados de esa circunstancia en la que viven. Entonces, cada criatura está individualizada en su marco, pero la historia y el paisaje la recogen como la sombra que se proyecta sobre un telón blanco.

No es difícil -por ello- encontrar tradicionalidad al novelista de hoy, aunque ejemplos extraños se aduzcan, y aun sean válidos. Si no lo sabemos de muy buena tinta, será preferible ver con nuestra propia luz a fijarnos en candilejas remotas.

Influencias variadas -ajenas y propias- nos ayudarían a comprender el «monólogo interior» de La Noria; cada figura -cangilón que diariamente voltea para sacar unas gotas de agua- tiene su vida íntima, hecha a retazos, nerviosa o remansada, pero allá, en lo más hondo de su conciencia, en coloquio, sólo, consigo misma. El acierto ha acompañado, casi siempre, al autor -pensamiento y léxico-, aunque no siempre mantenga una severa rigidez en su estilo: creo que se podrían señalar diferencias entre el arte de los primeros y los últimos capítulos, pero esto no hace el caso.

Es difícil separar muchas veces el llamado monólogo interior de la autobiografía. No es raro que este último modo de proceder no sea otra cosa que un íntimo coloquio reflejado en el papel.

Tratando de poner orden en un mundo que se nos presenta exuberante, he considerado aparte aquellas novelas que responden a la tradición picaresca de nuestra literatura. En ocasiones, la tal separación se basa -más que en el quehacer novelesco- en hechos externos: el estrato social al que pertenecen dos personajes, su modo de vida, o el uso de un determinado lenguaje. Prescindiendo, pues, de las «novelas picarescas», he llamado la atención hacia las que sustentan su estructura sobre el monólogo interior. En seguida me fijaré en las autobiográficas. Sin embargo, antes de entrar en ellas, quisiera completar el panorama que aquí presento con la consideración de dos narraciones de tipo muy semejante.

Fernández de la Reguera nos dio en Cuando voy a morir³¹ una de las novelas más logradas de la posguerra. Muy bellamente escrita, con emoción de lirismo adensado, con cuadros que podrían ser aguafuertes goyescos o hispánicas tragedias pueblerinas (Lucas, Zuloaga, Solana). El español en la pluma de Fernández de la Reguera es casi siempre terso, hasta convertirse en turgencia de fruta madura; utensilio dúctil para modelar barrocos bodegones o para entregarnos la sazón del campo³². Otras veces esta lengua le sirve de instrumento a la emoción más adelgazada, hasta reducirla -tan tenue- a un levísimo cendal ya impalpable: no lirismo, poesía lírica con toda su emoción, su ternura, su desamparo³³.

Como tantas veces, el amor y el color se identifican en una feroz ansia de aniquilamiento; mientras la pobre criatura no es más que desgarros sangrantes que se van perdiendo en cada dentellada. Por eso el acierto en la luz cegadora de unos cuantos espíritus puros, y en la sombra espesa del cansado vivir. El acierto en esos fondos de tragedia donde la sangre puntúa con su espeso goterón la riña feroz o la capea pueblerina. Ante el telón embetunado (la escuela, el campo infantil, la galerna, la plaza) la vida pasó y el recuerdo, esa limosna que Dios da a los pordioseros de eternidad, ennegrece la sombra y aviva la luz con la esperanza del definitivo descanso.

Muy parecida a ésta es la segunda novela de Luis Romero. Ambas son la despedida signada por dos hombres autocondenados a morir. Dos intelectuales fracasados en el mismo suelo. Los dos parados a contemplar unos días de felicidad anegados en la mayor desilusión. Aquí, dos libros que nos confiesen el mismo pecado de amor.

Carta de ayer (1952) es la narración autobiográfica de unos pocos años de la vida de un joven escritor. La vinculación de esta novela a las que considero representativas de la tradición unamunesca me parece es evidente: estamos ante una descarnada historia de pasión. Ni un elemento secundario, ni una referencia discursiva, ni la presencia sedante del paisaje: únicamente, el proceso psicológico de dos almas desentrañado hasta sus últimos matices y hecho patente por los eficaces cortes del escalpelo. Volvemos -una vez más- a la novela de sólo el alma, como quería Unamuno y, para ello, el monólogo íntimo sirve de acuciante momento, ya que no de lustral confesión. La novela está narrada limpiamente, sin retórica, en un estilo sencillo, con algún desmayo, con ciertos giros vulgares o familiares; es decir, con los recursos que pueden reflejar mejor el humilde confiteor del protagonista. Igual que todas las narraciones de este tipo, Carta de ayer tiene su mucho de pública confesión e, igual que cualquier confesión, valdrá por la sinceridad con que el reo se acuse. Esta sinceridad en literatura es, no ya verosimilitud, sino desnuda verdad; en última instancia; saber observar para poder decir. Creo que mucho se ha logrado. Desde la actualización del recuerdo -unas veces remoto, cercanísimo otras- hasta el crimen consumado contra toda voluntad. Entre medio, la «historia de pasión» en dos almas que luchan: contra el tiempo, contra sí mismos, contra el previsto fracaso de su amor. Entonces, por miedo a desertar de la batalla que se libra, la aberración obsesiva que conduce a la más cobarde de las deserciones: a la muerte de la criatura amada. Destrucción nacida en la plenitud del amor, porque cada fosfeno del recuerdo, cada paso que pretende «escalar el monte en vano», va configurando el desenlace y llevando su haz de leña a la fogarada de la tragedia. En el texto -no se olvide que el protagonista es un escritor novel- aparece de vez en cuando algún nombre literario. Aunque Sartre sea aducido, no hay que padecer espejismos. No se trata de una novela existencial, sino de una narración esencial. Las existencias aniquiladas en el néant -real o deseado- son esquemas de pasión y de fracaso.

VI

La tradición barojiana -en temas, en su especial pesimismo- aflora en Zunzunegui. En alguna de sus novelas, el escritor de hoy exalta el tipo humano -tan norteño- del indiano. Mezcla de hombre de presa y sentimentalismo que da a su arte de novelar una peculiaridad muy específica. Al tropezarnos con gentes dotadas de capacidades tan heterogéneas como son la codicia y la generosidad, se produce un desajuste en la soldadura espiritual de los personajes: un poco en el Alfredo Martínez de El barco de la muerte, un mucho en el don Lucas de La úlcera, El autor sabe sacar todo el provecho posible de estos desajustes, aunque -como el fondo de todo los ironistas- los amargos desenlaces vienen a acentuar más el pesimismo ante la vida y ante el juego de azar a que están sometidos sus criaturas, verdaderos monigotes traídos y llevados por el destino que acaba arrojándolos -guiñapos inservibles- a un vacío moral o a la nada material. No es necesario insistir mucho: en el fondo está Baroja. Tanto en historias tétricas como la del barco holandés, cuyo antecedente más remoto son Las Aventuras de Gordon Pyn, de Poe, el Barco fantasma, de Wagner o, La isla perdida, de Priestley, y cuyo antecedente próximo está en el Shanti Andía o en el Capitán Chimista barojianos, como en un pesimismo que a veces se adensa en tragedia grotesca que deja el poso amargo de un carnaval de carátulas. Veamos el final de El barco de la muerte:

Se movió como una fiera acorralada:

¡Morir, nunca, nunca!

Abrió el balcón, y se arrojó al aire. Y huyendo de la muerte fue a la muerte.

Cayó sobre la muchedumbre enfurecida. Pasó de unas manos a otras; de unos pies a otros; de unas bocas a otras, como un pelele fúnebre.

-¡A tirarlo a la ría! -gritó alguien.

Pero conforme pasaba de unas garras a otras, de unos pies a otros, de unas bocas a otras, iba perdiendo volumen su rota y desgarrada figura... Fueron machacándole, triturándole, repartiéndoselo en pedazos...

Frente a la ría sólo se encontró un hombrecillo. Llevaba una boina en la mano; la boina de Martínez que era lo único que había quedado con vida. Fue a tirarla al agua, pero antes se la probó, y viendo que le quedaba bien, se volvió contento con ella a su casa.

Más amargo todavía es el humor -y la realidad- de La úlcera. Ironía y tragedia van en ella sueltas, independientes, hasta que confluyen en el fin. Un final que puede tener, sí «un lúgubre y pringoso aire goyesco»; pero que tiene, también toda la tristeza y el pesimismo del Don Javier de la Vidas Sombrías.

Y es que mientras el mundo sea mundo, serán negativos, brutales, desagradecidos, rencorosos y envidiosos los corazones de los hombres.³⁴

Darío Fernández Flórez al reseñar *El barco de la muerte*³⁵ trata de desvincular las relaciones de Zunzunegui con Baroja. Insisto en algo ya dicho: el conectar dos novelistas escasamente separados en el tiempo, por el quehacer y por su propia responsabilidad de escritores, no menoscaba a nadie: creo que Zunzunegui tiene un puesto en la novelística española ganado por méritos propios, pero no se puede negar a Baroja una clara posibilidad de humor -con muy diversos grados y matices- y, en otros muchos casos, una honda ternura. No podemos ignorar que el propio Baroja nos legó una novela completa para tratar de glosar sus ideas sobre el humor. Es bien significativo que en la *Caverna del humorismo* sirva para plantear toda una doctrina de lo que don Pío entendía por él: poco importan los papeles del doctor Guezurtegui o el Museo de Humour-Point, lo importante es ver cómo Baroja ve esa trilogía que conforma el sentido moderno del humor: Inglaterra, España, Rusia, países cuyas literaturas no muestran unos géneros literarios precisamente definidos, sino, más bien, en estado de promiscuidad, antítesis la más clara del humorismo. En la segunda parte de la novela, hay una serie de principios generales que no desdeñaría Zunzunegui: en la obra de arte, la técnica suele matar al espíritu, y sólo se salvan de ella los grandes creadores que dominan el oficio de manera desembarazada; por otra parte, Baroja rechaza la posibilidad de modificar el fondo por la forma (la amargura no se atempera por la visión grotesca de las cosas) y este planteamiento técnico le lleva a presupuestos muy lejanos de los iniciales. Nos interesan -sólo- unas palabras suyas sobre el estilo, que pueden servir de colofón a sus devaneos teóricos:

Para mí, el ideal de un autor sería que su estilo fuera siempre inesperado; un estilo que no pudiera imitarse a fuerza de personal.

No cabe duda que esto sería admirable. Admirable y también imposible.

La tercera parte de la novela tiene en Zunzunegui una buena aplicación: cuando Baroja indaga los resultados y sustento del humor, los apoya en una serie de «casos prácticos», que lo vinculan con el rencor, la fantasía, la voluntad, la antropología, la etnografía, etc. Ni más, ni menos que el impresionismo de lentes desorbitadas que, en *Las horas solitarias* (1918), nos llevaba al descubrimiento de la esencia de las cosas, aflorándola, en tanto empequeñecía o destruía lo subsidiario, y nos dejaba el testimonio de su pesimismo vital.

Incluso al pensar en Baroja, las lecturas de Zunzunegui nos llevan -también- a Galdós. Por ejemplo, en *El supremo bien* (1951), novela que es -a la vez- la historia de una familia y la exaltación de un ejemplar humano -don Pedro- dotado de singulares cualidades para la acción. La venerable figura del gran maestro canario es evocada en la primera página y ello nos evita insistir en lo mismo de galdosiano que hay en esta narración, sobre todo en su primera mitad: tipos, tiendas, ambientes, por

más que la amargura, el desencanto, el torbellino vital que es don Pedro, se puedan filiar mucho mejor como barojianos.

Esos tipos humanos, que en Baroja evocan siempre los pretendidos influjos de Nietzsche, con los que Bartolomé Solera hace vivir en sus novelas de gran aliento como *Karú-Kinká*³⁶, *La vida encadenada*³⁷ o *La llanura muerta*. Descarnadas historias de pasión en que las almas son arquetipos de conductas o el pesimismo ante el hombre vuelve a ser el hilo que engarza -barojianamente- sus relatos. Si no tuviéramos el antecedente hispánico, pensaría en los hombres fuertes de la novela norteamericana: hombres dominadores del desierto, del hielo o del mar; novelas de Dreiser, de Norris o de Crane.

La vida encadenada nos adentra, de nuevo, como *Patapalo*, en Castilla. Hay sin embargo, una notable diferencia entre la Castilla literaria del 98 y esta obra descrita por el narrador catalán. Sus libros, unamunescas historias de pasión, no se deleitan en morosas descripciones de paisaje, sino que toman de él, únicamente, la nota ambientadora que caracteriza un modo de vivir o una estructura espiritual. La historia narrada en la novela es rica en tipos y en acontecimientos. Más de una vez se piensa, en cuanto a la estructura, en Baroja, pero un Baroja escasamente vertido hacia el mundo de la naturaleza o hacia divagaciones extrañas al tema. Sin embargo, creo que los dos novelistas están unidos por la grandeza de la obra que emprenden: en ambos, siempre, riquísima en tipos; en ambos, mucho fuego humano para caldear el alma de sus creaciones³⁸.

La novela se adensa más -con tipos exóticos y acontecimientos históricos-: el atentado contra los reyes en mayo de 1906 da, por un momento, un nuevo sesgo y nuevas inquietudes a la novela. Sin embargo, esas páginas no se pueden comparar con las que Baroja dedica del mismo asunto en *La dama errante*: Bartolomé Soler ha visto las cosas desde fuera, con la belleza colorista de la fanfarria, con la alegría un poco frívola de tantas gentes. Su descripción completa la imagen -tan apasionante- que nos legó Baroja; entre las dos poseemos la visión íntegra de los hechos y ambas son legítimas y válidas, como las caras de una misma moneda.

La grandeza del hombre y su miseria están condicionadas, en la obra de Bartolomé Soler, por la amargura de su *Weltanschauung*. La misma ambición que lleva a levantar los grandes ideales está sofrenada por las anti virtudes (la envidia, la oquedad, el vicio) que de antemano condenan al fracaso. Como en gran parte de su obra, en *La llanura muerta*, una concepción dual de corte barojiano suscita la lucha de las antinomias Bien-Mal y, como tantas veces, el mal se impone. Por eso esta novela, social en muchas de sus páginas, es un canto abortado a la libertad del hombre³⁹. Uno de sus héroes, Bruno Massini, es linchado por creer demasiado en su propia libertad; otros Massinis innominados no serán nunca libres, porque aman demasiado la facilidad del grillete. La figura de Walkins está concebida quijotesca: gracias a esto no necesito insistir en la sublevación de los galeotes, ni en la ruina del ensueño; hasta Olga Massini es una *Dulcinea* ideal que, en vez de entregarse vencida, se pierde en la noche sobre el mar, manteniendo puro su valor de símbolo. De ahí los dos planos en que se realiza la novela: el de Walkins -Olga y el de Ricci- Blanca. Ensueño y las salitreras: el de la pureza y el del lodazal. Un flujo de lamas turbias y viscosas va subiendo hasta

lograr la distensión de las fuerzas en lucha; entonces, el fracaso de los arbitristas y de los soñadores. La novela así planteada es de una gran sencillez. Sin embargo, tipos marginales, síntesis históricas o religiosas, quiebran la rigurosa marcha que exigiríamos a una novela planteada con grandeza de tragedia griega.

VII

Si de esta interpretación de cada singularidad individual intentamos pasar a la vida colectiva, veremos cómo también la presencia del 98 aparece tanto en unos planteamientos generales cuanto en unas relaciones concretas.

En Unamuno está esa intuición del ambiente como posibilidad protagonista. Al mismo tiempo que don Miguel adensaba la historia espiritual de sus personajes, veía cómo el paisaje se podía convertir, al independizarse, en realizador de dramas. En la etimología está la razón y la precisión: ambiente es «lo que va alrededor», la circunstancia orteguiana, y el hombre no se ha podido desmarcar ni del lugar en que se mueve, ni de la cronología en que nace. Razones de todo tipo llevaron a unir la narrativa de posguerra con la de Baroja o Unamuno. La circunstancia del hombre español -por muy otra que sea- no se ha podido liberar de un pasado que sigue operante; por eso el novelista tampoco ha podido zafarse de unas maneras técnicas que desde la tradición -por lugar, por tiempo- le venían condicionando.

Siguiendo esta trayectoria y las adquisiciones de la novelística extranjera, se ha planteado una inversión de términos: en vez de ser el ambiente un silencioso deambular medido a la voluntad del héroe, éste sirve apenas de hilo que fija y limita una atmósfera cargada de vida. Algo de esto es el infierno en la pintura del Greco: gentes convulsas como en eterno descomponerse, que -en su desintegración- sugieren cuanto de voraz, de angustioso y de horrible hay en unas fauces cuya única misión es la de aniquilar al hombre. Así también en la pintura de Solana, donde las cabezas humanas -lo único allí en apariencia vivo- están fosilizadas en el nicho concreto que les deja una atmósfera de agobio. La aplicación íntima de estos planteamientos -y no olvidemos el novetayochismo del Greco y de Solana- tiene su desarrollo más brillante en La colmena, de Cela. Pero La colmena es mucho más que esto y, técnicamente, su complejidad nos llevaría fuera del 98. Sin embargo, Baroja no está ausente de ese mundo en el que pululan oprimidos, arribistas, acomodaticios, todos juntos, entremezclados, zumbando su canción de severidad de engañifa, de comodidad, como en la trilogía de La lucha por la vida y, como en ella, vidas interferidas y encadenadas, visión en profundidad y no lineal; el ojo y no el tapiz. Madrid de por 1940, harto parecido al de 1905, criatura estética en la pretensión del novelista:

La Colmena -dice el propio autor- es la novela de una ciudad, de una ciudad concreta y determinada, Madrid, en una época cierta y no

imprecisa, 1942, y con casi todos sus personajes, sus muchos personajes, con nombres y dos apellidos, para que no haya dudas.⁴⁰

Bien que Cela -desde sus singulares propósitos- haya hecho una obra personal e incluso, literariamente, revolucionaria. Creo oportuno dejar constancia -con palabras del propio narrador- de cuáles han sido sus propósitos:

En La Colmena salto a la tercera persona. La Colmena está escrita en lo que los gramáticos llaman presente histórico, que ya asomó, si bien tímidamente, en algún pasaje de mi obra anterior. La Colmena es una novela reloj, una novela hecha de múltiples ruedas y piecitas que se precisan las unas a las otras para que aquello marche. En La Colmena no presto atención sino a tres días de la vida de la ciudad, que es un poco la suma de todas las vidas que bullen en sus páginas, unas vidas grises, vulgares y cotidianas, sin demasiada grandeza, esa es la verdad. La Colmena es una novela sin héroe, en la que todos sus personajes, como el caracol, viven inmersos en su propia insignificancia.⁴¹

Esta forma de aparecer los personajes y la discontinuidad de presencia, ha hecho pensar a Ynduráin⁴², en Dos Passos (Manhattan Transfer) y en Sartre (Le Sursis); por mi parte quisiera insistir en el carácter fundamental de la novela: los ciento sesenta tipos y tipejos que nos muestran sus buenas o malas cataduras forman una larga nómina para conocer ese Madrid de 1942. A pesar de su nombre y sus dos apellidos se convierten en arquetipos, una especie de pobres símbolos de un vivir un poco heroico. No temo insistir en lo que de símbolo veo en esa multitud de personajillos; en mi ayuda invocaría gloriosos antecedentes: barcas de locos que en el Renacimiento llevaban a la abigarrada multitud, o carretas de heno en la que cada cual actúa según sus humores con un resultado que frisa muy cerca de la enajenación. Teatro del mundo muy en tono menor este del Madrid de 1942, teatro sin grandes tragedias, porque en cada minuto, vivir era ya un drama menudo y, también, una trapacería grotesca⁴³.

Cada uno de estos ciento sesenta personajes es un logrado aguafuerte. Su independencia no hace otra cosa que acentuar el carácter objetivo -histórico- de la narración. Por eso Cela ha podido desdeñar alguna definición demasiado teórica de novela⁴⁴. Por fortuna en la vida hay huecos y vacíos: cada uno de nosotros tiene una invisible membrana que nos va aislando de los demás, creando, precisamente, el hueco y el vacío que nos permite seguir siendo nosotros mismos, sin ajena intromisión. Por mucho que amemos el cuerpo que late a nuestro lado, nunca será posible borrar las fronteras. El novelista no ha hecho otra cosa que señalar más como Rouault el contorno negro de sus figuras. Cada una es un retazo de vida; por tanto, un fragmento de historia. Este es el valor de La Colmena, ser historia, intra-historia, menudo quehacer cotidiano, y oscuras vidas. Como el historiador, el novelista, puede proyectar su mirada sobre unos tipos determinados. Ofrecer la visión de un fragmento de mundo, colocado bajo su inspección⁴⁵. No creo que Cela haya aspirado en La Colmena las

únicas posibilidades de vivir, ni creo que desdeñe todo lo que en ella no ha cabido. Acaso hubiera podido ofrecer un mundo menos limitado, pero ¿dónde entonces la coherencia?; es cierto que no es aquella toda la vida del Madrid de 1942, pero es una buena parte de ella; la que ofrecía mejores posibilidades para el narrador. ¿Quién duda de que el bien existe? Y el mal, un mal mayor que el de estas páginas ¿acaso no? Al novelista hay que exigirle por lo que ha hecho; no por lo que dejó de hacer⁴⁶. Y, por esta vez, en la visión que nos ofrece, el acierto le ha acompañado: en el manejo de los personajes, en el lenguaje -vario y heterogéneo-, en el ambiente⁴⁷.

La Colmena es tan sólo una determinada forma de hacer literatura, como pudiéramos creer si prendiéramos nuestra mirada tan sólo en los elementos externos. Es -sustancialmente- el testimonio de una época visto con ojos de novelista e interpretado de forma artística. En tal sentido, Baroja es el hilo interno que va dando sentido a tanta cuenta dispersa. Cada una de las tres partes de La busca no es otra cosa que un pequeño mundo, cerrado en una pensión, una zapatería o un puesto de pan y verduras. Orbes en los que giran una serie de tipos en torno a los negocios de doña Casiana, del señor Ignacio o del tío Patas. Si la fórmula de tratamiento nos muestra el proceso de degradación social de cada uno de esos ámbitos, Baroja va salvando la ternura de sus creaciones gracias a unos paisajes que las liberan de un medio cruel, y en las cosas -perdidas en la hondonada de las escombreras- la melancolía del hombre que las contempla. No creo que se pueda separar la interpretación que los dos novelistas hacen del mundo a través de sus propias criaturas: tipos tantas veces parecidos, idéntica miseria, gentes hundidas en su congoja, necesidad de evasión. Y, en Aurora roja, la problemática existencia de cada personaje, convertida -ya- en algo que pudiera ser un símbolo nacional (el anarquismo, que se extiende por burguesía, la teoría del socialismo); en el fondo, una hondísima tristeza y un amargo desencanto ante todo y ante todos.

Al considerar una serie de novelas en la que el ambiente, esto es, lo que no es personal e individualizador, vive con actuar de protagonista, nos encaramos con el problema de la colectividad y a poco que pensemos nos daremos cuenta que todo esto nos lleva -o es ya- a un desarrollo más amplio todavía, a las narraciones que se funden todos los factores que he considerado hasta ahora para obtener un tipo de descripción en la que el protagonista es uno o múltiple, persona o impersonal, y todas estas cosas a la vez. Novelas de tal ambición, desarrollan sus propósitos -como la Comédie humaine de Balzac, como los Episodios Nacionales, de Galdós, como la trilogía U.S.A., de Dos Passos, como muchas de las obras de Valle Inclán o Baroja- en ciclos coherentes, dando a la narración un sentido señaladamente histórico, pues la literatura -aparte de su valor intrínseco- se convierte en testimonio para la posteridad y al novelista se le exige la misma formal investigación de los hechos que al historiador.

Como novelas cíclicas se anunciaron Zarabanda (1944), de Darío Fernández

Flórez, que constituiría el primer tiempo de El cauce logrado; La colmena de Cela es, también, la primera parte de un presunto ciclo; los Caminos inciertos; forman ciclos las novelas de La ceniza fue árbol, de Ignacio Agustí, o la serie que José María Gironella inauguró con Los cipreses creen en Dios.

Quiero señalar cómo estas novelas-río vienen a entroncar -también- con la tradición española, sin negar -claro- cuantos antecedentes extraños se quieran aducir. Pero lo que interesa -aquí y ahora- es cómo el Galdós de los Episodios, el Valle-Inclán de La guerra carlista, el Baroja de Aviraneta o la historia contemporánea, se trasvasan al quehacer novelístico de la postguerra. Necesaria -y fatalmente- al enfrentarse con relatos de vidas superpuestas, la historia ha nacido. Así ocurre en Mariona Rebull y El viudo Rius (creo que Desiderio y 18 de julio no mantienen la línea de las dos primeras novelas) que -pensadas dentro de un ciclo coherente de cuatro relatos- venían a ser sendos «fragmentos de la vida del personaje Joaquín Rius», dentro de la «vida de la ciudad». De ahí esa multiplicidad de elementos: uno o varios protagonistas, personajes humanos e impersonales y, por añadidura, la historia de una ciudad. Las dos primeras partes -las más logradas, las más coherentes- son entre sí bastante dispares: Mariona Rebull es, más, la vida de unos personajes y con ellos el recuerdo poetizado de Barcelona. Son años felices en los que el trabajo era también una especie de felicidad. Sólo al final -en la tragedia última- sentimos que alguna rueda ha dejado de marchar en este perfecto engranaje, algo que el maquinismo ha traído y que los jefes de industria recién surgidos no han sabido evitar. El viudo Rius es ya la historia social reflejada en el esfuerzo heroico de un hombre. Con el colapso económico de los primeros años del siglo, llegan las bombas, los atentados, el anarquismo... Todo aquello que se levantó con tanto amor va hundiéndose y anuncia su aniquilamiento: los telares enmudecen, el colectivismo laboral se desintegra... Cuando la crisis se salva a cambio de tantos sacrificios, el héroe cansado quiere huir. Entonces -otra vez- la sangre tan ávidamente deseada en un hijo, lanza su postrera llamada de fidelidad.

Esta segunda parte, tiene muchos problemas que a la primera le faltaron. Incluso los tipos humanos son muy distintos y es que el tiempo exige ya una moral de combate y los hombres han de alistarse para comenzar la lucha. Faltan los Ernestos y las Marionas y salen Llobet o Pamias; el único que sigue fiel a sí mismo es Rius, más desencantado, pero, por ello, más obsesivamente vital. Y como fondo -una vez más- los problemas de España: hacienda y gobernación⁴⁸, y a vueltas con ellos los arbitristas, los políticos, los pensadores: Morral, Lerroux, Combó, Prat de la Riva, D'Ors, Maragall, algo que hace pensar en Galdós y a la vez en el 98. Justamente esos años -definitivos- cuyas horas latían vivas aún hoy en nuestros pulsos.

Se ha dicho alguna vez que Agustí y Arbó son los novelistas de Barcelona. En ellos tendría la gran ciudad el Galdós que la convirtiera en literatura perdurable. Bien es verdad que entre los tres escritores hay grandes diferencias (en el tiempo, en la preocupación, en los tipos, en el estilo), pero, bien es verdad que en la novelística de Agustí, como en algunas obras de Arbó, tenemos historiados diversos momentos de la vida de

la ciudad. Sobre las piedras grises y María Molinari son, hoy, las dos narraciones que Sebastián Juan Arbó ha centrado en Barcelona. La primera de ellas obtuvo en 1948 el premio Nadal. Es una novela de anchas pretensiones. La anécdota -bellísima, llena de humanas ternuras- nunca es rebasada por la historia dentro de la que aparece inserta. Como en el caso de Agustí estamos ahora ante una peripecia humana que es la trama de la narración y, como fondo, una concreta realidad histórica que, mantenida en una suave lejanía, avanza en ocasiones como el redoble de un tambor, suave en lontananza, estridente cuando es cercano⁴⁹. Las figuras centrales de esta narración son gentes de carne y hueso, semejantes a tantas otras como la vida ofrece; pero su particular destino está condicionado por la historia grande. Sin embargo, no estamos ante una novela histórica, ni siquiera ante una historia reflejada: disponemos de unos cuantos datos menudos con frecuencia, que inscriben todo lo que va a ocurrir. Esta «intrahistoria» surge en unos motivos de trivial apariencia pero decisivos y captados con cuidadoso estudio: desarrollo de la burguesía, zarzuelas, cupletistas de moda, comienzos de fútbol, faenas del Gallo, cosas que se han convertido -tan por desgracia nuestra- en historia grande, desembocado más de una vez en tragedia⁵⁰. Al lado de este incesante fluir del tiempo, unos paisajes urbanos, apenas si anotados, pero frecuentemente recogidos en unas notas de color⁵¹.

Mariona Rebull y los Bausá viven en un mismo barrio barcelonés. Podría creerse en su proximidad literaria. Nada más lejos. Agustí lo describe en su período de opulencia, de buen vivir; Arbó, en su declive, en su envilecimiento. En unos pocos años, se ha perdido el sentido histórico de las gentes. Y mejor que en los hermosos portales convertidos en carbonerías o almacenes de papel, mejor que en los palacios degradados en casa de vecinos, mejor que en las amplias entradas recortadas en cuchitriles de menestrales, la narración de estos dos novelistas nos ha permitido captar el hondo sentido del proceso. Desde el colegio caro de Mariona hasta el cartelito («Planchadora en el 2.º») de Arbó hay una sima que ha engullido toda una estructura social. Creo que no es preciso insistir: he aquí en qué se acercan y en qué se alejan las narraciones de los dos novelistas. En ambos, una clara personalidad diferenciadora y en ambos el mismo servicio a una ciudad, convertida ya en sustancia literaria⁵². Y, a lo lejos, la sombra de Baroja aducido por Arbó en una bellísima referencia⁵³.

Si Agustí nos hace vivir la historia acaballada entre dos siglos, Gironella en Los cipreses creen en Dios nos trae la vida de otra ciudad catalana, Gerona, en el lustro que va de 1931 a 1936.

La empresa en que ando metido consiste en escribir una novela sobre España que abrace los últimos veinticinco años de su historia.

Dividida en tres partes: anteguerra civil, guerra civil en los dos bandos, postguerra. En la postguerra incluyendo la odisea de los exiliados, odisea de altísimo interés humano.

Esto, poco más o menos es lo que Baroja se propuso en buena parte de su obra:

El que lea mis libros y esté enterado de la vida española actual, notará que casi todos los acontecimientos importantes de hace quince o veinte años a esta parte aparecen en mis novelas.⁵⁴

Y, todavía más, hechos políticos actuales (intentona de Vera, sublevación de Jaca, segunda república), aparecen descritos en la trilogía de La selva oscura.

Como en el caso de Agustí, la historia familiar de los Alvear, o la más concreta de Ignacio el primogénito, es lo menos importante. Lo que vale es la pugna entre dos «tempos», totalmente distintos: el lento, moroso, que pasa por las personas; el galopante que azota a la vida total. Creo que esto no se ha señalado en la obra de Gironella y, a mi ver, es el hallazgo, oculto, que más interesa en ella: el haber sabido encontrar el distinto valor que la misma circunstancia tiene para categorías diferentes⁵⁵.

Dominados por sus pasiones -buenas o malas- verbenean por esas novecientas páginas toda clase de tipos y entre ellos el novelista acierta unas veces y otras no. Lo mejor en la novela, la ciudad, Gerona -casual azar el Gironella del apellido-, varia, rica, en tipos y paisajes. Amorosamente descrita. Circunstancias que traen La familia de Errotacho (1932) hasta los gavilanes de la pluma. Baroja pretendía captar y acentuar el color y el sabor de una época impregnándose «lo más posible de la esencia del tiempo». Creo que ambos novelistas no tratan de hacer obra histórica, sino más bien la biografía de gentes oscuras, modeladas e inmoldadas, por las circunstancias y el ambiente. El sabor y el color de la época están más veramente logrados por el trasfondo histórico que poseen estas narraciones y que, a veces, se impone como un primer plano. El propio Baroja justificó esta mezcla de elementos -y quede su juicio por cuanto tenga de generalizable- por su afición a la crónica que «quizá dependa de una gran curiosidad por los hechos y cierta indiferencia por las palabras». Si la primera parte de La familia de Errotacho es el reflejo de las sacudidas de la guerra mundial en el sur de Francia (algún hilo suelto termina en El cabo de las tormentas), la segunda es otro nuevo «documento del tiempo»: actividad de exiliados y prófugos al otro lado del Pirineo, sus proyectos de revolución y sus intentos armados. Pretendiendo la comprensión de estas novelas -las de Baroja, las de Gironella- encuentro muchas líneas de común, por más que el escritor vasco adopte posturas más radicales ante los hechos que narra y se demore en unas largas y tetricas páginas sobre la muerte de los cabecillas. (Cierto es que no producen menos espanto que las del comienzo de Un millón de muertos. Si Mina sirve a Baroja como antecedente de la historia cumplida cien años después las novelas de don Pío son anticipo de las que Gironella escribió un cuarto de siglo más tarde.)

Queda una última, decisiva, cuestión: el acierto de narrar hechos polémicos ante los cuales hay que decidirse. Es el mismo problema que nos suscita Baroja, porque las dificultades de estas novelas son hartamente comprometedoras y no permite zafarse de ellas. No hablo de posturas,

«comprometidas», sino de una creación que, por su naturaleza, suele fallar. Y así se ha visto en sitios donde el albur juega monedas menos sangrantes que entre nosotros. Un Sperber podía preguntar a los norteamericanos: «será mejor describir a la naturaleza humana mediante la crónica del hecho real y verdadero o mediante la obra de imaginación»⁵⁶. Y Hoffman, bien que con muy otras intenciones:

¿Cómo puede un novelista tratar el presente inmediato honestamente, realísticamente, y sin embargo conservar poderes discrecionales sobre el juicio final que hay que pronunciar acerca de dicho presente?⁵⁷

Cierto que hay que emitir un juicio sobre todo y la sociedad nos compele al compromiso, pero, no menos cierto también, difiere bastante la fórmula cuando lo que se valora es una manera de ver nuestra circunstancia y no de tasar la sangre derramada. En el primero de los supuestos, el juicio se hace desde fuera; en el segundo, desde dentro. Y esto nos obliga a cambiar mucho la perspectiva. Lo que en la crítica social es objetividad saludable, sería frivolidad -o algo peor- cuando se cuentan los muertos o las lágrimas de los vivos. Y esta es la diferencia fundamental que veo entre los planteamientos de Baroja y de Gironella: todo lo que Baroja narra -triste, amargo, premonitivo- no había llegado aún a la gran tragedia; la historia de Gironella es el espejo de cada uno. Para quienes vivieron la guerra, sus relatos son la imagen real o deformada -uno a uno elegirá según sus compromisos- de lo que fue o pudo haber sido; para quienes no fuimos sino oyentes de retazos discontinuos o contempladores de jirones al aire, el sentido de lo que carece de sentido. Pero es difícil que de ello pueda nacer el sentimiento generoso de contemplar una obra de arte. Baroja diría «que en una época cercana se puede suponer, imaginar o inventar la manera de ser psicológica de los hombres que vivieron en ella»⁵⁸, lo que es cierto. Pero no menos que Aviraneta o Zalacaín tienen muy otros abalorios que los personajes de Gironella.

VIII

He tratado de acercarme a la novela española de los años inmediatos a la posguerra. Y he querido ver en ella el motivo fundamental, casi único que la mueve, el hombre. Nos encontramos con una vuelta apasionada hacia el hombre. Bainville había dicho que:

El error principal del estúpido siglo XIX, en literatura, es el haber hecho de la novela una obra de arte; es más: simplemente, el haber visto en ella obra de arte.⁵⁹

A estas alturas no podemos empezar a discutir -una vez más- esto. Pero la

afirmación de Bainville es excesivamente arriesgada. Acaso sin pensar en ella, se escriben demasiadas novelas que no son obras de arte. La novela no es -disiento de Zunzunegui- un género fácil, hacen falta demasiadas cosas para que la maquinaria funcione sin roces y sin atascos. El propio Zunzunegui ha dicho que

El artista, cuando no es más que artista, no sabe dialogar. En cambio, el verdadero novelista se le ve en esto, en que deviene su personaje y habla como el personaje debe hablar.⁶⁰

Porque la novela -como la epopeya- es un quehacer de elaboración colectiva, el novelista no puede sustraerse a su propia tradición; ni a su tiempo, ni a su pueblo. Entonces vemos cómo fielmente hay una continuidad -de técnica y, sobre todo, de espíritu- que vino a salvar los años difíciles de la posguerra. Esa fue la misión heroica de los novelistas -de tantos y tantos españoles-: salvar lo que el vendaval no había podido arrasar y asegurar la continuidad hacia el futuro.

En una conversación con Cela, Melchor Fernández Almagro dijo que «nuestra novela contemporánea se ha saltado una generación: tras la novela del noventa y ocho, la novela dijérase que salta sobre el vacío hasta los novelistas actuales»⁶¹. Sí, le falta una generación nuestra -la que se perdió en la guerra- y, probablemente, le faltan otras generaciones ajenas. Pero es el fruto que tuvieron que pagar aquellos hombres que dieron continuidad a la vida de España. Así les pasó a los demás: Vázquez Díaz gustaba de Azorín, de Baroja o de Unamuno y Eduardo Vicente leía a Baroja o a Machado⁶². Pintores de distinta generación que tuvieron que vivir la misma circunstancia histórica que los novelistas, y para quienes lo próximo, lo que movía su sensibilidad era -precisamente- la literatura del 98. Hay unas sabidas palabras de Ciro Alegría que conviene no olvidar: «la vida del hombre no es independiente de la tierra»⁶³ o, si se prefiere, «¡Aquí la naturaleza es el destino!»⁶⁴ La vida del hombre y su destino: no la de un hombre, sino la de la colectividad, la de todos. Novelistas y pintores como reflejo sutil de esa llamada ardiente que es la vida, la de cada uno y la del propio pueblo. Y es que la novela por mucho que refleje el tiempo en que va siendo escrita, no se puede entender sin las referencias al pasado; en última instancia, no se entenderá si no sabe dar sentido a los movimientos que han hecho tomar la pluma, algo que sólo puede vislumbrarse desde la continuidad de cada creación y de cada creador. Cuando la vida de un pueblo se detiene, hay que darle bríos para que continúe y no muera, aunque se conserve en hibernación. Y no hay más vida que la individual, ni más sangre que la que oímos en nuestros pulsos o la que sentimos en nuestras venas, cuando queremos oír y sentir. No sería difícil que se me adujeran testimonios ajenos, porque en cada parte las cosas han sufrido procesos semejantes. El hastío por los esteticismos, la angustia de la guerra, la desazón de la paz, hicieron sentir en todas partes de manera afín. En Norteamérica, Frank Norris diría con desprecio: «¡Qué importa el buen estilo!... No queremos literatura, queremos vida», y con ello sugería que el «grado de valor de un novelista podría ser medido por la cantidad de vida en bruto presente, y por la

cantidad de "buen estilo" ausente»⁶⁵. Pero esta postura es sustancialmente literaria en tanto la de los novelistas españoles lleva implícita una problemática nacional (continuidad del quehacer sobre contingencias políticas), la persistencia de unas fórmulas retóricas (nivolas, independencia del ambiente, hombres de acción, ciclos históricos) y la afinidad espiritual con gentes que nos enseñaron a ver y sentir de unas determinadas maneras.

Entonces, lo ajeno a nosotros apenas si puede aducirse. Es el interior nuestro lo que trata de explicarse y en nosotros mismos la solución a los problemas que sólo nosotros nos hemos creado. Por eso la presencia del 98 en la novela de la posguerra era como una calina difusa que se tendía sobre toda clase de quehaceres, y era -también- como una luz fulgurante que hería a cada hombre con sus destellos. Presencia sentida e impalpable o referencia concreta para asir la tarea emprendida⁶⁶. Los hombres del 98 como los de la posguerra se enfrentaron con una serie de realidades -históricas y literarias- a las que dieron sentido. Naturalmente, con muchas y grandes diferencias, pues de otro modo, no hubiera habido otra cosa que vacua repetición de las primeras experiencias, y lo que cada uno trató de entender fue la relación entre la postura artística y, como diría Gertrudis Stein, la «cosa vista».

Y, de nuevo, la vuelta al punto de partida. Ser hombres -cualquiera que sea su condición- y hablar como tales. En principio fue la palabra y por ella conocimos y acertamos a conocer. Por eso, cuando hablamos, de novela actual, hemos de pensar en Baroja o en Unamuno, los novelistas que hablaron como hombres en sus libros y cuyos entes de ficción, antes de ser fábula libresca, fueron -y sobre todo- personajes de carne y hueso. Se ha cumplido en esta proyección del 98 sobre los novelistas de posguerra aquella aspiración que formuló un escritor de hoy, y en la que se han hermanado las pretensiones de unos hombres que acertaron a salvar su propia contingencia:

Mostrar que el destino del hombre es el hombre; transformar el destino en conciencia; tal es la misión del artista.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

