Noventayocho 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 Arnáu— si nos asomamos a la otra; el aprovincianamiento 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 advinieron 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 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 pudieran llamarse positivos. Entonces, cortada a cercén, quedaría ignorada una zona, tenebrosa desde la faz que nosotros iluminamos[3].

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.

---

[1] *El novelista ante el mundo*, Madrid, 1953, pág. 7.

[2] Para el sentido de estas palabras, vid. Ortega, *Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust*, apud *Obras* (1936) I, 716.

[3] En general, todas las afirmaciones de Gironella son excesivamente limitativas. Exactas en el fondo y en la forma, pero válidas para el poeta lírico con la misma licitud que para el autor de novelas.

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 novelística que nos ocupa, 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 mucho 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 ellas se encierra. Pero es que la preocupación estrictamente «literaria» anega cualquier otra posibilidad por trascendente que sea, 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 poso 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 ficción[4], o la glosa socrática de la propia obra[5].

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

---

[4] Cela, *Pascual Duarte* (5.ª ed.), Barcelona, 1951, y *Mrs. Calwell habla con su hijo*, Barcelona, 1953; Darío Fernández Flórez, *Lola, espejo oscuro*, Madrid, 1950; José Plá, *La calle estrecha*, Barcelona, 1952; José María Gironella, *Los cipreses creen en Dios*, Barcelona, 1953, y la conferencia que cito en la nota 1; J. A. Giménez Arnáu, *El canto del gallo*, Barcelona, 1954; etc.

[5] Limitándome a unas fechas que son ya historia: Cela (Ateneo de Madrid, etc.), Laforet (Universidad de Salamanca), Delibes (diversas conferencias), etc.

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 olvido[6].

Para salvar, y salvarse con ellos, a sus entes de ficción ideó don Miguel un tipo de novelas esquemáticas en las 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 Gironella[8] o que se llegue a la exaltación de *San hombre*[9].

---

[6] *Poesías*, Madrid, 1907, pág. 16.

[7] *Andanzas y visiones españolas*. Col. Austral, núm. 160, pág. 9.

[8] Se publicó en Barcelona, 1947 (había sido premio «Nadal» el año anterior). Darío Fernández Flórez, al hacer la crítica de la novela, facilitó las siguientes líneas biográficas: «La personalidad del autor, de José María Gironella, es francamente curiosa. Desde los doce años, edad en que abandonó el Seminario, no ha hecho estudio oficial alguno. Después ha sido aprendiz en una fábrica de licores de San Feliú de Guixols, botones en la Sucursal de una Banca de Gerona, soldado en un batallón de esquiadores durante la guerra, marchante en cuadros, almacenista trapero y, finalmente, librero de lance y editor en Gerona» (*Crítica al viento*, Madrid, 1948, pág. 103).

[9] Novela de Manuel Iribarren (Madrid, 1943), muy discutible en todos sus planteamientos.

Un hombre es la primera novela de José María Gironella. La segunda edición del libro[10] es realmente una nueva versión —*Otro hombre*, como confiesa el mismo 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 primeriza[12]. 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 nivolas 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 difusa[13]: el desencanto ante la vida, los sentimientos paralelos de madre e hijo, el carácter (irresolución, escepticismo, amor al recuerdo, hiperestesia), 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

---

[10] Colección Ancora y Delfín, Barcelona, 1954.

[11] Cito por la 3.ª ed., pág. 7.

[12] En la nota 8 he cuidado de copiar el testimonio de Darío Fernández Flórez que nos es de valor decisivo en este momento: una vez más se confirma la vieja sentencia de que el novelista en agraz escribe autobiografía. En verdad, Miguel, el protagonista, fue novicio jesuita —seminarista también el Ignacio Alvear en *Los cipreses*—, librero de lance, su madre era marchante en cuadros... Toda una experiencia personal vertida en el quehacer del escritor. Con esto no quiero decir que la novela sea autobiográfica. Tan sólo indicar la posibilidad de que, en ocasiones, no sea demasiado gruesa la sutura que une vida y fantasía. O, si de otro modo se quiere, diré que el mundo novelesco, aquí narrado, depende de la realidad mucho más directamente que de la ficción. Así veo las novelas de apariencia más acusadamente autobiográfica; por ejemplo, *La moneda en el suelo*, de Ildefonso Manuel Gil (Barcelona, 1950). Gracias al conocimiento directo de unas cuantas realidades, Gironella hace que las páginas que les dedica sean de lo más bello de la novela. Sin embargo, en contrapartida, son flojas —páginas insulsas de *Baedecker* o de *Guide bleu*— las peregrinaciones del «Circo Sansón» a través de una geografía entrañable: Coblenza, Maguncia, Munich, Salzburgo, Viena.

En la segunda versión quedan, todavía, algunos absurdos: que la esposa ignore los nombres de su marido, que el hijo desconozca las cosas de su madre (pág. 108), decir que Miguel no conocía la montaña sino de oídas (pág. 115), aunque había estudiado varios años en Lecároz, amén de los esfuerzos didácticos de la madre para explicar historia al hijo, etc. Hay algún lapsus geográfico: Veruela está en la provincia de Zaragoza y no en Navarra, como se dice en la pág. 82.

[13] Los dos tomos de la obra del filósofo se publicaron en Buenos Aires en 1940 (con reediciones en 1945 y 1951). Cronológicamente no hay, por tanto, ninguna dificultad.

viajes, el sentimiento del mar, etc., son elementos a considerar en ambas narraciones. La posible influencia acaso haya que llevarla también a un terreno estrictamente técnico: los pequeños detalles 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 posguerra 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 claran —mejor que *La montaña mágica*, de Mann; mejor que *La cura en los Alpes*, de Morgan— un estilo de

[14] Nota preliminar a *Pabellón de reposo*, pág. 9 de la edición de Barcelona, 1952; véase también *Mrs. Calwell*, págs. 10-11.

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 *leit-motiv*, 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 gallo*[15]. Giménez Arnáu 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 Česbron. 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 Arnáu[16], 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, lo 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 morir[17].

---

[15] Barcelona, 1954.

[16] Ténganse en cuenta las palabras previas: «Esta novela fue escrita por un católico y escrita creyendo prestar un servicio a quienes piensan que la religión puede sufrir de la conducta de sus Ministros» (pág. 7).

[17] *La agonía del Cristianismo*, pág. 27, y otros muchos casos de este libro o del *Sentimiento trágico* donde se insiste en motivos afines.

La novela es la exaltación de la caridad[18]. Ella sostiene al Padre Müller 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 Müller, sin una voz de sosiego que llegue a los entresijos de su alma. Sin comprender, en tanta andanza de infortunio, que *Dieu à besoin des hommes* para que se 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 redención[19]. En ambos casos, el infierno vivía dentro de la propia sangre, «corría por sus venas como el paludismo»[20],

[18] Sobre el valor de esta virtud teologal en la novelística moderna, se puede ver el libro de Ch. Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo*, Madrid, 1955. Siempre que se trata de este tema, aunque sea con fines estrictamente literarios, habrá que partir de San Pablo:

> Si hablando lenguas de hombres y de ángeles, no tengo caridad, soy como bronce que suena o címbalo que retiñe. Y si teniendo el don de profecía y conociendo todos los misterios y toda la ciencia tuviere tan gran fe que trasladase los montes, si no tengo caridad, no soy nada. Y si repartiere toda mi hacienda y entregare mi cuerpo al fuego, no teniendo caridad, nada me aprovecha... Ahora permanecen estas tres cosas: la fe, la esperanza, la caridad; pero la más excelente de ellas es la caridad» *(Corintios*, XIII, 1-13).

[19] Recuérdense las hermosas palabras de Graham Greene en *Las paradojas del cristianismo:*

> «Donde Dios está más presente, ahí también se encuentra su enemigo; y al contrario, en los lugares donde el enemigo está ausente a veces perdemos la esperanza de encontrar a Dios. Uno estaría tentado a creer que el mal no es sino la sombra que lleva el bien, dentro de su perfección, y que un día alcanzaremos a comprender también la sombra» (apud *Ensayos católicos*, traduc. M.ª Luisa Carril, Buenos Aires, 1955, pág. 30).

[20] *El poder y la gloria*, traducción de G. Villalonga (ed. Caralt), Barcelona, 1957, pág. 223. (La novela de Greene se publicó en español por vez primera en 1952.)

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 jilguero*[22], Giménez Arnáu 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 afirmo[23] 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? (pág. 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 transcendental 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— calderoniano[26].

---

[21] San Pablo, *Corintios II*, 12, 9.

[22] La novela, escrita en Buenos Aires en 1946, se publicó en Madrid un año después. El título procede de una cita de Gracián aducida como lema.

[23] Lázaro Fonseca, de quien son estas palabras, es el novelista cuya vida ocupa la mayor parte de la narración.

[24] Conviene tener en cuenta, también, los Prólogo y Pos-prólogo de la misma novela.

[25] Véanse entre otros textos su prólogo a la *Tres novelas ejemplares* y la reelaboración (1928) de la *Vida de don Quijote y Sancho*. A mi modo de ver, es de gran significado la confesión que se hace en la pág. 20 de esta obra (ed. 1928; falta en la de 1905).

[26] Vid. *La tía Tula*, Madrid, 1921, págs. 8-9.

IV

Pero si en *Pabellón de reposo* el hombre —la mariposilla que es su espíritu— descansa en la inmovilidad de su dolencia, tipos vitalmente incontenidos e incontenibles van a ser los temas que reocupen 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 gentes bajas y ambientes impuros la veo como un arrastre —otro más— de la época romántica, donde lo anormal, por el solo 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

[27] *Ideas sobre la novela*, pág. 1013.

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 ellas. 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 su ente 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 mucho 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 íntimo[28].

---

[28] *Ideas sobre Pío Baroja*, apud *Obras*, pág. 181.

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 Goytisolo[29] 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 decursivas hacían brotar la psicología del caminar de su 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 nivolas.

La novela de posguerra siguió este doble camino y aun emprendió otros, pero la presencia de las gentes del 98 resultó insoslayable, aunque ninguno 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 conductas[30].

[29] *Problemas de la novela*, Barcelona, 1959, pág. 11.

[30] Presentar así al protagonista es hacérnoslo ver en imagen, esto es «a través del sentimiento que otro siente por él, captarlo como correlato de ese sentimiento»

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 aquellos 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

---

(cfr. Jean Pouillon, *Tiempo y novela*, trad. de Irene Cousien, Buenos Aires, 1970, página 65).

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 al 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 los 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 morir*[31] 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 campo[32]. 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 desamparo[33].

[31] Barcelona, 1951.

[32] Véase, por ejemplo, la descripción de una vendimia en las págs. 145-146.

[33] Vid. págs. 50, 77, 118, *passim*. Nada de esto cae en otra vertiente distinta de lo que es la novela. Hay una exacta adecuación entre el tema y el utensilio: la autobiografía, mejor, la confesión sincerísima *(cuando voy a morir)*, necesita de estas evocaciones. Y el recuerdo se va deteniendo en esos pocos remansos de luz que salpicaron una vida mecida siempre en sombras. La técnica novelesca se ha valido de esas escapadas hacia un mundo de pureza (el recuerdo poetizado, la emoción enmudecedora y, como apoyo, un lenguaje de nitidez y de vibraciones) para darnos mejor el contraste de la vida llevada en el dolor. La sombra en la zozobra de cada día o en la congoja asfixiante de un pueblo achicharrado por el sol o por las malas heces. Entonces este médico que agoniza es, lo dice alguien, «un buen muchacho destrozado por el dolor».

Como tantas veces, el amor y el dolor 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 anhelo. Los dos parados a contemplar unos días de felicidad anegados en la mayor desilusión. Aquí, dos libros que nos confiesan 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 memento, 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 escapar 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 cuando 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 sometidas 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

[34] Palabras finales de *La úlcera*.
[35] *Crítica al viento*, pág. 48.

unos géneros literarios precisamente definidos, sino, más bien, en estado de promiscuidad, y porque, con frecuencia, se independizan de los recursos retóricos, 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 sustentos 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 mucho 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 pueden filiar mucho mejor como barojianos.

Esos tipos humanos, que en Baroja evocan siempre los pretendidos influjos de Nietzsche, son los que Bartolomé Soler 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.

---

[36] Barcelona, s. a., terminada de escribir en enero de 1946. *Karú - Kinká* es la historia, riquísima en tipos y accidentes de la colonización de la Tierra del Fuego. Allí, acaballados siempre sobre dos fronteras (la del bien y la del mal, la de la generosidad y la de la codicia, la del amor y la del odio) viven buscadores o estancieros, comerciantes o marinos, blancos de todas las sangres o indios patagones. La novela responde al criterio clásico, con su argumento sin quiebra y con la unidad central a la que se someten todos los episodios. Sin embargo, la narración es el canto ambicioso de una empresa gigantesca en la que los hombres —como trigo en sembradura— van dejando su sangre en los eriazos o sus carnes entre los troncos de las araucarias. Canto épico en el que los colonizadores van ganando palmo a palmo la tierra de conquista y en el que los indios —a fuerza de sangre— hacen amar el terruño que adquieren. Como en una tragedia antigua, la voz de la estirpe resuena en los lamentos del coro, la india Yompsen, superviviente de un crimen atroz, cuyo destino es inculcar a Onson, su nietecillo, el odio a los ladrones de tierra. Y como en una tragedia antigua, en camino la venganza, la vida sobra a quien sólo vivió con la espera del tibio fulgor de la sangre. Estos son los dos elementos que componen la novela: la historia de Mackenzie y MacLennan, narrada en su plenitud humana, con enmarañamientos y vinculaciones; la codicia de la venganza, ensordinada la voz de una tragedia que bordonea el fondo de una abigarrada multitud de gentes. Todo ensartado por la maestría de narrador que —desde los tiempos de *Marcos Villarí*— acredita a Bartolomé Soler. En el fondo, pienso en Frank Norris (*The Wave*) o Jack London (*The Sea-Wolf*, entre muchas novelas).

[37] Barcelona, 1945. Con *La llanura muerta* volvemos a Sudamérica. Son ahora las salitreras de Chile. Y otra vez, sobre la dura tierra en que el hombre se aniquila

> (Yo vi el trabajo de los derripiadores,
> que dejan sumida, en el manejo
> de la madera de la pala,
> toda la huella de sus manos)

la presencia viva de unas gentes o el recuerdo actualizado de seres y tierras muy distantes. De nuevo aquí la energía de un héroe —George Walkins— pero, trágicamente, su vencimiento por pequeñas y grandes villanías. Toda la novela está ensartada por el amor o el odio a esta tierra que devora hombres, pero a la que el hombre domeña y, a zaga de este sentido telúrico —repetido siempre en nuestras novelas de ambiente americano—, el canto épico a la misión del hombre sobre la tierra:

> Todo empieza y todo fenece. Lo mismo el hombre que la madera. Pero el individuo y el árbol no han hallado aún el elemento que los extermine... El hombre le da un empellón a otro, a otro que antes también había abierto

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 otra 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 creaciones[38].

---

sepulturas. Una azada, un hoyo de siete pies y una brazada de huesos. Los huesos y las astillas proceden de una misma cuna. Sólo difieren al concluir. El hombre acaba en polvo y el palo en llamas. Pero árbol y hombre se revuelven, se crispan y reniegan inútilmente. Ni el uno ni el otro burlarán su destino. Ni el uno ni el otro evitarán que los vientos y los años los devasten. Lo que importa, lo fundamental, es que haya siempre material de repuesto, que es lo único que justifica la eterna rotación de la tierra, el disco solar y el incesante flujo y reflujo de los mares (5.ª ed., págs. 63-64).

Y de nuevo pienso en la novelística norteamericana: ese «místico amor y temor de la tierra», que —como un vendaval— pasa por las novelas que M. Roberts dedica a su Kentucky natal.

[38] *La vida encadenada* está narrada en primera persona. Guillermo Olivares cuenta su vida, pero ésta queda oscurecida por la luz vivísima que proyecta la presencia de su madre. En realidad, no es otra cosa que la vida —sostenida a golpes de rebenque contra todos los desmayos— de María Isabel de Alcaraz y Robledo. Más de seiscientas páginas nos narran su azacaneado vivir: desde el marido muerto en adulterio con la garganta segada por una hoz vengadora, hasta el día en que, acabadas todas las fuerzas, se abate la mano sobre la cabeza del hijo a quien quería bendecir. Entre los dos hitos, una vida de tensión continua y de vigilancia constante sin que la lograra vencer, ni una sola vez, la tempestad embrutecida o el huracán que contra ella hostigaba. Con dureza o con ternura, María Isabel defendió su honestidad y dejó rica siembra de abnegaciones; cuando el cerco se apretó con artes innobles y en el asedio podían hundirse su virtud o la honra de su hijo, María Isabel, la hembra brava, mató. Esta figura es paralela de aquella otra Ana Paz Olmedo que aparece en *Patapalo*, pero más acabada, más ambiciosamente vista, figura que, como clave de bóveda, sostiene y condiciona el vivir de los demás. El entronque clásico de María Isabel no sería difícil de buscar; es, igual que otros muchos casos del romancero o del teatro de nuestro siglo XVII, un caso egregio de algo que podríamos llamar «viragos espirituales»; ella, y no los hombres, encierra una serie de las nobles atribuciones y de la enérgica decisión que solemos llamar hombría. Sobre la línea inquebrantable de la vida de esta *Doña Urraca de Castilla* inciden las luces

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 al 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 antivirtudes (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 hombre[39]. 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 quijotescamente: 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 aquí los dos planos en que se realiza la novela: el de Walkins-Olga y el de Ricci-Blanca. Ensueño y

---

que proyectan tantos seres —desdichados o felices, buenos o malos— y a los que María Isabel conforma por medio de su vivísimo resplandor. Con razón pudo decir Guillermo Olivar, el hijo medroso y sin voluntad que le cupo en suerte:

> Mi madre fue como una especie de fortaleza acechada siempre. Sin embargo, ninguno de sus adversarios halló su punto vulnerable. Resistió impasible toda suerte de ataques y de sitios. A cada asedio reaparecía más erguida, más segura de sí misma, aceptando como un acontecimiento lógico e inevitable el rodeo sensual de que era objeto. Si algo la envanecía, no era el rastro de admiración y de deseo que levantaba a su paso, sino su mismo triunfo sobre su propia carne (pág. 85).

[39] Vid. de modo especial la pág. 144.

burda realidad. De ahí los dos planos en que se desarrolla la vida de 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 arbitrismos 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 están 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 mecido 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 noven-

tayochismo 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 piececitas 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 Ynduráin[42], en Dos Passos *(Manhatan Transfer)* y en Sastre *(Le Sursis)*; por mi parte quisiera insistir en el carácter fundamental de la novela: los ciento sesenta tipos y

---

[40] *Mrs. Calwell habla con su hijo*. Barcelona, 1953, pág. 12.

[41] *Ibíd.*, pág. 14.

[42] «Novelas y novelistas españoles 1936-1952», en la *Revista di Letterature moderne*, X [1952], pág. 281.

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 muy 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 grotesca[43].

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 novela[44]. 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

---

[43] Las historias de tantos monigotes —y de algún hombre— están centradas por el café de Doña Rosa. Ella es —en la primera parte— como el gigantesco vástago de un tiovivo, a cuyo torno giran los caballitos. Después, la vida pasa a la calle, a la pequeña incertidumbre de cada quehacer, para volver sus pasos —un poco de Anteos— a tomar fuerza en el mismo o en otro cafetín para pasar la noche y esperar, de nuevo, la mañana, vieja ya, de cada día. Por allí —entre el bien y el mal; mucho más en el mal— pululan estas figurillas, tan auténticas, y casi, siempre, tan desgraciadas. Pobres gentes a las que la vida va arruinando poco a poco o al galope, pero sin esperanzas de que el tiempo deje algún día descansar sus dentelladas.

[44] Cuando F. Vela rechazaba la publicación de *Pascual Duarte*, decía en una carta: «Novela es la descripción de un círculo completo de vida, sin huecos ni vacíos, como es el que realmente rodea a cada uno de nosotros, el mundo propio de cada cual» (cit. en *Pascual Duarte*, 5.ª edición). En contra se puede argumentar con testimonios ajenos: «la grandeza de una novela está en la vida que se siente correr por ella, en lo profundo detallado y *justo* del retrato de sus personajes» (A. Mizener, *El porqué de las grandes obras*, apud Brown, *Lit. contemp.*, pág. 15). Y es lo cierto.

visión de un fragmento de mundo, colocado bajo su inspección[45]. No creo que Cela haya aspirado a dar 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 aquélla 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 hacer[46]. 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 ambiente[47].

La Colmena es no 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

---

[45] No puedo por menos que recordar el prólogo de Francis Brown a su compilación *Literatura contemporánea* (Buenos Aires, 1954).

[46] Creo oportuno recordar a Graham Greene, autor que se juzgará poco sospechoso. Con el tema *¿Por qué escribió?* se cruzó una correspondencia (publicada, luego, en Londres por Percival Marshall) entre G. Greene, Elisabeth Bowen y V. S. Pritchett. El creador de Scobie dijo: «La lealtad nos limita a las opiniones aceptadas; nos prohíbe entender con simpatía al prójimo que disiente; su cambio de deslealtad nos alienta a merodear con fines experimentales por toda mente humana y otorga a la novela la dimensión adicional de la simpatía.»

[47] Por inverosímil que parezca, ninguna novela actual está, técnicamente, tan cerca de *La Colmena* como *La frontera de Dios*, de José Luis Martín Descalzo. La manifestación formal de la narración son unos breves cuadros que por enlazadas superposiciones cobran sentido de hondura y de síntesis. También, como en *La Colmena*, el resultado último es la captación de un ambiente que, en definitiva, viene a ser el protagonista de la novela. Las relaciones se reducen a esta doble realización técnica; el contenido es en ambos casos muy distinto.

Ya me parece de menor importancia encontrar influjos más limitados y concretos en alguna otra obra. Tal sería el caso de *Las últimas horas*, de Suárez Carreño, novela conformada por el Baroja de *La lucha por la vida* y adobada con recuerdos de Hitchcock y Faulkner (el motivo del accidente final es una representación onírica muy semejante a algunas secuencias de *Recuerda;* el lento morir de Carmen y Aguado hace pensar en *Mientras yo agonizo).*

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 congojosa 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, qué se entiende por burguesía, la teoría del socialismo); en el fondo, una hondísima tristeza y un amargo desencanto ante todo y ante todos.

VIII

Al considerar una serie de novelas en las 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 de que todo esto nos lleva —o es ya— a un desarrollo más amplio todavía, a las narraciones en 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, personal e 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 posguerra. Necesaria —y faltalmente— al enfrentarse con relatos de vidas superpuestas, la historia ha nacido. Así ocurre en *Mariona Rebull* y *El viudo Ríus* (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 Ríus», 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 Ríus* 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 Ríus, más desencantado, pero, por ello, más obsesivamente vital. Y como fondo —una vez más— los problemas de España: hacienda y gobernación[48], y a vueltas con ellos los arbitristas, los políticos,

[48] *El viudo Ríus*, pág. 29. A las obras de Baroja llegan las mismas pretensiones sobre nuestra patria. Recordamos —por no citar novelas ya aludidas o a las que tendré que aludir— *César o nada* (O.C., II, 636*a*, 640*a*, 680, 707*b*, etc.), *La ciudad*

los pensadores: Morral, Lerroux, Cambó, 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 laten 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 cercano[49]. 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, desembocada más de una vez en tragedia[50]. Al lado de este incesante fluir del tiempo, unos paisajes urbanos, apenas si anotados, pero fuertemente recogidos en unas notas de color[51].

---

de la niebla (ibíd., 360*a*, 365*b*, 366*b*, etc.), *La dama errante (ibíd.*, 231*a*, 236*b*, 238*b*, etcétera).

[49] Compárense estos procedimientos con el de Gironella, de alcance y pretensiones muy diferentes.

[50] Son ilustrativas las págs. 15-17, 46 (de una singular agudeza), 47-48, 156-157, etc.

[51] Arbó, que había escrito espléndidas narraciones de ambiente rural, vuelve ahora hacia una tragedia acaso más honda que las que narra de su bajo Ebro;

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 casas 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 literaria[52]. Y, a lo lejos, la sombra de Baroja aducido por Arbó en una bellísima referencia[53].

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:

---

más honda, porque el ensañamiento del hombre se ceba en pobres gentes inofensivas o porque la monstruosidad de los niños da una imagen mucho más agria del vivir de los hombres. Posiblemente la ternura que emana esta novela procede del deliberado desajuste que Arbó ha hecho existir entre la desalmada realidad y la bondad de unos cuantos seres humildes; de cómo ha logrado su propósito podrían hablarnos las últimas páginas de su novela.

[52] *María Molinari* es una novela de grandes pretensiones. Los personajes que en ella aparecen pertenecen a un mundo (burguesía, artistas, críticos) en el que es fácil la especulación intelectual o a través del cual nos podemos asomar, objetivamente, a miasmas sociales. Estos dos polos tan distantes permiten una rica gama de circunstancias y de tipos; gracias a ello, la vida de Barcelona queda prendida en sus variadas manifestaciones: exposiciones, representaciones teatrales, espectáculos, reuniones, cenáculos. Sin embargo, el procedimiento literario tiene su riesgo y coloca al autor en situaciones comprometidas, que, por otra parte, sirven para situar, indirectamente, el relato: críticas contra el existencialismo, referencias a películas. Naturalmente, todos estos elementos y otros que puedo aducir (censura de nuestra organización social, la evolución del maquinismo, la novela —una vez *más— como espejo callejero*, pág*s. 84, 144-150*), ayudan a dar el íntimo retrato de la ciudad, finamente captada en su apariencia y en su paisaje. Es obvio decir que la novela no sería tal si en ella no encontráramos otras referencias que las señaladas. Hay una trama que vitaliza los cuadros; un argumento que mantiene tenso nuestro interés a lo largo de las páginas y que lleva —como siempre en Arbó— a trágicos desenlaces.

[53] *María Molinari*, pág. 317.

> 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, posguerra. En la posguerra incluyendo la odisea de los exiliados, odisea de altísimo interés humano (pág. 9).

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 diferentes[55].

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 es la novela, la ciudad, Gerona —casual azar el Gironella del apellido—, varia, rica, en tipos y paisajes. Amorosamente descrita. Circunstancias

---

[54] *La dama errante*, apud O. C., II, pág. 231*a*.

[55] También, como ocurría con Joaquín Ríus, la historia grande está en nosotros mismos. La guerra civil lo era —antes de las armas— en el espíritu de muchas gentes (el mismo paralelismo entre nación e individuo está en su novela *La marea)*. Por eso, Ignacio Alvear ve y está ciego, camina y no sabe a dónde van sus pasos, cuando tiende la mano no encuentra sino humo. Una carta de Santiago, aducida por el autor, podría sernos clave:

> ¿Dónde nacen las riñas y pleitos entre vosotros? ¿No es de vuestras pasiones, las cuales hacen la guerra en vuestros miembros?

En la trilogía *Adventures of a Young Man, Number One, The Grand Design,* Dos Passos había utilizado procedimientos semejantes a los de Agustí y Gironella: una familia —la Spotwood— centra el desarrollo de una evolución social y política.

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 inmoladas, por las circunstancias y el ambiente. El sabor y el color de la época están más verazmente 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 en común, por más que el escritor vasco adopte posturas más radicales ante los hechos que narra y se demore en unas largas y tétricas 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 harto 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:

---

[56] *El mundo escondido del que escribe su propia biografía*, pág. 202. Cfr. también I. Brown, *¿Y por qué no escribir sobre los narcisos?*, pág. 46. Ambas referencias en la *op. cit.* de Brown, *Literatura contemporánea*.

> ¿Cómo puede un novelista tratar el presente inmediato honestamente, realísticamente, y, sin embargo, conservar poderes discrecionarios 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 ésta 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 eligirá 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 cierto que Aviraneta o Zalacaín tienen muy otros abalorios que los personajes de Gironella.

IX

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

---

[57] *La novela moderna en Norteamérica (1900-1950)*, Barcelona, 1955, pág. 36.
[58] *Divagaciones apasionadas* (O.C., V, 499*b*).

> 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:

> 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 98, 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 Machado[62]. Pintores de distinta generación que tuvieron que vivir la misma circunstancia histórica que los novelistas, y para quienes

---

[59] Citado por Zunzunegui en una reseña de *Zarabanda* de Darío Fernández Flórez (vid. *Crítica al viento*, pág. 451).

[60] En la obra de la nota anterior, pág. 455.

[61] *La rueda de los ocios*. Barcelona, 1962, pág. 233.

[62] Los testimonios se encuentran en diversos apuntes que se recogen en la obra citada en la nota anterior.

lo próximo, lo que movía su sensibilidad era —precisamente— la literatura del 98. Hay unas sabias 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,

---

[63] *El mundo es ancho y ajeno*, VIII, 169.

[64] *Los perros hambrientos*, XVI, 149.

[65] Apud F. J. Hoffman, *Henry James, W. D. Howells y el arte de la narración*, en *La novela moderna en Norteamérica 1900-1950*, Barcelona, 1955, pág. 15.

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 emprendida[66]. Tanto 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, 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[67].

---

[66] No deja de ser sintomático que Arbó escriba un libro sobre Baroja, ni que Cela manifieste una contínua y fervorosa devoción hacia el gran novelista vasco.

[67] J. Goytisolo, *Problemas de la novela*, pág. 106.