LA ESCRITURA DE COMBATE DE G. BERNANOS: FICCIÓN DEL DISCURSO, FICCIÓN DE LA HISTORIA, FICCIÓN DEL YO

Mª CONCEPCIÓN PÉREZ PÉREZ
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

De cara al eje de reflexión que nos reúne en el presente encuentro, y en su proyección sobre el ámbito literario, mi intervención se centrará en la consideración de la construcción de la ficción desde un espacio problemático de escritura que desborde los marcos ficcionales tradicionales. Para ello, me basaré en la escritura de G. Bernanos, y más concretamente, en *Los Niños humillados*, texto que marca la culminación de ese conjunto que la edición francesa de las Obras Completas de la Pléiade ha agrupado bajo la denominación *Ensayos y escritos de combate*.

Desde el punto de vista genótico, este conjunto de textos presenta un gran interés. Por un lado, por tratarse de un espacio de escritura que escapa al encasillamiento en un género definido, yendo desde el ensayo al artículo periodístico. Por otro, porque este espacio *de combate* marca el punto de llegada hacia el que se encamina toda la escritura del autor, cuyo imperativo categórico, ya desde su primera novela, *Bajo el Sol de Satanás*, es testimonial, en el más puro y evangélico sentido del término (dar testimonio de la Verdad en un compromiso activo). A este respecto, conviene recordar que, a partir de un momento dado, cuya raíz se sitúa en la guerra civil española, Bernanos abandona los textos *de ficción* propiamente dicha por los *de combate*, requerido por una Historia que es falsedad e impostura.(1)

Los *escritos de combate* forman un conjunto heteróclito donde los distintos ensayos remiten unos a otros, convirtiéndose la intertextualidad en generador de escritura, dentro de un proceso de replanteamiento continuo que encierra una búsqueda que va más allá del panfleto políti-

1 *Los Grandes Cementerios bajo la luna*, publicados en 1938, son decisivos en este sentido, según afirmará el autor desde su exilio brasileño. Para un planteamiento más detallado sobre el sentido general de la obra de Bernanos y la interrelación entre textos de ficción y textos de combate véase mi introducción a *Bajo el Sol de Satanás* (BERNANOS: 1990), así como la reciente recopilación de artículos presentada por J. CHABOT (1994).

co. El Yo que se escribe es el referente último de una escritura hacia la cual deriva siempre la reflexión sobre la Historia.

En este conjunto, el texto de *Los Niños humillados* es particularmente relevante, por estar escrito en los últimos años de la vida del autor, recogiendo, por tanto, resonancias de textos anteriores, así como una visión menos crispada de la Historia. La obra, publicada con carácter póstumo, aparece calificada por su autor como *Diario*, y de manera más restringida, *Diario de guerra*, referido a los años 1939 y 1940, es decir, en la época que marca el estallido de la Segunda Guerra Mundial.(2)

El *diario* se presenta entonces como una forma fragmentaria y polivalente en la que Bernanos juega con la propia semántica del término que le otorga identidad como género: diario de guerra, diario periodístico, diario íntimo (las tres dimensiones cristalizan en una sola en *Los Niños humillados*). Bernanos transpone las mismas reglas de la lectura del Yo a la lectura de la Historia, y viceversa.

En función de todo ello, la escritura lleva a cabo una expulsión consciente (y, evidentemente, aparente) del espacio del Yo en las novelas, y, por otro, el espacio de la confesión invade precisamente los textos donde el referente primero es la Historia, dotando a la expresión de ese titubeo zigzagueante proporcionado por la forma fragmentaria, definitoria de toda búsqueda autobiográfica. Así, en *Los Niños humillados* el punto de partida y el punto de llegada están establecidos por la dinámica del Yo, traducida, en la estructura anecdótica, en una narrativización ficcional. De esta manera, el punto de partida viene marcado por un movimiento de expulsión significado bajo la forma pronominal *nosotros* ("Volvemos a la Guerra como a la casa de nuestra juventud. Pero ya no hay sitio para nosotros") para desembocar en una nueva expulsión que opone al Yo frente a Ellos. (3)

La Historia es el polo referencial en función del cual el Yo se construye. El discurso ficcional histórico se articula en torno a los siguientes núcleos digresivos: ensoñación alegórica de la Victoria, de *L'Arrière* (la retaguardia), de *L'Avant* (la vanguardia), ensoñación de Hitler, motivo discursivo de los Grandes Ciudadanos y los Amos del Mundo, discurso sobre los Imbéciles. Pero la totalidad del discurso que da lugar a los núcleos aludidos se construye sobre una gran paradoja, que a todos los críticos bernanosianos desconcierta: la experiencea de la Victoria tras la Primera Guerra Mundial vivida como derrota. Esta paradoja conforma uno de los temas básicos de la melodía existencial de Bernanos, y supone la superposición y fusión en una sola de dos fechas históricas que confluyen en una sola brecha: la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Consecuencia inmediata de ello, toda una época y toda una generación (*Nos habían borrado*, dirá Bernanos) son abolidos.

> Nunca he sentido el más mínimo orgullo por eso que llamábamos la Victoria. Nadie sabría estar orgulloso de aparecer en público del brazo de una mujer guapa que lleva tu nombre, pero que se niega a acostarse contigo. La Victoria no nos amaba. BERNANOS (1971: 776)(4)

---

2 Ya en 1935, según testimonio de M. MILNER (1989) Bernanos había empezado a escribir un diario que retomará en 1936. De este diario saldrán una serie de artículos (uno de ellos, precisamente, se titulará "Diario de un testigo") publicados en la revista *Sept*, constituyendo una primera versión de *Los Cementerios*. Vemos ya, pues, una primera confluencia entre el diario íntimo, el ensayo y el artículo periodístico con referente en la Historia.

3 Bernanos se siente como un muerto expulsado de la casa de los vivos. Al final del libro la perspectiva se invierte, viéndose a sí mismo como el único vivo expulsado de la casa de los muertos.

4 La traducción de éste, y de todos los textos citados, es mía.

"La Victoria no nos amaba" es el motivo redundante y lírico sobre el que se genera el discurso de los primeros fragmentos del texto, pero que se mantendrá como tonalidad de fondo a lo largo de todo él. La Victoria es falsa, es impostura. La Victoria supone la perversión del verdadero "espíritu de guerra", de esa "magnífica renuncia, llameante renuncia de la guerra", el espíritu de verdadera entrega y verdadero heroismo del combatiente anónimo. Todo ello forma parte de lo que Bernanos integra en la semántica del *Avant* (vanguardia), por contraposición a la semántica del *Arrière-Derrière*,(5) en función de la cual se define la Victoria. Para Bernanos es desde la paz como se define la lectura de la guerra.

Así pues, y en función de esta paradoja, los amos del mundo, los que ocupan la primera línea de la Historia, son, en realidad, la retaguardia, mientras que los no visibles, y esencialmente los muertos, constituyen la verdadera vanguardia.

El texto entero de *Los Niños humillados* se va generando como una paradoja contínua, construyéndose toda su dinámica en función de ella. La paradoja supone un desmontaje del discurso de la doxa, dándoles la vuelta a los resortes que lo articulan. De esta manera, el discurso bernanosiano se construye, de manera consciente, como antidiscurso, basándose en la subversión de la lógica, ya que el mayor de todos los lógicos es, precisamente, Satanás.

Pero, por ello mismo, la resultante discursiva no es traducible en significado en función de las leyes comunes de recepción. Así, la paradoja irresoluble genera un discurso criptico que se convierte en profético, traducido en fórmulas del tipo "un futuro cercano le dará un sentido a mis palabras". El discurso profético ha de ser, pues, leído desde otros mecanismos, cuyas claves Bernanos no posee, ya que la misión del profeta es anunciar y denunciar, las claves de su mensaje solamente las tiene Dios. Desde este último aspecto de denuncia, recordemos que el carácter esencial de la paradoja es, precisamente, el de ser un instrumento de ataque, desempeñando una función de provocación, una función polémica.

El texto se construye entonces como un espacio de dinamicidad dialéctica generado a partir de un juego pronominal que opone, o integra, el espacio del Yo frente a Nosotros y Vosotros (o Ellos), creando distintos niveles de ficción en los que también se integra al lector. Pero, además, los pronombres van cambiando continuamente de referente, con lo cual se va ampliando el espesor polifónico del texto.

De esta manera, el empleo de la primera persona del plural no obedece a una posible motivación de modestia, sino que, desde la estrategia de la ficción, funciona como elemento configurador de un verdadero espacio de colectividad, marcando la pertenencia a una comunidad. Desde este punto de vista, el juego pronominal permite una explotación ambivalente:

- Por un lado, a partir de él se construye un espacio generacional ("los que hicimos la Guerra", "los camaradas") es el *nosotros* de la generación perdida.

- Por otro, se elabora un espacio ficticio de opinión que presenta una clara carga combativa. *Nosotros* apuntaría al referente de una nueva milicia de la que el Yo de la escritura sería portavoz. Crea la ficción de un espacio de verdad, un orden de cosas, un *anti-statu quo* que niega el *statu quo* establecido. "Nosotros pensamos", frente a "vosotros", o "ellos", apoya el juicio aseverativo del Yo, convirtiéndolo en irrefutable. Define semánticamente el espacio de la verdad frente al de la mentira.

En lo que respecta a la segunda persona del plural, el pronombre que la representa, y que apunta directamente al destinatario, es propiamente el creador de espacio polémico. Y ello en el sentido etimológico del término al generar una dimensión de hostilidad (*vosotros*, en este caso representa el discurso del *statu quo*, también representado por la tercera persona del plural). Encontramos al respecto toda una gama viva que va desde el tono neutro al del insulto y el reproche.

A otro nivel referencial, el referente de *vosotros* lo constituyen los receptores mismos del discurso, es decir, los propios lectores. A partir del empleo pronominal cabe entonces establecer una doble tipología de lector:

- Lector comprensivo, con el que se establece una corriente de comunicación, de *simpatía*, en el sentido etimológico del término, al compartir el juicio y el sentimiento del Yo.

- Lector incomprensivo, pudiendo incluso llegar a ser hostil. La incomprensión funciona como estrategia discursiva, al permitir el relanzamiento del discurso.

Tanto en uno como en otro caso, el lector no es tan sólo un destinatario hipotético, sino una instancia activa que se integra en la ficción del discurso a través de su propia ficción. Así, y en función de ello, Bernanos se imagina la posible respuesta del lector, planteándola, no como hipótesis, sino como premisa discursiva (funciona, por tanto, como elemento generador de discurso, manteniendo un diálogo vivo).(6)

Pero el continuo juego que la escritura establece a partir del empleo pronominal hace difícil saber cuál es su referente exacto, creando una serie de ambigüedades que abren paso al juego de la matización, desde una verdadera polifonía. Además, todo el espacio textual, a distintos niveles, contribuye a crear esta dimensión polifónica, de consonancia y disonacia a un tiempo. De esta manera, podemos establecer una conexión con la estructura temática del texto, entendiendo esta última en el sentido que le otorga la crítica temática post-bachelardiana, es decir, como aquella estructura que recoge y recrea una determinada manera de percibir y ensoñar el mundo a través de la escritura, cristalizando en una determinada red de imágenes. Así, la polifonía nos permite hablar de distintas voces, no forzosamente coincidentes, y que, además van cambiando en función de la estrategia de la ficción. Ello entra en coherencia con la recreación de la Historia a partir de la imagen de la impostura, generando toda una red de analogías.(7) Si el discurso, según acabamos de ver, se genera de manera paradójica, siendo su función esencial la de desmontar el discurso de la doxa desde su propia parodia, la finalidad última que persigue no es otra que el desmontaje de la impostura de la Historia. Esta genera un espectáculo grotesco (así es como lo califica literalmente Bernanos), cuyo carácter está amplificado por la distancia espectadora de quien contempla la realidad desde el autoexilio brasileño. La conflagración mundial, que otros autores ven como un auténtico apocalipsis, es recreada como una farsa grotesca, al construirse sobre un espacio de degradación. Montada sobre la impostura, la Historia genera un espectáculo de ficción teatral, cuya mejor metaforización la encontramos en el texto que figura como anexo a *Los Niños humillados*, donde la Historia aparece vista como una gran *commedia dell'arte*, espectáculo, como bien se sabe, que basa su eje de desarrollo en la improvisación.

La ensoñación teatral de la Historia se plasma en una dramatización del relato histórico construida sobre el empleo de la personificación, lo cual lleva a un juego constante que va de la ficción alegórica a la ficción anecdótica en el sentido más prosaico del término, dando como

---

5 Bernanos hace un sarcástico juego de palabras por similitud fónica entre *Arrière* y *Derrière* (el "derrière" sería el "trasero") imposible de mantener en español.

6 Se trata de un diálogo en el más puro sentido del término, marcado incluso tipográficamente como tal, y en el que Bernanos adopta todos los registros, desde la solicitud humilde para emplear un tono familiar que le permita ser entendido, pasando por la dialéctica comprensiva de quien admite, sin compartirlo, el discurso ajeno, hasta llegar a la intolerancia que prohibe una réplica que no se acepta.

7 Recordemos que *La Impostura* es precisamente el título de una de las primeras novelas de Bernanos, que aparece como presencia intertextual en *Los Niños humillados*. La relación problemática entre el Yo y la Historia estructura toda la creación de ficción en Bernanos.

resultado una subversión del espacio de la alegoría en función de una desmitificación de la Historia.

En este proceso de desmitificación, el texto presenta un continuo vaivén que del registro metafórico conduce finalmente al espacio anecdótico, en un proceso ficcional inverso. De esta manera, la metáfora es generadora de anécdota, pasando incluso del espacio de la ficción al de la anécdota real plasmada en el intertexto del artículo periodístico y, más concretamente, del relato del suceso. Como la Historia, el espacio metafórico se ve así sometido a un proceso de degradación.

También en esta dirección la polifonía es significante. Y ello en sentido propio, ya que nada hay más polifónico en términos estrictos que la voz, desde cuya metonimia se recrea la Historia. La estructura de la percepción en Bernanos privilegia de manera clara el elemento sonoro: *Si la llegada del reino de Dios no debiera sorprender al mundo dormido, no nos habrían hablado nunca del Angel ni de la trompeta*, dirá el autor reflexionando sobre el tiempo presente (BERNANOS, 1971: 836). Pero el mundo se ha acostumbrado a dormir de pie entre el estrépito de todas las artillerías de la Tierra, hasta el punto de que, paradójicamente, sólo el silencio podría sacarle de su eterno duermevela. Así, la metonimia sonora de la Historia lleva a una ensoñación de la voz en la que merece la pena, siquiera brevemente, detenerse, y en función de la cual son recreados los personajes históricos: Hitler, frente a Péguy, quien encarnaría la verdadera voz, la voz olvidada, es la palabra "ebria", resonando estrepitosa por los altavoces y ahogando cualquier otra voz.

Pero, de manera preferente, la ensoñación utiliza como soporte anecdótico, como elemento de fijación, un objeto: la radio, lo cual permite introducir, por otra parte, el registro periodístico del reportero de guerra, del diario de guerra. Siendo recreada la voz como elemento eminentemente teatral, la radio no es sino un "polichinela políglota", cuyas mil voces pretenden enmascarar el verdadero silencio de la Historia. Lo único que hacen, en realidad, es generar un circuito cerrado de mentira:

> Las mentiras giran alrededor del globo y vuelven a su punto de partida, en un circuito monótono, podrían servirse indefinidamente de la misma frecuencia de onda. BERNANOS (1971: 821)

La radio, que la soledad brasileña hace aparecer como una "caja mágica", genera un espacio de ficción potencialmente infinito, permitiendo la mayor impostura de todas, el gran oxímoron, la extrema monotonía de la variedad:

> Las voces de los locutores nos llegan de todos los puntos del mundo, masculinas o femeninas, inasexuadas, con el mismo acento de cordialidad falsa, de falsa emoción, de falso candor, de indignación fingida, de agria impertinencia, que evoca irresistiblemente el rostro confortable de una señora discutiendo con su yerno. Uno las preferiría simplemente monótonas, en lugar de realizar, en un colmo de artificio, el milagro de la extrema monotonía en la extrema variedad, haciendo pensar en las muecas que un electricista bromista obtendría con su arte en la cara de un muerto. BERNANOS (1971: 834)

Este carácter hacia el desquiciamiento, marcado por unas voces que llegan a la vez desde todos los puntos de la tierra encuentra su primera y total expresión en la representación de la Guerra a través de la imagen estridente de la casa con la que se inicia el texto:

> Volvemos a la guerra como a la casa de nuestra juventud. Pero ya no hay sitio para nosotros. Del sótano al desván, hormigueante, desborda en gritos, canciones, olores, humaredas. [...] Las primeras ventanas se encienden, el coche de reparto, en un fragor de trueno, vuelca su cargamento de carne marcado con el sello de la intendencia. La cocina ronca y echa fuego como una fra-

> gua. Me he dirigido a la escalera, pero había demasiada gente, me han empujado fuera, sin verme, con una risa enorme que no terminaba, que me ha estado persiguiendo un buen tiempo, que me seguía llegando aún a través de bruma [...], miemtras miraba por última vez mi cruel y vieja casa, mi loca casa, despidiendo un fulgor furioso, tirando de la cadena y ladrando en la noche. BERNANOS (1971: 776)

Paradójica vuelta hacia un espacio de acogida que se verifica como lugar de expulsión. El extracto escogido permite, por otra parte, a la manera de una "mise en abyme", dar cuenta de la evolución seguida en la escritura desde el "nosotros" al "yo", derivación última en la construcción de la ficción de la Historia, y que le opone definitivamente a "ellos", los perversores, los verdaderos muertos. El Yo de la escritura, cuya misión, veíamos antes, es profética, se ensueña, desde la armonía, como el cantor humilde y callejero que va tocando su organillo, transmitiendo un mensaje eterno. Y si la casa de la Guerra es estridencia y saqueo, la casa brasileña del escritor se integra en la ficción como armonía y lugar abierto al cosmos y a los seres, donde puede pasar quien quiera. En función de ello, el espacio del Yo se abre en un *nosotros*, constituido por el escritor y sus propias obras, hacia un *vosotros* cuyo referente no es ya aquel lector ficcionalizado, sino ese otro, desconocido, en cuyas manos se pone por entero Bernanos:

> Entre los que pasan y nosotros, no hay nada, nada más que un muro de tierra que, desde el amanecer hasta el anochecer, aspira por todos los orificios, grandes o pequeños, el aire nocturno. Estamos en manos de los que pasan, a su merced. [...] Estamos en manos del que pasa como en manos de Dios. ¡ Ojalá pudieramos siempre juntos, yo y mis libros, estar a merced de los que pasan! BERNANOS (1971: 879)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNANOS, G. (1971). *Essais et Ecrits de combat*. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.

BERNANOS, G. (1990). *Bajo el Sol de Satanás*. Madrid: Cátedra. Edición crítica de Mª Concepción Pérez Pérez.

CHABOT, J., y otros (1994). *Bernanos: Le rêve et l'action*. Publications de l'Université de Provence.

MILNER, M. (1989). *Georges Bernanos*. Paris: Séguier.