

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

CELA, QUIROGA, GOYTISOLO:
Tres Actitudes Vitales

TESIS

que presenta

MARY ANN BECK

para optar al grado de

DOCTORA EN LETRAS

(Literatura Española)

MEXICO, D. F.

Junio de 1966

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MIS MAESTROS
con todo respeto y gratitud.

00985

CELA, QUIROGA, GOYTISOLO: TRES ACTITUDES VITALES

I N D I C E

Prólogo

CAPITULO I

EL DRAMA HISTORICO

Pág.

- | | |
|---|----|
| 1. Tradicionalismo frente a liberalismo | 7 |
| 2. La segunda República española | 10 |
| 3. La guerra civil | 20 |
| 4. La postguerra | 26 |

CAPITULO II

EL NOVELISTA FRENTE A LA REALIDAD POLITICA ... 37

CAPITULO III

EL FENOMENO LITERARIO

- | | |
|---|----|
| 1. La crisis de la novela española | 45 |
| 2. La guerra y el nuevo despertar literario | 51 |
| 3. El arraigo de la conciencia socio-moral | 55 |
| 4. La renovación formal | 61 |
| 5. La evasión del tema de la guerra | 65 |

CAPITULO IV

	Pág.
CAMILO JOSE CELA Y LA DESTRUCCION DE LOS MITOS	
1. La semblanza literaria	69
2. Nuevo encuentro con <i>La familia de Pascual Duarte</i> ..	81
3. La absurda condición humana	110

CAPITULO V

EL CRISTIANISMO MILITANTE DE ELENA QUIROGA

1. La semblanza literaria	121
2. El concepto trágico de la existencia	128
3. El dilema entre lo "vital" y la moral cristiana	137
4. La aniquilación metafísica del ser	142

CAPITULO VI

EL HUMANISMO MILITANTE DE JUAN GOYTISOLO .

1. La semblanza literaria	149
2. El realismo poético en Goytisolo	158
3. La España "real" frente a la "oficial"	167
4. La crisis moral de la burguesía	176
BIBLIOGRAFIA	187

PROLOGO

“Toda gran época —nos dice Georg Lukacs— es una época de transición, la unidad plena de contradicciones de la crisis y de la renovación, de la ruina y del renacimiento: un nuevo orden social y un nuevo tipo humanos no se forman más que en el curso de un proceso unitario más bien grávido de contradicciones. En similares épocas críticas de transición son indeciblemente graves la tarea y la responsabilidad de la literatura”. ()*

España ha atravesado un período de transición desde la caída de la monarquía en 1931. La instauración de la segunda República, que a su vez dio origen a la guerra civil y culminó en la dictadura de Francisco Franco, promovió una auténtica crisis, una honda revolución histórica que se dejó sentir en todas las facetas de la vida. Estos fenómenos tuvieron profundas repercusiones, hasta ahora no bien valoradas, en la vida literaria. Sin lugar a dudas, aquellos sucesos alteraron la novela, imbuyéndole una fe más amplia en su propio destino. Se manifiesta en ella un nuevo humanismo: una honda preocupación por el hombre común y corriente; un anhelo por ofrecer la vez genuina del español de esta época y las inquietudes de la sociedad en que vive. Del gran caudal de novelistas surgidos desde la guerra, la mayoría adopta una postura crítica ante la escena humana. Se rebela contra la incoherencia de la vida moderna, viendo al hombre actual como un desarraigado que vive sin propósito, sin sentido, sin valores.

Creo que hasta la fecha no se ha estudiado muy bien éste que podríamos llamar el “proceso socio-moral” de la novela penin-

**) Georg Lukacs, Ensayos sobre el realismo, p. 18.*

sular de postguerra. Yo me he propuesto acercarme a la problemática vital de dicha época tal y como la conciben tres de los novelistas más destacados y más representativos del cuarto de siglo que va de 1939 a 1964. No haré caso omiso de la realidad histórica. A fin de comprender las fuerzas que moldearon a estos autores, empiezo con un resumen de los principales acontecimientos históricos de esos años, relegando a un capítulo aparte —por considerarlo de suma importancia— el estudio del clima político en que se ha visto obligado a trabajar el intelectual español.

El tamaño y la calidad de la producción novelística de Camilo José Cela, Elena Quiroga y Juan Goytisolo dentro del actual panorama literario justifican ya de por sí el haberlos escogido para esta tesis. Pero interesan aun más porque si bien plantean el mismo “problema España”, cada uno lo enfoca desde un punto de vista diferente. Mientras que Cela, ex-falangista y crítico mordaz de la naturaleza humana, ve los males que aquejan a España como de índole ético-individual, Goytisolo, antitradicionalista, anticlerical y de tendencias socialistas, los achaca a causas histórico-sociales. Elena Quiroga, en cambio, tradicionalista y religiosa, los atribuye a la mengua de valores espirituales. Tres perspectivas, pues, y tres compromisos: con el individuo, con la sociedad y con Dios. Y sin embargo, la protesta y la negación dan a sus novelas un mismo carácter, un plan de ataque cuyo ímpetu de rebelión las aleja de las estrechas tradiciones literarias del pasado y las lleva hacia nuevas formas y técnicas.

Examinaré por tanto el concepto que tienen Cela, Goytisolo y Quiroga del hombre español, de sus problemas y de su mundo de valores, pero procuraré no perder de vista su actitud estética. Mostraré, en la medida en que me sea posible, cómo sus procedimientos literarios responden no sólo a la experiencia vital e íntima sino también a las condiciones particulares de la realidad española de postguerra. Por último, estableceré el valor y el alcance de sus novelas dentro del panorama literario español, dejando ver hasta qué punto destacan como una expresión auténtica de su época.

EL DRAMA HISTORICO

Tradicionalismo frente a liberalismo

De la segunda República española y de la guerra civil se ha hablado y se sigue hablando con gran ardor. Tan hondas pasiones despertó en el mundo occidental, que muchos que apenas eran conscientes del "problema España" vinieron a quedar espiritualmente involucrados en él. Los sucesos que ocurrieron entre 1931 y 1939 tuvieron ramificaciones inmensas, pero su historia es bien conocida, pues merced a la apasionante investigación que inspiró, nos ha llegado una literatura copiosa que atestigua el carácter revolucionario de esa época. Se ha estudiado con detenimiento el papel que desempeñaron las fuerzas socio-económicas junto con la cuestión religiosa y el regionalismo. Se ha dibujado con fuertes pinceladas la crueldad de esta "guerra internacional combatida en suelo nacional" porque fue, sin lugar a dudas, una de las más feroces que conoce la historia española. Murieron, nos han dicho, un millón de españoles. (1) Se ha calculado que otro millón llenó las cárceles. Medio millón de los "vencidos", entre ellos lo más granado de la intelectualidad española, se vieron obligados a desterrarse. Como era de esperarse, los daños materiales fueron enormes: las grandes ciudades y las industrias semidestruidas, la flota aniquilada, las vías de comunicación gravemente dañadas, la riqueza agropecuaria arruinada. Con ello acaeció una vez más lo que tanto lamentaba don Francisco Giner de los Ríos: "Los mejores hombres

1) Los historiadores más recientes reducen esta cifra. Hugh Thomas, *La guerra civil*, p. 248, dice que el número de muertos pasa de 600,000. Pierre Vilar, *Historia de España*, habla de 500,000.

mueren sin dejar un sucesor. Se produce una generación o dos de gente inteligente. Luego llega una catástrofe política y tenemos que empezar de nuevo. ¡Si sólo pudiésemos aprovechar lo que tenemos ya! Pero estamos tan profundamente divididos entre católicos y liberales, derechas e izquierdas, que una de las mitades no puede nunca aprovecharse de los conocimientos y las creaciones de la otra". (2)

En efecto, una de las fuerzas más poderosas que engendraron la guerra civil fue el conflicto de dos ideologías: el tradicionalismo y el liberalismo. Por un lado, España es y ha sido un país eminentemente tradicionalista. Tan vigorosas se han mostrado las fuerzas conservadoras, que han podido suprimir una y otra vez aquellos movimientos espontáneos que tenían por mira principal el más rápido desenvolvimiento de las libertades civiles. A través de los siglos, los dirigentes del Estado absoluto tradicional han surgido entre los aristócratas y los acaudalados terratenientes, respaldados por el ejército y la jerarquía eclesiástica. Su fe se ha depositado en la Iglesia y en la monarquía. Los conservadores —entre los cuales han destacado intelectuales como Donoso Cortés, Jaime Balmes y Menéndez y Pelayo se han esforzado por hacer ver que el liberalismo no se compagina con el carácter español. Prueba señalada de ello, insisten, es el hecho de que siempre viene de fuera, generalmente de Francia. España, por tanto, sólo puede ser auténtica si conserva sus valores tradicionales.

Pero, por otro lado, es innegable que dentro de ese ambiente conservador han surgido esporádicamente políticos e intelectuales imbuidos de un espíritu liberal que lucharon por imponer las nuevas doctrinas. Si bien es cierto que hasta el siglo XX las masas populares, con demasiada frecuencia, se resistieron a apoyarlas (el liberalismo, dice Gregorio Marañón, siempre provocó en ellas "una reacción hostil"), (3) no lo es menos que en este siglo la industrialización, con todos sus problemas inherentes, obligó al proletariado a adherirse a los movimientos liberales y aun a adoptar una actitud revolucionaria contra las estructuras arcaicas a fin de conseguir mayor libertad y justicia social. "El crecimiento del libera-

2) Citado por John B. Trend, *La civilización de España*, p. 173.

3) Gregorio Marañón, *Españoles fuera de España*, p. 25.

lismo y la democracia —ha dicho Francisco Ayala— no es otro que el crecimiento interno del país, que ascendía con rapidez en cuanto a riqueza, capacidad técnica, población, cultura, tono de vida". (4)

Se ha explicado de varias maneras la intransigencia del español, su antipatía por las innovaciones. Ortega y Gasset la achaca a soberbia. Unamuno opina algo semejante: "Aceptar desde luego una novedad nos humillaría, porque equivale a reconocer que antes no eramos perfectos, que fuera de nosotros quedaba aún algo bueno por descubrir. Al español castizo toda innovación le parece francamente una ofensa personal". (5) Según otros, la resistencia a los cambios es una consecuencia de la religiosidad del español. (6) Su fervor religioso, han dicho, no se concilia con el sentido liberal de la existencia. (7) Carece de fundamento este aserto, a nuestro modo de ver, pues el sentimiento religioso en sí no se opone al espíritu liberal. Por lo que se refiere a España, ha desempeñado un papel decisivo en este respecto la Iglesia, intransigente a más no poder. Lejos de evolucionar al par de la Iglesia católica en otras naciones, se ha empeñado en rechazar las doctrinas liberales (aun cuando algunos sacerdotes se atrevieron a apoyarlas), constituyendo generalmente el baluarte más firme de la reacción. Temerosa de una disminución de la fe, ha repudiado una educación liberal para las masas, (8) adoectrinándolas en el menosprecio del progreso social e intelectual y en el contentarse con los valores tradicionales. Por consiguiente, aquellos españoles que tenían en sus manos el poder y la riqueza —la monarquía, la aristocracia, el

4) Renato Treves y Francisco Ayala, *Una doble experiencia política: España e Italia*, p. 27.

5) Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, p. 45.

6) Véase John T. Reid, *Modern Spain and Liberalism*, p. 32.

7) Semejante juicio ofrece Sergio Vilar (*Arte y libertad*, p. 46) al equiparar el tradicionalismo español con "el espíritu de cristiano viejo" de la Edad Media, el cual rechazaba la cultura, el progreso y las nuevas formas de vida. "El liberal —dice— es quien está más lejos de las actitudes del 'cristiano viejo'..." De ahí que concluya Sergio Vilar que la guerra civil fue, en su esencia, "el resurgimiento de las cruentas querrelas medievales". *Op. cit.*, p. 39.

8) Corroboran James Cleugh: "It is true that most of the higher clergy condemn a liberal —in the English sense— education of the masses of the people. Spaniards are in general agreed that to arm any citizen with ideas that will not only be useless but distracting to him in his service of the State (for even the humblest enterprise is now so regarded) is an absurd and economically disastrous policy". *Spain in the Modern World*, p. 130.

ejército, los terratenientes, los caciques— indefectiblemente podían contar con la colaboración de la Iglesia en mantener o restablecer las estructuras antiguas en el régimen de la nación y en la organización social. (9) Era una cuestión de lealtad recíproca; un apoyo mutuo para mantener el *statu quo*.

Tal vez la explicación más acertada, más justa, para el tradicionalismo del español no sea tanto la soberbia ni el fervor religioso, sino sencillamente el largo aislamiento de las corrientes liberales del mundo moderno. Porque innegable es, como ha hecho ver Herbert Matthews, que:

“Con la declinación del poder y de la riqueza, con el aislamiento de las corrientes liberales, populares e industriales del mundo moderno, las estructuras gubernamentales y sociales se volvieron anaerónicas. Ya que gran parte de este tradicionalismo mantenía su vigor, ya que se sublevó con buen éxito en 1936 y sigue siendo representado en el régimen del Generalísimo Francisco Franco, España ha quedado como una especie de anomalía en el mundo contemporáneo. Sólo ahora está desapareciendo ese aislamiento y es emocionante verlo”. (10)

Aun cuando el poco arraigo de los movimientos liberales en España indica la fuerza superior del tradicionalismo, su constante y fervorosa aparición —mayormente en el siglo XIX, el gran siglo liberal (1808, 1823, 1834, 1868 y luego en 1931)— atestigua a la vez cierto vigor. Evidente es, pues, que una facción de los españoles han anhelado liberalizar la vida con tanto ahinco como los demás se han aferrado a su tradicionalismo. Lo triste es que esta firme adhesión a ideas o conservadoras o liberales ha dado origen a las posiciones extremistas que han provocado, de cuando en cuando, conflagraciones civiles como la de 1936.

La segunda República española

El liberalismo, tal y como se le conoce en la época moderna,

9) Según John B. Trend, *op. cit.*, p. 179, la Iglesia española, inmiscuyéndose directamente en la política, advertía a los fieles que era pecado votar por los liberales. Dice: “La afirmación de que era pecado votar a los liberales aparece todavía en un catecismo publicado en 1927 y la misma edición condena el darwinismo, la libertad de educación y el derecho ilimitado de reunión y de propaganda”.

10) Herbert Matthews, *The Yoke and the Arrows*, p. 31.

volvió a surgir en España en el primer tercio de este siglo (11) promovido en gran parte por las enseñanzas de Joaquín Costa, Pi y Margall, Angel Ganivet, Francisco Giner de los Ríos (el “primer español moderno”, según Trend) y los hombres de la Generación del 98, señaladamente José Ortega y Gasset. (12) Estos intelectuales colocaron de manera casi directa los cimientos de la segunda República española. (13) A la vez que ayudaron a desprestigiar las viejas estructuras políticas de la dictadura de Miguel Primo de Rivera y de la monarquía, inspiraron el advenimiento de la República, que fructificó en las elecciones municipales de abril de 1931. La casi totalidad de los españoles se oponían a la monarquía y no le quedó más remedio a Alfonso XIII que ceder a la petición que se le hizo y abandonar el país. Su huida, el mismo día que España fue proclamada una República (el 14 de abril de 1931), marco el triunfo rotundo del liberalismo.

Las Cortes Constituyentes del nuevo gobierno, integradas por una coalición republicano-socialista, la mayoría de cuyos miembros eran profesionales universitarios de tendencia liberal, despertaron esperanzas y simpatías no sólo en España sino también en muchas otras partes del mundo. Aunque heredaron una nación agobiada de problemas, los nuevos gobernantes se pusieron a trabajar con gran idealismo para organizar un Estado liberal —el primero que conoce España, opina Carlos Rama— cuya estructura político-social y económica respondiera a las exigencias del día. De los varios partidos que integraban las Cortes (422 diputados), el de los socialistas formó la minoría más importante, con 116 diputados. (14) Sin embargo, obraban con moderación, transigiendo generalmente con los republicanos conservadores.

Reflejo directo de la orientación liberal de las Cortes Constituyentes de 1931-1933 fue la nueva Constitución, que se modeló

-
- 11) No todos opinan que la segunda República haya sido un movimiento liberal. Gregorio Marañón llega incluso a calificarla de “antiliberal”. Véase *Españoles fuera de España*, p. 59.
 - 12) Conviene saber, para darse cuenta de la gran influencia de Ortega, que de sólo *La rebelión de las masas* hubo trece ediciones entre 1928 y 1952, y de las “Obras completas”, trece ediciones desde 1932.
 - 13) Carlos Rama enumera las siguientes instituciones como primordiales en la difusión de ideas liberales: la Institución Libre de Enseñanza, el Ateneo de Madrid, la Federación Universitaria Escolar, la Revista de Occidente. *La crisis española del siglo XX*, p. 109.
 - 14) Es interesante observar que no hubo sino un solo monárquico en las Cortes: el Conde de Romanones.

sobre la de Weimar, considerada la más democrática en la Europa de aquel entonces. No obstante, no se realizó la elaboración de sus leyes sin suscitar una fuerte disidencia entre los varios partidos representados en las Cortes. Aun cuando esa desavenencia de voluntades acarrió la disolución de las Cortes y precisó una nueva elección, el gobierno liberal pudo sostenerse hasta septiembre de 1933. En este lapso de tiempo inauguró, tras interminables horas de polémica y debate, un amplio programa legislativo. Los problemas más acuciantes a que se encararon fueron la enseñanza pública, la cuestión religiosa, el poderío del ejército, el problema agrario, el regionalismo y la sindicalización obrera.

Por lo que se refiere a la enseñanza pública, merecía los mejores loas la labor llevada a cabo por el Estado, pues en palabras de Carlos Rama "se trata del primer gran esfuerzo planificado que el país hace para atender sus necesidades intelectuales de educación popular, y de cultura universitaria, en toda su existencia". (15) Cuando se constituyó la República, tan grave falta había de escuelas y maestros, que cuarenta por cien de la población total era analfabeta. (16) Gracias a una serie de reformas, se pudo elevar considerablemente el nivel cultural. Entre 1931 y 1937 se construyeron miles de establecimientos de enseñanza elemental y superior. Además de garantizar la libertad de cátedra, se aumentaron los sueldos magisteriales y se crearon programas culturales para el beneficio del pueblo. Organizaciones universitarias viajaron a alejados pueblos rurales con el propósito de llevar a los aldeanos teatro, música, biblioteca.

La primera crisis gubernamental sobrevino por la cuestión religiosa, al proclamarse la República un Estado laico. Con espíritu tolerante, los dirigentes declararon la libertad de culto y también la legalización del matrimonio civil y del divorcio. Como es claro, el intento de derribar los muros del obscurantismo e imponer la libertad colectiva había de traer consecuencias devastadoras para la Iglesia. La secularización del Estado condujo, inevitablemente, a tal restricción del poder y de las actividades eclesiás-

15) Carlos Rama, *op. cit.*, p. 143.

16) Al señalar en 1904 el alto porcentaje de analfabetos entre los adultos en España, Unamuno califica su país una "analfabetocracia". (*Mi religión y otros ensayos breves*, p. 85).

ticas, que Manuel Azaña pudo hacer su conocida declaración que "España había dejado de ser católica". Por una parte, se impuso el laicismo en la enseñanza pública, el cual le quitó a la Iglesia el control y la dirección de la misma. Por otra, fueron disueltas por las Cortes ciertas órdenes religiosas —el ejemplo más sobresaliente es el de los Jesuitas— y parte de sus bienes confiscados. A otras se les quitó el derecho a intervenir activamente en asuntos extra-religiosos, tales como el comercio y la industria.

Naturalmente, los partidos conservadores y la jerarquía eclesiástica, a cuya manera de ver la autoridad de la Iglesia era inmutable, lucharon contra estas medidas. Pese a ello, fueron insertas en la Constitución en octubre de 1931. De ahí en adelante se opusieron a la política liberal del gobierno así el Vaticano como la Iglesia española, y los partidos conservadores se coaligaron con los partidos de extrema derecha, los cuales se oponían a la República. Cabe señalar que en protesta contra la constitucionalización de esas medidas, dimitió el Presidente Provisional Niceto Alcalá-Zamora. Le sustituyó Manuel Azaña pero en la siguiente elección (10 de diciembre de 1931), Alcalá-Zamora fue elegido el primer Presidente constitucional y tuvo a Azaña como Primer Ministro.

Asimismo, para debilitar la posición de las fuerzas armadas, el nuevo Estado licenció buena parte de los oficiales y de las tropas de línea. Antes de la segunda República hubo 26,000 jefes y oficiales. Esta cantidad se redujo a 7,661 en la Península y 1,756 en Africa, retirándose los oficiales voluntariamente y con sueldo íntegro. Pero como han consignado varios historiadores, (17) la mayoría de ellos guardaban rencor al nuevo Estado y no tenían empacho en conspirar contra él. En cuanto a los poderosos guardias civiles, no fueron disueltos por la sencilla razón de que nadie osó hacerlo. En cambio, se creó otro grupo, los "guardias de asalto", que daban su adhesión al nuevo gobierno.

De más difícil solución, sin embargo, fue la cuestión agraria, que constituía un problema delicado y de profundas raíces. Poco se había hecho, a través de los siglos, para mejorar las condiciones económicas rurales aun cuando la economía nacional se basaba, y sigue basándose, en la agricultura. La miseria de los campesinos

17) Véase, por ejemplo, Pierre Vilar, *op. cit.*, p. 122.

provenía tanto de la falta de modernos métodos científicos en el cultivo de la tierra como de la pobreza del suelo y del riguroso clima. Cuarenta por cien de la tierra se adaptaba a la agricultura, pero la mejor parte quedaba en manos de las órdenes religiosas y de los grandes terratenientes. Estos no siempre la cultivaban, reservándola para la caza o la crianza de toros. En Andalucía, La Mancha y Extremadura, las principales regiones de latifundio, el problema era sumamente grave. Allí en particular, el campesino trabajaba como jornalero (percibiendo un sueldo ínfimo y ninguna seguridad de empleo), o arrendaba la tierra en términos que le reducían a siervo.

Con el propósito de hacer una distribución más equitativa de la tierra, se formuló en septiembre de 1932 una ley agraria. Esta legalizó la expropiación de grandes extensiones de tierra que pertenecían a los terratenientes, destinándolas al cultivo individual o al cultivo común del campesinado sin que dejaran de pertenecer al Estado. Al Instituto de Reforma Agraria, creado conjuntamente, se confirió la misión de aplicar las reformas: repartir la tierra, subir los jornales, extender créditos a los campesinos, fomentar el uso del riego y crear organizaciones para la experimentación de nuevos métodos científicos de cultivo. Pero se conviene generalmente que la ley agraria dio poco resultado. (18) La desavenencia entre las diferentes facciones involucradas era tal —surgiendo principalmente de la falta de cooperación de latifundistas y socialistas, quienes querían un sólido plan colectivo —que las reformas se llevaron a cabo paulatinamente en el primer bienio (1931-1933) y sólo en las regiones de latifundio. Este hecho, que causó el disgusto del campesinado, había de tener repercusiones hondas en las elecciones de 1934.

Otro molesto problema a que hizo frente la República fue el del regionalismo. Cataluña, Vascongadas y Galicia, conscientes de su diferente fondo histórico, lingüístico y cultural nutrieron por años la esperanza de gozar de autonomía total. De ahí que agitaran políticamente en protesta amarga contra la autoridad central de Madrid. Justo es reconocer que hasta cierto punto fueron legítimas

18) Gerald Brenan, un buen conocedor del problema agrario español, opina que la segunda República lo "deseñó". Véase *The Spanish Labyrinth*, capítulo seis.

las quejas. Es comprensible que Cataluña y Vascongadas, las provincias más progresistas de España, y con una economía e industria desarrolladas, resintieran el sometimiento a un gobierno central mantenido económicamente por ellas.

Muy afecta a sus tradiciones ha sido Cataluña, que había iniciado su movimiento de separatismo en 1888 y prosiguió con sus demandas al advenir la República. Las Cortes Constituyentes se hallaban divididas sobre la cuestión, aun cuando ya antes de la instauración del Estado liberal algunos políticos habían concertado un pacto con los catalanes, garantizándoles cierta autonomía a cambio de su cooperación. Por tanto, muchos diputados manifestaron una actitud de tolerancia hacia la anhelada autonomía de Cataluña. Otros, en cambio, se opusieron a ella, empeñándose en conservar la unidad nacional y política. Tras diez y nueve sesiones de debate caluroso, las Cortes aprobaron en septiembre de 1932 un Estatuto proclamando a Cataluña región autónoma, en virtud de lo cual podía administrar, entre otras cosas, las finanzas, la instrucción, la justicia y el servicio social. Posteriormente, los vascos elaboraron un Estatuto parecido pero la autonomía no les fue concedida sino hasta 1936.

En las páginas anteriores van señaladas someramente algunos de los avances legislativos más urgentes llevados a cabo por la República, dando una idea esquemática de su labor en los primeros años de su existencia. Para comprender cabalmente todas las fuerzas que determinaron su destino debemos escudriñar también ciertos acontecimientos político-sociales que desempeñaron un papel primordial en esos años y que, debido a la encarnizada lucha de oposición de parte de los conservadores, llevaron a la crisis a la nueva República.

Como ya se ha hecho constatar, Manuel Azaña, el principal dirigente del gobierno en el primer bienio, se esforzó por hacer efectivas las leyes religiosas, educativas, militares y sociales. No obstante el magnífico arranque del nuevo Estado liberal, éste fue pronto detenido en seco. Trastornaron al país las agitaciones de anarcosindicalistas, anticlericales y catalanes extremistas. Hubo algunos levantamientos militares frustrados como el que en agosto de 1932 dirigió el General Sanjurjo, y que le valió a éste el encarcelamiento.

De mucho mayor alcance, sin embargo, fueron los violentos ataques anticlericales que, por inspiración popular, sacudieron casi en seguida a la República. Los historiadores más fidedignos aseveran que la mayoría de los que cometieron estos delitos se creían sinceramente en su derecho a desquitarse de anteriores agravios cometidos contra ellos por un clero rico y corrompido. Al saquear y quemar los conventos y las iglesias, expresaron su resentimiento por la riqueza de la Iglesia o por haber apoyado ésta a la Monarquía. Parece incontrovertible, pues, que salvo en el caso de algunos anarcosindicalistas y comunistas, no fue una reacción antireligiosa sino anticlerical. Oportuno es recordar que la violencia popular de esta clase se ha dado varias veces en España. Bastará destacar los años de 1834 y 1909.

Como es natural, a la jerarquía eclesiástica y a otros paladines de la Iglesia les enardeció vivamente esta violencia. Pretendieron que los malhechores habían recibido el llamado otorgamiento del Estado, pues si bien éste no obró de concierto con aquéllos, tampoco instituyó las necesarias medidas para castigarlos debidamente.

Sea como fuere, el desorden se acrecentaba cada vez más, y conjuntamente, el descontento y la fuerza de los conservadores. Además de oponerse a muchas de las reformas legislativas, éstos veían a los liberales como hombres retóricos cuya incapacidad para mantener el orden era intolerable. De ahí que los diversos partidos de derecha se coaligaran para derribar al gobierno liberal. Es preciso tener en cuenta que al producirse el colapso de la monarquía, los elementos conservadores del país —monárquicos, terratenientes, religiosos, militares, banqueros— estaban desunidos. Pero ante el enemigo común, es decir, ante la Constitución y el laicismo, se organizaron para formar un bloque de oposición a esas medidas que a su juicio amenazaban destruir las expresiones más auténticas de lo hispánico. (19)

Así pues, a resultas de la irritación de los conservadores, nacieron entre 1931 y 1933 tres movimientos de derecha que contribuyeron notablemente a la derrota del Estado liberal en las elec-

19) Es interesante notar que incluso Unamuno repudió al Estado liberal, en parte por el temor que abrigaba de que las medidas sociales destruyeran el individualismo español.

ciones celebradas en noviembre: la formación de la JONS, de la CEDA y de la Falange. En abril de 1931 se formaron las "Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista" (JONS), que se guiaban por un programa antiliberal, antimarxista y antisemita, en contraposición al enaltecimiento de la tradición hispánica. A la JONS le siguió (febrero de 1933) la Confederación Española de Derechos Autónomos (CEDA) cuyo núcleo era Acción Popular Católica. Dirigida por Gil Robles, profesor de Leyes de la Universidad de Salamanca, esta organización logró unir, hasta cierto punto, las diversas facciones disidentes de la derecha. En octubre del mismo año se fundó la Falange, un partido político de tendencias parcialmente fascistas. Fundada por el aristócrata José Antonio Primo de Rivera, hijo del dictador, la Falange pronto se manifestó agresiva, militarista, nacionalista. Siguiendo la pauta marcada por el fascismo italiano, obraba en oposición a los socialistas liberales y a los capitalistas industriales; en cambio, propugnaba por un sindicalismo dogmático. Carlos Rama considera que "su valor es iniciar una nueva consideración del Estado, en el seno de las clases y grupos que constituían los protagonistas de la derecha tradicional española, que permitirá a ésta superar los arcaicos esquemas del Estado absoluto, y arribar a un tipo estatal nuevo: el Estado nacional sindicalista". (20) Se conviene generalmente que una parte considerable de las perturbaciones que a partir de su fundación sacudieron a España se debieron a la Falange, pues ésta, al igual que la JONS, no tenía empacho en recurrir a la violencia para aniquilar al Estado liberal. (21)

Dadas las precedentes consideraciones, la derrota de los liberales nos parece hoy un hecho inevitable. Sin embargo, grande fue la perturbación de los gobernantes cuando triunfaron en noviembre los partidos de derecha y del centro. Sin lugar a dudas, la unificación de éstos desempeñó un papel vital en las elecciones; pero contribuyó igualmente a la victoria la desunión de los partidos de izquierda, pues republicanos y socialistas terminaron por obrar independientemente. Los conflictos entre el gobierno, los socialistas y los anarquistas culminaron en una "ofensiva psicológica"

20) Carlos Rama, *op. cit.*, p. 192.

21) Herbert Matthews opina que el desorden y el terrorismo de las "pandillas" falangistas contribuyeron grandemente al estallido de la guerra. *Op. cit.*, p. 29.

(22) contra Azaña, en la que dichos partidos retiraron su apoyo. Como hemos dicho en páginas anteriores, debido a la lentitud con que se aplicaron las reformas agrarias, los campesinos se desligaron del partido republicano y se unieron con los socialistas, que se oponían al gobierno. (23)

Este retiro de apoyo a Manuel Azaña contribuyó sensiblemente al triunfo de los partidos conservadores y los del centro. El Primer Ministro Alejandro Lerroux, un moderado apoyado por los partidos de derecha, intentó organizar, ayudado principalmente por Gil Robles (jefe de la CEDA), un gobierno moderado. Pese a sus esfuerzos, el gobierno se puso a combatir, desde fines de 1933 hasta 1936 —el llamado “bienio negro”— las medidas liberales que anteriormente había adoptado el Estado. No es de sorprender, pues, que la facción conservadora de la República no tuviera mayor éxito que la liberal en estabilizar a la nación. Seguían trastornando al país las huelgas organizadas por los sindicatos (consecuencia de la negación gubernamental de concederles mayor justicia social: sueldos más equitativos, reducción de la jornada laboral, etc.) y las agitaciones de los campesinos en protesta contra la suspensión de las reformas agrarias impuestas anteriormente por el gobierno liberal. Agravaron sensiblemente la situación el levantamiento de los catalanes y el de los mineros asturianos, que empezaron como huelgas y pronto se convirtieron en revolución. La supresión del movimiento asturiano, que duró quince días, fue efectuada con eficacia pero excesiva brutalidad, dirigida por el general Francisco Franco del Ministerio de Guerra. A resultas de esta innecesaria crueldad en el trato del proletariado, muchos socialistas se inclinaron aún más a la izquierda. Para no enzarzarnos en una explicación detallada de los acontecimientos de ese turbulento “bienio negro”, diremos tan sólo que a tal punto se agravaron los problemas económicos y político-sociales que la nación estaba al borde del colapso.

22) Véase Pierre Vilar, *op. cit.*, p. 126.

23) Merece tener en cuenta otro hecho tal vez de mayor consecuencia de la que se suele creer, tocante a la victoria de los conservadores en la elección de noviembre de 1933. Aludimos al ejercicio del derecho electoral por la mujer española. Como es sabido, hasta el advenimiento de la República ella careció de positivo valor político; en cambio, fue el apoyo más firme de la Iglesia. A fin de elevar su posición en la sociedad el Estado le concedió el sufragio, para el cual tal vez no estaba preparada. Para merecer el sufragio hay que conquistarlo.

Mientras tanto, la derrota sufrida por los liberales moderados hizo ver a éstos la urgente necesidad de unificarse con los radicales para hacer frente a los conservadores en las siguientes elecciones (febrero de 1936). Por consiguiente, se coaligaron en un "Frente Popular" esas facciones que coincidían en una visión progresista de la política: republicanos de izquierda, socialistas, anarquistas, sindicalistas y comunistas. Para sorpresa de todos y la consternación de las derechas, quedaron vitoriosos, con una inmensa mayoría, los partidos de izquierda. Aun los comunistas lograron tener cierta fuerza esta vez, ocupando 16 de los 473 escaños que integraban las Cortes. A partir de estas elecciones, pues, "comienza por triunfar la Revolución social, de inspiración socialista, incluso libertaria, que aunque se vincula al pensamiento político español, significa el advenimiento de nuevos conceptos". (24)

Pese al triunfo abrumador del Frente Popular, no se disminuyó el desorden. La reinstauración de las reformas agrarias acarreo una nueva agitación y el pueblo reanudó los asaltos a conventos e iglesias. Con el cambio de gobierno fueron puestos en libertad los presos políticos de izquierda que habían sido encarcelados por el gobierno de las derechas. Esto, a su vez, dio lugar a una serie de represalias que intensificaron el estado de tensión e hizo deteriorarse las relaciones. Multiplicáronse los choques callejeros, los asaltos, los atentados y los asesinatos. Hubo, incluso, un intento de sublevación encabezada por los generales Franco y Goded, que trajo como consecuencia el destierro de éste a Baleares y de aquél a Canarias.

El desafortunado asesinato de Calvo Sotelo (jefe del partido monárquico) precipitó el caos que ya era inevitable. El diputado había vituperado despiadadamente al Frente Popular y en un discurso llegó a proponer, como solución a los problemas de España, que los militares se apoderaran del gobierno. Esa noche Calvo Sotelo fue asesinado por unos guardias de asalto, al parecer como represalia de un atentado hecho previamente contra otro diputado, en el que resultaron muertos un inspector de policía y un teniente de los guardias de asalto. El asesinato fue la gota que derramó la copa de la ira. Aprovechando ese suceso, los generales y otros ofi-

24) Carlos M. Rama, *op. cit.*, p. 108.

ciales del ejército, apoyados por los diversos elementos de derecha, realizaron el plan de sublevación que, según Rafael Altamira, ya tramaban los militares contra la República desde febrero de ese año. (25)

El general Franco expidió un pronunciamiento en Tetuán el 18 de julio de 1936, que fue secundado en diversas guarniciones, estableciendo, por tanto, un estado de guerra. Calificada de "alzamiento nacional" por los insurrectos, la sublevación ostensiblemente se llevó a cabo para establecer el orden y la paz y sobre todo para evitar un levantamiento extremista como el de Asturias (1934). Pero parece incontrovertible que fue provocada por el temor que les produjo a los ultraderechistas el arrollador triunfo electoral de los socialistas y republicanos de izquierda. En virtud de la gran fuerza político-social que indicaba ese triunfo y la revolución proletaria que anunciaba, resolvieron aniquilar a la República y reinstaurar un Estado absolutista. De ahí que se llevaran a cabo paralelamente, desde 1936 hasta 1939, un movimiento de "restauración nacional" de parte de los insurrectos militares y una revolución social dirigida por los partidos de izquierda.

La guerra civil

Acaudillado por el general Sanjurjo en conjunción con Calvo Sotelo, el campo insurrecto disponía no sólo de la mayoría de los arsenales españoles sino también de gran parte del ejército, ya que se sublevaron virtualmente todas las guarniciones menos las de Madrid, Barcelona y Valencia. Apoyaron el movimiento, asimismo, una división de las disciplinadas tropas de Marruecos, la guardia civil, la legión extranjera, los oficiales de la marina, y las milicias carlistas (requetés), impulsados éstos por el general Mola. Aun cuando los sublevados encontraron asilo en los conventos, la Iglesia tardó un año en declarar oficialmente su posición en la contienda y aportar abiertamente su colaboración a la causa "nacionalista".

Fiel a la República permaneció el bloque autonomista vasco-catalán, de modo que disponía el gobierno de las industrias y de los soldados de estas regiones. De igual manera, la pequeña fuerza

25) Rafael Altamira, Manual de Historia de España, p. 541.

aérea, los guardias de asalto y la inmensa mayoría de los marineros respaldaron al gobierno, que contaba también con una parte de la clase media (burocrática), los intelectuales y una facción grande de las masas populares, que habían de convertirse en milicias.

Aunque el territorio nacionalista estaba disperso en el sur de España, donde se sublevaron las guarniciones de Cádiz, Sevilla, Córdoba y Algeciras, se componía en el norte de una zona sólida, que incluía a Galicia, casi todo León, Navarra, Alava, la región montañosa de Aragón y la meseta de Castilla la Vieja. Contaban también los nacionalistas con Marruecos, las Islas Canarias y Baleares (menos Minorca). El gobierno republicano, por tanto, quedó principalmente con el este y el sur de la Península, más una pequeña zona del norte (Vizcaya, Guipúzcoa, Santander y la mayor parte de Asturias).

Por más irónico que parezca, el papel decisivo de la guerra no fue desempeñado tanto por españoles cuanto por extranjeros. Aun antes de la sublevación, y para asegurar el éxito de ésta, los insurgentes recibieron de los gobiernos de Italia y Alemania, (con los que la Falange había iniciado contacto anteriormente), promesas de intervención activa. Casi desde el comienzo de la guerra, pues, se hizo sentir la ayuda italiana, al llegar técnicos militares, grandes cantidades de material bélico y, con el tiempo, tropas regulares, que ascendían a 70,000. (26) La participación alemana, en cambio, era, según Pierre Vilar, "discreta". De los 16,000 alemanes enviados por Hitler, una gran parte eran técnicos que deseaban llevar a cabo experimentos bélicos con miras a una pronta invasión de Polonia. (27)

Si a los nacionalistas les había de faltar principalmente tropas, los republicanos, en cambio, habían de sufrir una grave escasez de armas. A instancias del gobierno francés, que temía el estallido de una conflagración europea, formaron un pacto de no intervención los representantes de 27 naciones, entre ellas Alemania e Italia, en el que acordaron no inmiscuirse en la guerra española.

26) Pierre Vilar, *op. cit.*, p. 144.

27) Muchos historiadores no mencionan la intervención de otros grupos extranjeros (aparte de las Brigadas Internacionales) por ser relativamente insignificante, pero merece tener en cuenta el caso de Portugal, que envió 20,000 soldados para luchar con los nacionales.

A despecho de saber a ciencia cierta que las dos naciones totalitarias no respetaban el pacto, Francia e Inglaterra impusieron un embargo sobre las armas a la República, de igual modo que lo hizo posteriormente los Estados Unidos. México le envió una cantidad exigua de material pero la República terminó por acudir a Rusia. A partir de octubre de 1936 empezaron a llegar armas y aviones, en su mayoría anticuados. Se conviene generalmente que la intervención soviética fue reducida en comparación con la de Alemania e Italia, ya que tropas rusas no pisaron tierra española. Uno de los baluartes más firmes de las fuerzas republicanas eran las Brigadas Internacionales, integradas por voluntarios extranjeros que acudieron a España para luchar contra el fascismo. Llegaron en total 40,000 voluntarios. El grupo más numeroso estaba formado por franceses (10,000) mientras que el grupo de rusos no ascendía a 2,000. Se reconoce que una parte considerable de los voluntarios eran comunistas.

Bastará para el propósito de este estudio referir someramente las operaciones bélicas que tuvieron verificativo entre 1936 y 1939. Debido a la ya mencionada falta de tropas, sobre todo al principio de la guerra, los nacionalistas se vieron obligados a traer tropas marroquíes para combatir en Navarra y Castilla. Cuando la marina les impidió pasar el Estrecho, el general Franco, jefe de la zona del sur desde la muerte del general Sanjurjo, resolvió el problema con aviones de transportes y bombarderos, comprados a Italia. Así pudo no sólo aterrizar en Andalucía con las tropas marroquíes sino también dispersar a la marina. Dominando buena parte del sur pudieron avanzar, con tanques y aviones italianos, hasta Toledo, donde llegaron a fines de septiembre.

En el norte, mientras tanto, las fuerzas nacionalistas, bajo el mando del general Mola, lanzaron con cierto éxito una ofensiva contra Vascongadas. Con la toma de Irún, en septiembre, pudieron debilitar la posición republicana al dejar aislada la zona vascoasturiana. Otras unidades, enviadas hacia Madrid, no lograron franquear el Guadarrama. Un mes después, sin embargo, los nacionales tenían a la capital cercada por tres lados y preparaban una ofensiva en gran escala. En vista del peligro que amenazaba al gobierno republicano de Largo Caballero, éste trasladó la sede a Valencia el 6 de noviembre, dejando la capital en manos del general Miaja.

Al día siguiente comenzó la batalla de Madrid, en la que los madrileños y la Brigada Internacional consiguieron resistir durante tres días el ataque de las fuerzas nacionales, integradas en gran parte por meros y legionarios. Hugh Thomas califica esta batalla una de las más extraordinarias de la época moderna. (28)

A raíz de la muerte de Calvo Sotelo, del general Sanjurjo, de José Antonio y del general Goded (ejecutado éste en Barcelona), el cargo de "Generalísimo" de las Fuerzas Nacionales recayó pronto sobre Francisco Franco. Un gobierno provisional, reconocido en seguida por Hitler y Mussolini, fue establecido en Burgos el primero de octubre de 1936. Desde allí el general proclamó las leyes de su nuevo Estado: la abolición del derecho electoral; la anulación de la autonomía regional; el arreglo de un nuevo Concordat con Roma; y por último, el concepto de Hispanidad, según el cual se había de enaltecer lo latino en contraposición a lo anglosajón: fomentar una preferencia por las demás naciones latinas, emparentadas por raza, lenguaje e ideología.

Las primeras divisiones de soldados italianos participaron en la toma de Málaga (febrero de 1937), que constituyó el principal logro de los insurgentes durante ese invierno. En el norte se lanzó un ataque a la zona vasco-asturiana, con bombardeos aéreos de Guernica y Durango. Tras una resistencia de dos meses cayó Bilbao en junio de 1937; en agosto cayó Santander a los italianos y en octubre, Gijón, Asturias.

Pese al gran auxilio prestado por las dos naciones totalitarias, los sublevados experimentaron algunos reveses serios, como la pérdida de la batalla de Guadalajara en marzo de ese año, en que fueron derrotadas cuatro divisiones de italianos. Como paliativo de la vergonzosa huida de sus soldados, Il Dulce expidió posteriormente una gran cantidad de tropas y equipo, que ayudaron a los nacionalistas a recuperar los territorios perdidos. Pero antes, los nacionalistas se vieron obligados a ceder terreno en Brunete (cerca de Madrid), en julio de 1937, y dos meses después en un frente de Aragón (Belchite). Sin embargo, el éxito de estas ofensivas fue de corta duración ya que los nacionalistas lanzaron una contra ofensiva que las fuerzas republicanas no pudieron resistir. Al cabo

28) Hugh Thomas, *op. cit.*, p. 322.

del primer año de la guerra, se había apoderado el general Franco de treinta y cinco de las cincuenta capitales de provincia.

Cabe hacer aquí un paréntesis para subrayar que en el transcurso de la guerra, la España republicana no dejó de instituir reformas sociales las cuales llegaron a modificar notablemente las estructuras de la sociedad. En octubre de 1936 se colectivizó con feliz éxito la industria y el comercio catalanes. (29) Los comités obreros participaron no sólo en los sindicatos sino también en los ayuntamientos y los servicios públicos. De mayor envergadura resultaron las reformas agrarias, que hicieron posible el reparto de grandes extensiones de tierra a los campesinos.

No obstante, y a diferencia de los elementos nacionales que, dirigidos por ejército y clero, gozaban de relativa solidaridad, crecía la disidencia entre las diversas facciones del campo republicano. Hubo varias crisis como el levantamiento anarcosindicalista, que acarreó la eliminación de éstos del gobierno durante algún tiempo, y el conflicto entre el gobierno vasco y el republicano. Los comunistas, en cambio, demostraron cierta unidad y disciplina, en virtud de lo cual se aumentaron sensiblemente sus números y su fuerza. En septiembre de 1937 se vio la caída del gobierno de Francisco Largo Caballero, reemplazado por el de Juan Negrín, socialista que tenía las simpatías de los comunistas. Con el eficiente y dinámico Negrín, la República se reanimó y pudo resistir los fuertes ataques de los insurrectos y aun lanzar algunas ofensivas en Aragón.

En contraposición a la desavenencia republicana, en el campo insurrecto la muerte de José Antonio Primo de Rivera, fusilado en Alicante (noviembre de 1936), unificó aun más la coalición contrarrevolucionaria. En abril del año siguiente, el general Franco, negociando con falangistas, monárquicos y la jerarquía eclesiástica, fundió en partido único la Falange y los partidos tradicionalistas (la juventud de la CEDA ya se había aliado con la Falange aun antes de la guerra), denominándolo "Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista". Unos meses después, se proclamó jefe del Estado y caudillo. El nuevo Estado había de ser católico, social, enemigo del capitalismo liberal

29) Véase Gerald Brenan, *op. cit.*, págs. 319-321.

y del materialismo marxista. Tras la unificación de los partidos, Franco expidió (el 9 de marzo de 1938) un "Fuero del Trabajo", mediante el que prometió sueldo mínimo, vacaciones, seguros, mejores viviendas e higiene para las zonas rurales y la creación de sindicatos verticales, o sea, un sindicato nacional dirigido por el Estado. (30)

En el otoño de 1937 el gobierno republicano se trasladó a Barcelona. A fines del mismo año, mediante un gran esfuerzo, su ejército pudo hacer una ofensiva en Aragón y aun tomar a Teruel (marzo de 1938), impidiendo así a los nacionalistas a aislar a Barcelona y cerrar por tanto el paso de Madrid al mar. Pero un mes después lograron los insurgentes su objetivo y con Cataluña aislada, el territorio republicano quedó dividido. En mayo, y durante el verano, Negrín intentó negociar la paz, elaborando una lista de trece condiciones para terminar la guerra. Pero no logró negociar con el general Franco.

Y la guerra continuó. En julio de 1938 renació la esperanza en el campo republicano al tomar las Brigadas Internacionales la ofensiva en el Ebro. El combate duró hasta noviembre, pero a la postre, con un saldo de 80,000 muertos, se vieron obligados a retroceder para no dejarse cercar. De allí en adelante, tan inevitable fue la derrota republicana que Rusia cesó el envío de armas, y como ha dicho Hugh Thomas, fue un milagro que los republicanos pudieran resistir hasta marzo de 1939. (31) Los nacionalistas incrementaron los ataques aéreos sobre Barcelona, que resistió el sitio durante 34 días, y entraron en Barcelona el 26 de enero de 1939. Con ello, la Gran Bretaña y Francia reconocieron oficialmente al general Franco como jefe del nuevo Estado español. Negrín permaneció durante un mes en Madrid, y en las calles de la capital, socialistas y comunistas, ya desprovistos de toda esperanza, seguían defendiendo la ciudad. La entrada triunfal en Madrid del general Franco y de las tropas vencedoras (el 28 de marzo) puso fin a la guerra. Al día siguiente se rindió el resto de la España republicana.

30) A juicio de Pierre Vilar este "Fuero del Trabajo" indica un neto retroceso con respecto al programa de la Falange". *Op cit.*, p. 154.

31) Hugh Thomas, *op. cit.*, p. 331.

La postguerra

Así se concluyó la malhadada existencia de la segunda República española. Si la primera, la de 1873, había sido desafortunada, ésta resultó trágica. Fracasó en gran parte, como hemos visto, porque aun cuando las masas populares querían que se llevaran a cabo con mayor prontitud las reformas sociales, las fuerzas tradicionalistas dentro del mismo gobierno sostenían una lucha encarnizada por impedir la realización de los conceptos liberales del nuevo Estado. A su juicio, los paladines del liberalismo se habían lanzado con excesivo ímpetu a modificar las viejas estructuras sociales y espirituales. Por otra parte, se les echó en cara a éstos, tal vez con cierta justicia, la incapacidad para "gobernar": esto es, su propensión a dejarse dominar por ideas abstractas en menoscabo de las realidades vitales; su incapacidad para conservar el orden; su inclinación a polemizar y a perderse en conflictos internos. No cabe duda que estas tendencias se enraizaban en sentimientos democráticos y humanitarios. Sin embargo, les dificultó a los liberales el crear el Estado ideal a que aspiraban y daba pábulo a la causa de los conservadores, que estaban dispuestos a sacrificar todo a fin de conservar sus valores tradicionales. Sea como fuere, al gobierno republicano se le acusa en la España de Franco de haber sido el más nocivo de los gobiernos (32)-una suerte que de ninguna manera merece.

En los mismos días en que el general Franco y las tropas vencedoras pusieron fin a la guerra, se inició el gran éxodo de los "vencidos", Aquéllos que se hallaban comprometidos y los que se negaron a vivir en un ambiente totalitario se apresuraron a integrarse en los países que les abrieron las puertas. Se desterraron, según cálculo general, no menos de 400,000 republicanos. Un número crecido pasó a Francia pero la mayoría se refugió en los países his-

32) A este respecto ha escrito François Bondy: "En cuanto a la República se habla de ella como si fuera una empresa comunista y hasta se pasan en silencio sus cinco primeros años, como si hubiera comenzado con sangre y terror. Los jóvenes españoles no están dispuestos a creer en ello, pero no sabían gran cosa. España, con Alemania y la Rusia soviética, es uno de esos países en los que la nueva generación no aprende nada sobre la historia reciente, y me pregunto si ha habido nunca en una época moderna tan vasto y completo obscurecimiento de la historia contemporánea". "Los muertos y los vivos", Cuadernos, núm. 36, mayo-junio de 1959, p. 85).

panoamericanos, principalmente México y Argentina. Una cantidad exigua (en su mayoría oficiales y niños) fue acogida por Rusia.

Es interesante notar que este éxodo constituyó la decimocuarta gran emigración desde que España consiguió la unidad nacional en el siglo XV. Gregorio Marañón ha estudiado este fenómeno y observa, tocante al número y volumen de las emigraciones españolas, que “las emigraciones políticas no se han interrumpido desde que España se constituye como Estado cuando se unen Castilla y Aragón, por el matrimonio de los Reyes Católicos, y cuando, poco después, en 1492, el último rey moro pierde Granada y termina la Reconquista. En el espacio de poco más de cuatro siglos, a partir de entonces, han ocurrido catorce grandes éxodos políticos, sin contar con innumerables expatriaciones menos nutridas, aun cuando a veces de tanta trascendencia política como las más numerosas”. (33) De ahí que llegue el doctor Marañón a la inquietante conclusión de que “equivale esto a afirmar que la historia de España ha sido una continua guerra civil. Desgraciadamente es verdad, y en ello hemos de buscar, tal vez, la causa mayor de nuestras malas venturas nacionales”. (34)

Una vez más, pues —y se confirman con ello las declaraciones de Ortega— no fue una minoría selecta quien se encargó de la orientación del pueblo español sino una minoría del poder. (35) Dentro de la Península comenzó la ardua tarea de reconstrucción. El jefe del Estado, apropiándose derechos absolutos (“Caudillo de España por la gracia de Dios”, rezan las monedas), se dedicó a formar una dictadura militar apoyada en la Iglesia. (35 bis)

33) Gregorio Marañón, *op. cit.*, p. 23.

34) *Ibid.*

35) Ha dicho Camilo José Cela, con mal disimulada referencia a la situación actual: “Quienes talaron las individualidades españolas no fueron el pueblo, que nunca supo donde estaban, ni la clase media, como sucede en los Estados Unidos, sino quienes, con la rienda del poder en la mano izquierda y el restallante látigo de conducir en la derecha, prefirieron, con evidente desprecio de los más altos conceptos, volver la espalda al calendario y dejar que las cosas sucedieran como siempre habían venido sucediendo. Aunque fuera mal”. (“Sobre España, los españoles y lo español”, *Cuadernos*, núm. 36, mayo-junio de 1959, p. 17).

35 bis) El 26 de julio de 1947, mediante una Ley de Sucesión, España se constituyó en una monarquía, con el caudillo fungiendo como Regente. Se creó conjuntamente un Consejo de Regencia para ayudarlo a resolver los problemas de sucesión. Sin embargo, el caudillo no piensa reinstaurar la monarquía tradicional, dicen varios historiadores. El sucesor ha de ser de familia real pero, entre

A Ramón Serrano Suñer le confirió el cargo de Ministro del Interior, el puesto de segunda importancia dentro del nuevo Estado. Las Cortes fueron reestablecidas en marzo de 1943 pero los diputados, nombrados por el caudillo y carentes de poder, funcionaban más bien como consejeros de Estado. (36)

El fin a que se dirigieron los esfuerzos del régimen era la estabilidad interna y la unificación de España de acuerdo con su espíritu tradicional. El jefe del Estado abolió las medidas liberales de la segunda República, cuidándose de suprimir de la vida española aquellos elementos que, como la autonomía regional, tendían a fomentar lo que Ortega llamaba el "espíritu particularista". No es de extrañar, pues, que la supresión de las libertades civiles y políticas obligara al régimen a crear un inmenso aparato de represión y de control policiaco (véase el capítulo "El novelista frente a la realidad política").

A la Iglesia se le devolvió el poder y la riqueza que le eran propios antes del advenimiento de la República. De hecho, algunos historiadores afirman que recibió prerrogativas mayores de los que había tenido en doscientos años. (37) Además de ciertas exenciones fiscales, le concedió el Estado el control de la enseñanza primaria y secundaria de las escuelas oficiales e introdujo leyes que favorecían más a las escuelas religiosas que a las oficiales. Derogó la ley de divorcio establecida por la República y proclamó el matrimonio religioso como el único válido. A la vez, les devolvió a los Jesuitas las tierras que les habían sido expropiadas.

En el primer decenio de la postguerra, encastillada en sí misma, la cara vuelta al pasado, España atravesó un período crucial. Ese aislamiento, voluntario al principio, obedeció a "la necesidad de sobrevivir como clase dirigente, ocupando la dirección del

otras exigencias, jurará observar las leyes fundamentales del régimen, o sea, los principios establecidos en el "Fuero de los Españoles" (1945). De ahí que Franco haya acordado con don Juan preparar al Infante Don Juan Carlos para la corona.

36) Un tercio de los diputados, lo extrae el caudillo de la Falange; otro, de los sindicatos verticales; y el último, de personalidades destacadas: alcaldes de las ciudades grandes, rectores universitarios, etc.

37) Véase, por ejemplo, Pierre Vilar, *op. cit.*, p. 178.

país". (38) A partir de 1946, sin embargo, se hizo forzoso, debido al ostracismo de las Naciones Unidas, que había de durar cuatro años. De los pocos países que mantenían relaciones con el régimen de Franco, contaban Portugal y Argentina, ambos con gobierno totalitario.

Hasta aproximadamente 1951 fueron años tétricos en que reinaron el hambre, el mercado negro, la inflación, y peor aún, el terror y la violencia. Por una parte, el gobierno republicano había vaciado la tesorería (39) y las naciones extranjeras se negaron a concederle a Franco créditos. Por otra parte, perjudicaron infinitamente la ineficacia del régimen y la ignorancia del caudillo en asuntos de economía y finanzas. Una pequeña *élite* de las clases dirigentes controlaba la riqueza industrial, agrícola y bancaria. Franco no pudo o no quiso prescindir de su apoyo; de consiguiente, no se esforzó por distribuir equitativamente la riqueza nacional. Muy significativo, además, es el hecho de que una enorme parte del presupuesto anual se destinaba a las fuerzas armadas, crecidas a todas luces. Hasta 1950, poco se hizo para resolver el problema agrario. Se expropió una cantidad exigua de tierra, pero en general, grandes zonas seguían en manos de los terratenientes, quienes no se preocupaban por modernizar los métodos agrícolas. Esa situación y las sequías que azotaron al país explican el fracaso de la productividad agrícola. A resultas de todo lo anterior, escaseaban lamentablemente en el primer decenio de la postguerra los artículos de primera necesidad: el agua, los víveres (el pan estaba racionado hasta 1952), la electricidad, la gasolina, la maquinaria y las materias primas. La carestía de la vida, ya notable en el primer decenio, continuó aun en los años cincuenta, pues desde 1948 hasta 1953 hubo una subida de 60% en los precios de los artículos de consumo. Pese a los muchos servicios sociales instituidos por el régimen a beneficio del

38) José R. Marra-López, "La nueva generación", en *Esa gente de España*, p. 61.

39) Como el gobierno no contaba con la cooperación de los franceses, ingleses y americanos, expidió a Moscú la mayor parte del oro depositado en el banco de España. Se calcula que la cifra ascendía a 600 millones de dólares. De acuerdo con un tratado mutuo, los rusos habían de devolverlo a cualquier gobierno español reconocido posteriormente por ellos. Huelga decir que el oro no ha sido devuelto y actualmente los rusos niegan haberlo recibido.

obrero, (40) la desproporción entre el nivel de vida de las masas y el de las clases dirigentes seguía siendo notable. Debido a la escasez de trabajo y a los sueldos bajísimos aun al final del primer decenio, un número desmedido de españoles se vieron precisados a emigrar temporalmente y prestar sus servicios a otros países. (41) Estos hechos adquieren aun mayor relieve si tenemos en cuenta que el jefe del Estado, como dictador, se ha visto libre de los embarazosos procedimientos de un sistema representativo. La ausencia total de restricciones parlamentarias le habría permitido, si lo hubiera deseado, mejorar considerablemente las condiciones socio-económicas del hombre medio.

Como ya indicamos, junto con la difícil situación económica reinaron el terror y la violencia. Una vez terminada la guerra, el nuevo régimen se puso a ajustar cuentas. (42) En un largo período de represalias y juicios persiguieron (43) —generalmente fusilando o encarcelando— a muchos miles de combatientes del bando republicano. (44) La animosidad que sentía el caudillo hacia los republicanos se ve en el hecho de que tardó seis años en proclamar una amnistía a los presos políticos y san-

-
- 40) Como la República no había llegado a poner en práctica plenamente los servicios sociales, no fue sino hasta 1941 que el obrero español pudo disfrutar de vacaciones pagadas, seguro de vejez y de enfermedad.
- 41) Se calcula que aproximadamente un millón de trabajadores emigraron al extranjero entre 1950 y 1960, principalmente a Suiza, Gran Bretaña, Alemania Occidental y Francia. La vida de los emigrados a Alemania ha sido dramatizada por Angel María de Lera en **Hemos perdido el sol**.
- 42) Según su estadística, los republicanos habían ejecutado a 54,594 personas. Fueron fusilados, entre ellos, 7,299 religiosos (12 obispos, 283 monjas, 4266 sacerdotes y 249 novicias). Se cree, sin embargo, que los nacionalistas, a su vez, mataron a tantos o más. Durante la guerra, mientras iban ganando territorio, liquidaban a los "enemigos". Y después, hubo fusilamientos en masa.
- 43) La suerte de estos "vencidos" ha sido dramatizado por poquísimos novelistas peninsulares debido a la censura. Sin duda es Antonio Ferrés quien, en **Los vencidos**, ha recreado con realismo más desgarrador ese ambiente. Huelga decir que su novela se dio a la estampa fuera de España.
- 44) A este respecto, James Cleugh intenta justificar —sin razón, a nuestra manera de ver— la falta de magnanimidad de los vencedores. Dice: "It was neither prudent nor humanly possible for the victors to be magnanimous. They were not. A rain of vengeance descended upon just and unjust alike. The execution squads and the summary courts were kept busy. Prisons, forced-labour camps and cemeteries filled up. By October 1940 there were a quarter of a million political prisoners in Spain. For a time terror reigned. Underground resistance and conspiracy defied it". **Op. cit.**, p. 93.

cionar el regreso a España de los exiliados, (45) la mayoría de los cuales prefirieron permanecer en el extranjero.

Una de las estratagemas más astutas de la política del jefe del Estado fue la creación del mito del “peligro comunista”. Con el fin de identificar su levantamiento con la Iglesia (“La política del poder —advierte Pierre Emmanuel— consiste en crear un lazo místico entre la Iglesia y él”) (46) y con un gran número de españoles, hizo propagar extensamente, aun antes del fin de la guerra, la idea de que ésta había sido una “cruzada”, un esfuerzo nacional contra el comunismo. Los generales —reza la propaganda oficial— se habían sublevado contra un Estado “rojo” que abría sus puertas a la Unión Soviética. La Iglesia se unió al régimen en esta tarea de “liberación”. De ahí que se esforzara por revestir su actividad de un carácter místico, como demuestra este ejemplo señalado por Pierre Emmanuel: “En nuestra Cruzada de Liberación, la Virgen, desde su sagrado Pilar, nos ha conducido a la victoria contra los hombres sin Dios ni Patria”. (47) En suma, tan intensa y efectiva ha sido la propaganda anticomunista que ha hecho crear sinceramente a los españoles que el peligro fue inminente a partir de la instauración de la República y que no se ha desvanecido.

Sin embargo, los estudiosos de los acontecimientos históricos de esa época dejan ver a las claras que al sublevarse los generales, no le amenazaba a España tal peligro. (48) En las elecciones de 1931 y 1933 ni un escaño ganaron los comunistas; y sólo en 1936 lograron ocupar 16 de los 473 escaños que integraban las Cortes. En el gobierno no hubo comunistas; ni se mantenían, antes de la guerra, relaciones diplomáticas con Rusia. La prueba final es el hecho de que los generales, al lanzar su pronunciamiento, no hicieron mención de una amenaza comunista. Como hemos visto en páginas anteriores, los comunistas se hicieron sen-

45) Pese a la amnistía, proclamada en octubre de 1945, ciertos políticos fueron ejecutados. El ejemplo más bochornoso fue el de Lluís Companys, el ex-presidente de Cataluña, aprehendido en Francia por el gobierno Vichy y entregado a Franco, quien lo mandó fusilar.

46) Pierre Emmanuel, “Impresiones de España”, Cuadernos, núm. 41 (marzo-abril de 1960), p. 68.

47) *Ibid.*

48) Véase Pierre Vilar, *op. cit.*, p. 148 y Herbert Matthews, *op. cit.*, capítulo 2.

tir sólo en la última parte de la guerra, debido a la fuerza de las circunstancias.

Ostensiblemente, pues, el gran enemigo contra quien lucha el caudillo es el comunismo. Pero lo cierto es que las formas de oposición más temibles para él son el liberalismo y la democracia. Tradicionalista empedernido, cree sinceramente que la República, con sus ideas liberales, precipitaba la nación a la ruina. De ahí que, respaldado por los elementos conservadores del país, haya seguido una política rígidamente antiliberal y antiintelectual. Guiado por un fuerte pero estrecho sentido de moralidad, Franco considera que es su sagrado deber conservar los valores tradicionales de España; legar a sus herederos, sean quienes fueren, una nación unida y tradicionalista. Por ello, como hace notar José R. Marra-López "...todo lo que oliera a liberalismo y democracia era diariamente anatematizado en prensa y radio con tanta violencia como el comunismo, comparándolos o, por lo menos, considerando a aquéllos inevitables 'cabezas de puente' para éste. La alternativa planteada era: "O la clase dirigente o el comunismo". (49) Así pues, con una devoción obstinada hacia este "deber", el caudillo ha tomado como nota característica de su política la intransigencia: negociar lo menos posible, a la vez que exige a los españoles una obediencia ejemplar; suprimir las huelgas y rebeliones, valerse de la fuerza cuando sea necesario.

Entre las libertades civiles suprimidas por el caudillo cuenta la del sufragio, puesto que la Falange continúa siendo el único partido político autorizado. Sin embargo, es interesante notar que ella se encuentra sensiblemente desacreditada, pese a ser controlada por Franco. (50) Como su poder se limita a las organizaciones juveniles y a los sindicatos, interviene en la fijación de los sueldos, de las condiciones de trabajo y de los servicios sociales, mas por ser instrumento del régimen (es el caudillo quien nombra a los dirigentes) muchos obreros desconfían de ellos.

49) José R. López-Marra, *op. cit.*, p. 61.

50) En 1945 Franco negó públicamente el poder político de la Falange, pero diez años más tarde decidió fortalecer su posición al aumentar el consejo falangista de 100 a 150 miembros, en virtud de lo cual tuvieron mayor representación en las Cortes.

Como era de esperar, la larga restricción de las libertades civiles ha traído como consecuencia, y muy en particular en las nuevas generaciones, que desconocieron la República y la guerra, una falta de conciencia política. A este respecto ha influido de manera nefasta la triple censura de Estado, Iglesia y Falange. Las noticias domésticas de trascendencia o se tergiversan o no se divulgan y los periódicos se ven compelidos a imprimir artículos de fondo aprobados por el régimen. Asimismo, los libros de tesis política desfavorable al régimen no logran publicarse (véase el capítulo "El novelista frente a la realidad política"). Estas y otras represiones en el campo cultural han tenido efectos desastrosos al engendrar un clima rarificado o lo que en España se llama "marasmo". Tanto los novelistas como los estudiosos de la actual escena española han descrito una y otra vez la apatía del español y la banalidad de su vivir.

Siendo así el estado de cosas, cabe preguntarse cómo el caudillo ha logrado ejercer más de un cuarto de siglo con autoridad suprema e independiente. Ello extranará menos si tenemos en cuenta que los estragos de la guerra civil, tanto psicológicos como materiales, fueron de tal magnitud que sólo el correr de años podría cicatrizar las heridas. Tan cruenta fue la guerra y tan despiadada la represión posterior que no se ha querido arriesgar una repetición de esos años. De allí la sensación de tranquilidad que se ha notado en España. Cualquiera situación, incluso la larga dictadura, se considera mejor que otra guerra. Aun cuando muchos españoles —quizá la mayoría— (51) están descontentos con el régimen, lo consideran un mal necesario por no tener a mano mejor solución. El jefe del Estado prometió establecer el orden y la paz y debemos reconocer que, para bien o para mal, lo ha conseguido. Por hábiles maquinaciones logró evitar, además, la participación de España en la segunda Guerra Mundial. Por ello, en abril de 1964, pudo celebrar el régimen, tal como rezaban los carteles colocados a través del país, "25 años de paz". Como se puede imaginar, promovieron estos carteles un haz de comentarios irónicos; pero se tuvo que reconocer que había sido una gran hazaña de parte del caudillo gobernar tanto tiempo.

51) Herbert Matthews asevera que están en contra del régimen casi todos los intelectuales, la mayoría de los estudiantes y de los trabajadores, los monárquicos, los separatistas catalanes y vascos y los andaluces.

Y sin embargo, debajo de esa apatía general ha fermentado mayormente a partir de 1951, cuando acababan de atenuarse ciertos problemas económicos— una agitación casi constante, encaminada a conseguir la liberalización del régimen. Los catalanes, los vascos (y entre ellos contaban los navarros, pese a ser conservadores por excelencia) y los mineros asturianos llamaron la atención a sus problemas al declararse en huelga. Este descontento del proletariado obligó a los sindicatos a ceder a algunas de sus demandas. (52) Los estudiantes universitarios, asimismo, protestando entre otras cosas la imposición del sindicato estudiantil estatal, organizaron demostraciones callejeras a fin de conseguir mayor libertad. (53) La propia Iglesia se ha ido interesando cada vez más por las condiciones socio-económicas. A través de su órgano oficial *Ecclesia* ha criticado las condiciones económicas, tomando la defensa de los trabajadores. Es más, ciertos sacerdotes jóvenes —sobre todo el clero vasco— espoleados por sus conocimientos socio-económicos y políticos, han osado intervenir activamente en las cuestiones obreras. Ello les acarreó, como es sabido, la censura de los obispos. (54) A resultas de éstos y otros apremios, ha habido a través de los años indicios de cierta liberalización del régimen; pero en realidad ha transigido poco y no ha vacilado en usar la fuerza para suprimir las huelgas, los motines y las demostraciones estudiantiles.

Sin embargo, España no pudo seguir aislada del mundo. Por su pésimo estado económico, por el triunfo de los Aliados en la segunda Guerra Mundial y por otras razones de diversa índole, las clases dirigentes no tuvieron otro remedio que adoptar una postura más realista y buscar manera de integrarse en el mundo occidental. Esto les fue facilitado por las Naciones Unidas en

52) En abril y en noviembre de 1956 se autorizó un aumento general de sueldos, pero no rindió beneficios al obrero ya que lo siguió una subida de precios. Por ello se estalló la huelga en Navarra.

53) En febrero de 1956 se amotinaron los estudiantes de la Universidad de Madrid. En octubre del mismo año sucedió lo propio en Barcelona, por lo cual el régimen clausuró temporalmente la universidad. Desde esas fechas se han repetido varias veces las demostraciones.

54) Muchos sacerdotes vascos apoyaron a los huelguistas en 1956. Fueron reprendidos por los obispos y 200 se vieron obligados a trasladarse. En mayo de 1966, 339 sacerdotes protestaron contra la brutalidad de la policía en el trato dado a los estudiantes y a los obreros. Otra vez, la protesta les acarreó la censura de los obispos.

1950. Al ver que el ostracismo, lejos de fomentar el descontento con el régimen, consiguió unir a los españoles ya que reaccionaron contra el sentimiento extranjero, sancionaron la entrada de España en su seno. En el mismo año, los Estados Unidos establecieron relaciones diplomáticas con el gobierno de Franco y al año siguiente hizo igual Inglaterra.

En septiembre de 1953, con miras a la defensa del occidente, los Estados Unidos firmaron con España un acuerdo según el cual ésta arrendó parte de su territorio para el establecimiento de bases aéreas y navales. Los Estados Unidos, a su vez, habían de suministrarle ayuda económica y militar. Desde 1953 hasta 1962, la economía española recibió de la Unión americana más de mil millones de dólares, sin contar el dinero gastado en construir y mantener las bases (\$400,000,000). Con tales ingresos, la economía empezó a revitalizarse. Millones de dólares fueron invertidos en la construcción de plantas hidro y termoeléctricas, en la mecanización de la agricultura y en modernizar la industria del acero, la textil, las minas y los sistemas de transporte y de riego.

Y sin embargo, en 1959 la economía estaba aún en tan débil estado que el caudillo se vió obligado a recurrir a organizaciones internacionales a fin de elaborar un sólido programa de estabilización económica. De ello fructificó el "Plan del Desarrollo" instituido en julio de 1959 y renovado en 1964, que inició una modesta pero sólida resurrección de la economía. (55) Los rendimientos fueron de tipo diverso y no siempre ventajosos. Uno de los aciertos fue el fomento del turismo, que ha convertido a España en uno de los principales países europeos de atracción turística (más de catorce millones de extranjeros la visitaron en 1964, dejando 920 millones de dólares). Asimismo, al estimular la inversión de capital extranjero (299 millones de dólares en 1964) se ha inyectado nueva vida en la economía, haciendo posible el intensificar la industrialización y elevar los índices de productividad.

55) En 1962 Franco hizo petición para integrar a España en el Mercado Común Europeo pero le fue negada en 1964.

Este amplio programa de construcción y de industrialización, más el turismo en tan gran escala han aportado a los españoles múltiples oportunidades de trabajo. Si bien en la actualidad la distribución de la riqueza nacional deja mucho que desear, se nota una innegable mejoría y un aumento de la clase media. El gobierno ha logrado en los últimos años notables adelantos en la enseñanza pública, (56) tan lamentablemente descuidada en el primer decenio de la postguerra, en las viviendas, la repoblación forestal, la higiene pública, el seguro social y otras cuestiones sociales. Pero si hemos de creer lo que indican varios comentaristas de la actual escena española, el régimen no ha resuelto todavía muchos de los problemas básicos que aquejan a la nación. Aún perciben sueldos bajos en comparación con los de otros países europeos no sólo obreros y campesinos sino también burócratas e intelectuales. El problema agrario, asimismo, sigue siendo una de las más graves preocupaciones nacionales. Desde el fin de la guerra hasta 1955 se entregaron a los campesinos sólo 300,000 hectáreas de tierra expropiada. No han desaparecido los latifundios, y los jornaleros andaluces quedan sin trabajo más de la mitad del año.

Diremos tan sólo, para terminar, que la apertura de España al mundo exterior, efectuada por razones económicas, posiblemente ocasione, a la larga, cambios monumentales de diversa índole. Si admitimos que un mundo nuevo engendra una conciencia nueva, no será ilícito esperar que el contacto de los íberos con millones de extranjeros de diferentes países provoque en el régimen un cambio de actitud que dé por resultado una mayor liberalización en todos los órdenes de la actividad.

56) Según el censo de las Naciones Unidas tomado en 1957, los iletrados españoles mayores de quince años ascendían a 17.3% en comparación con 3.7% en Francia.

EL NOVELISTA FRENTE A LA REALIDAD POLITICA

De importancia enorme en un estudio de la novelística española de postguerra es la cuestión de la libertad de palabra. Inútil será tratar de determinar hasta qué punto se apega a la realidad la imagen de España reflejada por estos novelistas, hasta qué punto encaran u ocultan los problemas vitales, si no tenemos en cuenta el rigor de la política de represión y de la censura oficial, pues al obligar al novelista a ceñirse a restricciones, el régimen imperante le ha creado agudos problemas.

Principio general de nuestra civilización y cultura es la libre expresión de ideas. Pese a ello, y como afirma Camilo José Cela, "los Estados suelen arrogarse con frecuencia derechos que no les incumben. Es uno de los males —quizás el más grave— de los Estados modernos, y de esta falsa y abusadora actitud son las artes las primeras en padecer la amarga consecuencia". (1) Como hemos dicho en el primer capítulo, el nuevo régimen político, apenas instaurado en 1939, se abocó en conjunción con la Iglesia a la tarea de "salvaguardar" la ortodoxia del pensamiento español, comprometiéndose por tanto a modelar los espíritus y trazar las costumbres. Esto no se habría podido lograr sin recurrir a una política represiva. Por ello —y preferimos citar textualmente a Julián Marías—, "en los años de la guerra e inmediatamente después de acabada ésta, las instituciones culturales quedaron suspendidas o destruidas, el espíritu de beligerancia lo invadió todo, la libertad de expresión se anuló, y los intelectuales *en cuanto tales* y mientras quisieran permanecer fieles a su

1) Apud Sergio Vilar, *Arte y libertad*, p. 113.

condición, no como simples ciudadanos, tenían muy poco que hacer". (2) Víctimas de la censura y la discriminación han sido todas las formas de comunicación cultural y artística: tanto la escuela, la investigación y la biblioteca como la prensa, el cine y el teatro. Pero no debemos olvidar que esta persecución se ha ejercido no sólo por fines políticos sino también filosófico-religiosos: para "conservar" las ideas y creencias tradicionales que de antemano se dieron por supuestas. No puede extrañarnos, por tanto, que se haya calificado a España, desde el punto de vista cultural, como "el país de pretensiones más reaccionarias del mundo". (3) En general, han sido los espíritus más conservadores de la España tradicionalista, los "contrarrevolucionarios" (4) empedernidos quienes se han empeñado en llevar a cabo la política opresiva pretendiendo, según el testimonio del ex-falangista Dionisio Ridruejo, "arrancar de España toda sombra, residuo o recuerdo de pensamiento o institución que haya estado contaminado de modernidad. De esa modernidad sólo la ciencia físico-matemática y las ciencias naturales —al margen de los principios desde los que fueron catapultadas— nos son asimilables". (5)

Lo cierto es que desde el fin de la guerra hasta aproximadamente 1953 no hubo libertad de expresión en España. Todas las formas de publicación se vieron sujetas a una triple censura: la del Estado, la Iglesia y la Falange, y si discrepaban con la ideología de estas instituciones, o se cercenaron o no se publicaron. (6) Por ningún lado aparecían obras maestras del pensamiento

2) Julián Marias, "La inteligencia en España", Cuadernos, núm. 45 (noviembre-diciembre de 1960), p. 68.

3) Dionisio Ridruejo, "La vida cultural española y la problemática europeísta", Cuadernos, núm. 41 (marzo-abril de 1960), p. 73.

4) Cabe señalar que incluso la España oficial carece de homogeneidad de pensamiento ya que en ella existen ciertas discrepancias. En lo que se refiere a cultura, "totalitarios modernos" se han mostrado más liberales que los "contrarrevolucionarios", si bien duros en la competencia por el poder. Así se explica que en organizaciones falangistas como el Instituto de Estudios Políticos se hayan introducido algunas formas de pensamiento liberal, demostrando cierto interés por las doctrinas sociológicas actuales.

5) D. Ridruejo, art. cit., p. 72.

6) Asimismo, el teatro, por ser un medio directo para transmitir al pueblo ideas y sentimientos, sufrió desde 1939 todo el rigor de la censura. Dice Alvaro Salas: "Se ha medido y pesado cada frase, suprimiendo sin contemplaciones cualquier obra, escena o diálogo sospechoso de crítica no grata al régimen desde el punto de vista político-religioso-ideológico". ("El teatro de García Lorca de

universal como el *Discurso del método*, la *Crítica de la razón pura*, el *Emilio*, el *Discurso sobre el espíritu positivo* y *El ser y la nada*. Igual suerte corrieron las obras de ciertos literatos españoles, entre ellos Antonio Machado y García Lorca. Gracias al esfuerzo de algunos católicos ultraconservadores, se incluyeron en el Índice de Roma las obras doctrinales de Unamuno. "Para editar las obras completas de Baroja —dice un crítico— hubo de emplearse un ardid grosero: se publicarían fuera diciendo que la censura española las prohibía". (7) Huelga decir que el contenido político de algunos libros —los de Manuel Azaña, por ejemplo— fue motivo suficiente para que éstos cayeran en el olvido.

Fue preciso el transcurso de no poco tiempo para que se efectuara un cambio. En 1953, a causa de ciertas presiones extranjeras (el tratado sobre bases militares con el gobierno norteamericano) e internas (huelgas, motines, demostraciones estudiantiles), se aflojó ligeramente la censura, pero sin que se llegara a autorizar más que una disminuida libertad de expresión. "La única tolerancia relativa —asevera Dionisio Ridruejo— se da para con la literatura de creación, y ello —es curioso consignarlo— más bien para con aquellos textos de acusación social que para con los textos liberales". (8) Así pues, se dan a la estampa en rápida sucesión una serie de novelas de innegable calidad literaria que indican que los autores han mantenido una relación íntima con la realidad circundante (véase el capítulo "El fenómeno literario"). Pero no hay que perder de vista que si bien los novelistas han gozado de un clima de mayor libertad a partir de 1953, ésta ha sido a todas luces limitada: para reflejar aquellos aspectos de la realidad que rozan con lo político-social, han tenido que recurrir a subterfugios, a lo que Pierre Emmanuel ha llamado un "ejercicio de la astucia". "Los españoles —afirma el poeta francés— han llegado a ser maestros en la materia. Merecen por ello elogio, pues este

nuevo en Madrid", *Cuadernos*, núm. 46, enero-febrero de 1961, p. 111). Dramaturgos de la anteguerra como Loren, Grau, Casona, Alberti, Max Aub fueron condenados al ostracismo. Sólo se permitían representar alguna que otra obra de Unamuno y Valle Inclán, aunque "siempre en teatro de cámara en representación única". (Alvaro Salas, art. cit., p. 110).

7) Juan de la Cosa. "El emparedamiento mental de España", *Cuadernos*, núm. 18 (mayo-junio de 1956), p. 99.

8) D. Ridruejo, art. cit., p. 72.

ejercicio de la astucia mantiene vigilante el espíritu de la libertad, aunque ello no sea más que para consuelo de la minoría". (9) Que la libertad de expresión siga coartada hasta la actualidad deja prueba patente la publicación en 1963 de una encuesta sobre los múltiples aspectos de la relación entre literatura y política, encaminada a determinar la misión estética y social del arte. Llevada a cabo en España (pero impresa en Nueva York) por Sergio Vilar, la encuesta interroga a más de 75 intelectuales españoles destacados, la inmensa mayoría de los cuales hacen constar que en España aun en esa fecha la libertad era "harto raquítica". Se lamenta Juan Goytisolo: "...continúa todo igual sin que se vea ninguna evolución que permita al pueblo español una mayor capacidad de manifestación de cada uno de sus problemas e inquietudes. Por ello es obvio decir que la sociedad española necesita una urgente renovación. (10)

Ahí tenemos, en suma, el predicamento en que se ha hallado el novelista español contemporáneo, y cualquiera que estudie la literatura actual ha de partir de allí. Como hemos visto, resulta bien explicable que las novelas escritas en España en tal período de oscuridad no reflejaran cabalmente la realidad inmediata ya que difícilmente se podía abordar las cuestiones más vitales de la problemática nacional. Produce extrañeza, pues, que varios estudiosos de la literatura española, con plena conciencia del rigor de la censura de aquel entonces, opinen que los novelistas no estaban consecuentes con sus deberes y con su tiempo. Típica es la reacción de Eugenio de Nora, quien ni siquiera toma en cuenta el factor censura (¿debido a la misma censura?). El autor de *La novela española contemporánea* afirma, y no negamos la verdad del aserto en sí, que las novelas del primer decenio de la postguerra se caracterizan por "la oquedad ideológica, el provincianismo, la inadecuación o anacronismo de las formas narrativas empleadas, y diversos grados y modos de escamoteo y evasión de la realidad inmediata..." (11) Pero haciendo caso omiso del papel determinante que desempeñó la fuerza de las circunstancias políticas, Eugenio de Nora considera esas caracte-

9) P. Emmanuel, art. cit., p. 69.

10) Apud S. Vilar, op. cit., p. 143.

11) Eugenio de Nora, op. cit., p. 109.

rísticas “consecuencia de la ruptura con el realismo crítico de contenido social anterior, y del aislamiento respecto al extranjero (progresivamente vencido éste, sin embargo, a partir de 1950 aproximadamente)...” (12)

Julián Marías se adhiere al sentir de Eugenio de Nora. Aun más, con juicio condenatorio imputa a los intelectuales de “dimisión”. A su parecer, un número considerable, padeciendo el trauma moral de la guerra civil, renunció “a los requisitos de su función”, y sin resistir en lo más mínimo la presión política, aun cuando ésta no ha sido fuerte, cedió sus derechos. Pero, insiste él, “el escritor que de verdad *intenta* y está dispuesto a afrontar algunos inconvenientes, encuentra que *de hecho* puede decir innumerables cosas, que *a priori* parecerían imposibles”. (13) Lo decisivo de estas aseveraciones son, desde luego, las palabras “dispuesto a afrontar algunos inconvenientes”, eufemismo claro para encarcelamiento o destierro. No es éste el lugar de plantear la cuestión de si un novelista debe, por obligación moral, arriesgar su vida para ejercer con plenitud su profesión. Por nuestra parte, nos contentaremos con subrayar que difícilmente llegará a publicarse en España la obra que haya merecido a su autor un castigo oficial. Los autores que se han atrevido a plasmar con franqueza aquellos aspectos de la realidad española que son poco halagüeños para el régimen —el ejemplo más reciente es el de Antonio Ferrés, autor de *Los vencidos* (1965)— se han visto precisados a acudir al extranjero para publicar sus novelas.

Sin embargo, Julián Marías ofrece como prueba de su aserto la “aparente contradicción” que se ha dado, pues a despecho de la política de represión y censura del régimen, ha habido en la época postguerra, dice, “una actividad intelectual de considerable volumen, de calidad en parte muy alta, y en muchos casos libre e independiente”. (14) Aun más, esta actividad intelectual no ha sido, se arriesga a mantener, “inferior a la de un período equivalente de antes de la guerra civil”. (15) Pero la contradicción, nos atrevemos a afirmar, es más que “aparente”, ya que puede

12) *Ibid.*, págs. 108-109.

13) J. Marías, *art. cit.*, p. 70.

14) *Ibid.*

15) *Ibid.*

observarse una clara discrepancia. Si tan fértil ha sido la producción intelectual en la España de postguerra, ¿por qué acusar de "dimisión" a los intelectuales? Teniendo en cuenta el clima hostil en que éstos se vieron obligados a trabajar (el propio Julián Marías reconoce que la censura oficial es "universal, omnipotente y sin normas públicas a las que deba ajustarse;..." (16) es injusto —creemos— tacharles de claudicación. Por lo demás, hasta qué punto su reticencia en ese primer decenio haya sido voluntaria más bien que coactiva es una cuestión de difícil comprobación. Sólo citaremos, en contraposición a las aseveraciones del filósofo español, lo que a este respecto ha declarado Camilo José Cela. El escritor, dice, no llega a "colaborar con la censura autocensurándose previamente. Las novelas se escriben sin pensar ni en el editor, ni en el censo. Lo que después piensen el lector, el editor y el censor, es cosa que poco importa y que al autor ya no incumbe:..." (17)

Así pues, aun cuando los novelistas se han propuesto recrear el medio ambiente español impregnándole de existencia real y efectiva, sólo han conseguido dramatizar en su máxima plenitud ciertos aspectos de la realidad ético-social y ético-religiosa. Juan Goytisolo ha abordado problemas de alcance ético-político con cierta insistencia, concretando la necesidad apremiante de modificar las estructuras de la sociedad. Su "osadía" es relativa, claro está, ya que reside ahora en París. Pero lo cierto es que varias novelas suyas encierran una postura ideológica tan discrepante a la del régimen que le valieron el disgusto oficial. *Fiestas* (1958) y *Para vivir aquí* (1960) vieron la luz en Buenos Aires, *La resaca* (1958), su novela de mayor compromiso, la vio en París y *La isla* (1961) en México.

Juan García Hortelano rodea el problema moral del protagonista de *Tormenta de verano* (1960) con varias circunstancias que descubren la política de represión que continúa en España, dejando ver a las claras los abusos y el desinterés de las autoridades por el derecho y el bienestar de los pobres. En Carmen

16) *Ibid.*, p. 70.

17) Camilo José Cela, "Sobre España, los españoles y lo español", *Cuadernos*, núm. 36 (mayo-junio de 1959), p. 15.

Laforet y Rafael Sánchez Ferlosio, en cambio, la preocupación política se traduce generalmente en el problema ético-social al cual, desde luego, está ineludiblemente vinculada. El arte de Elena Quiroga, asimismo, es comprometido sólo en cuanto expresa la problemática ético-religiosa del hombre actual. Cela, en cambio, no oculta los embarazos que encaró al imprimir *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena*. Según testimonio propio, la censura oficial aprobó la primera edición de *La familia de Pascual Duarte* en diciembre de 1942. Pero cuando se hizo una segunda edición, al cabo de un año, los censores mudaron de parecer y recogieron los ejemplares para sólo dejarlos circular nuevamente dos años y pico más tarde. Difícilmente se comprende hoy que una obra políticamente anodina como ésta hubiera provocado tal reacción. Hasta cierto punto, el fenómeno puede compararse con el de *El doctor Jivago* en la Unión Soviética. En ambas novelas la reacción producida —escándalo y censura que a su vez acarrearón gran publicidad para los autores— se debió no a una sátira despiadada hecha del régimen imperante, ya que no había tal cosa, sino sencillamente a que los autores no enaltecían los ideales proclamados por los respectivos gobiernos. Pasternak no exaltaba el comunismo ni sus héroes ni sus mitos. Esto no se le perdonó, pues como ha dicho Luis Araquistáin, “en la Rusia actual, toda la literatura, todas las artes deben entonar un hosanna fervoroso y constante al gran Leviatán soviético. Una novela de caracteres normales o de ensueños humanos o ultrahumanos es un delito de lesa patria comunista”. (18)

Por lo que se refiere a *La familia de Pascual Duarte* sólo puede explicarse el recelo censorio teniendo en cuenta que en el momento de su aparición, tres años hacía que la propaganda oficial actuaba sobre la mente de los españoles. La maquinaria oficial no escatimaba esfuerzo alguno, pagaba plumas, tomaba tiempo en el radio, financiaba películas, organizaba toda clase de artimañas para plasmar la mentalidad individual con el “glorioso pasado” y el brillante porvenir que aguardaba a España. Si la desmedida publicidad oficial excedía el acento en las virtudes del español, si proponía como ejemplos a Isabel, Iñigo López, Juan de

18) Luis Araquistáin. “¿Qué es el realismo socialista?”, Cuadernos, núm. 38 (septiembre-octubre de 1959), p. 69.

Dios, Juan de la Cruz y Teresa de Jesús, en cambio, Pascual Duarte ponía y aun excedía el acento contrario. Pascual era el español —parecía decirnos el autor— que muchos españoles llevan dentro y que nada tiene en común con los héroes. Así se explica que si bien el autor no muestra estar en pugna con el Estado ni la Iglesia, Pío Baroja se negó a prologar la novela, replicándole a Cela: "...si usted quiere que lo lleven a la cárcel vaya solo, que para eso es joven. Yo no le prologo el libro". (19)

La colmena no corrió mejor suerte. Por reflejar, aunque sólo fugazmente, la política de represión del régimen y por enunciar una fuerte crítica de tipo ético-individual, tuvo que darse a la estampa fuera de España (por "razones particulares", asegura el autor). La primera edición se hizo en Buenos Aires pero con el tiempo se autorizó una edición española.

En definitiva, no puede decirse que los novelistas de postguerra, como grupo, hayan vuelto voluntariamente las espaldas a los problemas de sus semejantes, ni que sus obras hayan quedado al margen de la vida real. No por ello dejamos de reconocer que en algunos el compromiso es débil. Pero quisiéramos hacer constar que no creemos que el novelista esté obligado a dar a sus obras una orientación sociológica. El valor literario —y después de todo, de literatura se trata— de *Alfanhuí* es, para para nosotros, igual o superior al de *El Jarama*.

19) Citado por Cela en el prólogo ("Anlanzas europeas y americanas de Pascual Duarte y su familia") a *La familia de Pascual Duarte*, en la edición de Espasa-Calpe Argentina, S. A. (Buenos Aires, 1955), p. 13.

EL FENOMENO LITERARIO

La crisis de la novela española

Por muchos años ha sido un lugar común decir que la literatura española se distingue por una fuerte tendencia realista. En la actualidad, sin embargo, varios críticos rechazan esta tesis y señalan la necesidad de una revalorización de la literatura del pasado. En su opinión, la crítica ha exaltado sobremanera los valores realistas y no se ha percatado de la corriente idealista y selecta que los acompañaba. (1) Sea como fuere, desde el Siglo de Oro y aun antes, la mayoría de las obras más acabadas y originales del *genero narrativo* parecen tener un predominio de realismo. Gracias a la creación de obras maestras como *La Celestina*, el *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache*, el *Buscón* y el *Quijote* se forja en esa época de esplendor una gran tradición literaria que marca la pauta para Europa.

Por desdicha, esa tradición sufrió una ruptura gravísima. Agotada la fuerza creadora, se inicia en las postrimerías del siglo XVII un largo período infructífero en el género narrativo que atraviesa todo el siglo XVIII y la época romántica del siglo posterior hasta que Galdós y Clarín vigorizan el movimiento realista, que nunca desapareció del todo. En cuanto al romanticismo, tan escasa huella dejó en la novelística que ni una sola obra de relieve logró inspirar. Aun en el teatro y en la poesía, donde más

1) Dámaso Alonso ("Escila y Caribdis de la literatura española", en *Ensayos sobre poesía española*, p. 21) asevera que "el secreto de nuestro Renacimiento y de su consecuencia, el Siglo de Oro, consiste en ser una síntesis de elementos contrapuestos".

hondamente se arraigó, en contados autores pasó de un estado de medianía. Si volvemos ahora los ojos a este siglo, veremos que la crisis de la novela no se amengua, a despecho del evidente impulso creador de los hombres de la Generación del 98. La novela europea y la norteamericana, en cambio, adquieren nuevas dimensiones gracias a las figuras cumbres de Proust, Joyce, Woolf, Huxley, Kafka, Falkner, Hemingway, Gide y otros muchos. Pero inútilmente buscaremos en el ámbito literario español un novelista de la talla de un Proust o de un Joyce aun cuando Pío Baroja, entroncado con la anterior corriente realista, y Ramón Pérez de Ayala alcanzan un nivel sobresaliente.

Atendiéndonos, pues, a las precedentes consideraciones, no podemos menos de concluir que desde fines de la Edad de Oro la novela ha estado casi en perpetua crisis. Varios estudiosos de la literatura española se han referido a este hecho pero sitúan el comienzo de la crisis hacia fines de la época realista. Torrente Ballester, por ejemplo, le pone la fecha de 1870. Tras subrayar que en España el arte de novelar ha sido un "problema" para muchas generaciones, (2) concluye él que "a pesar de nuestros buenos novelistas, el arte de la novela está condenado a no aclimatarse en el país donde cumplió antaño una de sus etapas más gloriosas, y que difícilmente un esfuerzo individual, o la suma de varios esfuerzos individuales, pueda darle de nuevo carta de naturaleza". (3) Eugenio de Nora, a su vez, se adhiere al sentir de Torrente Ballester. Dice:

"...situados en un plano de exigencia elevada, y con la debida perspectiva, debe hacerse constar que la crisis de la novela española arrancaba de mucho antes: iniciada con el agotamiento del realismo heredado del siglo anterior, manifiesta incluso a través de las grandes figuras del 98 y posteriores (pese a la evidente fuerza creadora de un Baroja y de un Pérez de Ayala cuando menos), esa crisis había llegado a un extremo de gravedad que parecía insuperable con la promoción de la llamada "poesía pura", entre 1920 y 1930 aproximadamente". (4)

-
- 2) Vicente Gaos inicia su estudio *Temas y problemas de literatura española* con la misma observación. "De todas las literaturas europeas —dice— la española es, sin duda, la que más problemas históricos y estéticos sigue teniendo planteados" (p. 15).
 - 3) Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, p. 411.
 - 4) Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea*, II, 2a. parte, págs. 107-108.

A nuestro parecer, sin embargo, la crisis existe no tanto a pesar de los buenos novelistas cuanto por su escasez, hecho señalado, además, por Serrano Poncela, quien se atreve a afirmar que "la literatura española carece de novela". (5) El propio Torrente Ballester, apoyándose en los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* de Valera, pone de relieve la esterilidad de los novelistas, cuya falta de originalidad les ha obligado a recurrir a los métodos literarios extranjeros. Si nos situamos en un "plano de exigencia elevada" —y creemos que ello es indispensable— no podremos negar que la falta de tradición y de originalidad en el campo de la novela se remonta hasta fines de la Edad de Oro.

Ahora bien, ¿a qué se debe que el arte de novelar esté "condenado a no aclimatarse" en España? Una cuestión de tal magnitud, claro está, no podría explicarse sin hacerse cargo previamente de toda una serie de fenómenos literarios y extraliterarios. Innecesario es decir que tal examen no entra en el propósito de este estudio. Sólo quisiéramos abordar algunos aspectos del tema, con la esperanza de verter un poco de luz sobre el problema.

Aun cuando en ciertas épocas la impotencia creadora de los literatos explica la poquedad de novelas de relieve (el siglo XVIII es el mejor ejemplo), en cambio, otras hubo como las que produjeron el movimiento realista y la Generación del 98, en que apareció un caudal de hombres poseedores de acusada personalidad e impresionantes dotes literarias. Y sin embargo, por diversas razones, pocos de ellos llegaron a ser grandes novelistas. A nuestro parecer, la novela española ha carecido con harta frecuencia —y ello constituye a juicio nuestro el problema fundamental de la cuestión que tratamos— de una cualidad privativa del género: la expresividad. Las represiones del autor en este sentido parecen ser reflejo directo de la filosofía estoica, tan idealizada en el cotidiano vivir español. Tal doctrina, por ensalzar el dominio sobre la propia sensibilidad a fin de mantenerse ecuánime ante la desgracia, resulta perniciosa para el novelista, ya que

5) S. Serrano Poncela, "La novela española contemporánea", *La Torre*, núm. 2, (abril-junio de 1953), p. 105.

propende a atrofiar su capacidad de expresión emotiva. Serrano Poncela ha estudiado esta inhibición hispánica y señala “el consiguiente rechazo a todo compromiso de autointerpretar su personalidad profunda, lo que denominaríamos ‘darse a luz’ ante los otros”. (6) Al novelista le es indispensable ahondar en las intimidades humanas si no desea tener personajes acartonados, pero advierte Serrano Poncela que “el vergonzoso español muy virtuoso de virtudes teologales para tal menester, lo rehuye en cuanto puede”. (7)

Asimismo, se ha dicho que las *élites* españolas poseen una mentalidad esteticista (mentalidad que “produce un saber falso e ineficaz, casi identificable con la retórica...”, afirma “Julián Andía”). (8) Si esto es cierto, nos ayuda a comprender por qué tantos novelistas, y mayormente en el primer tercio de este siglo, (9) se han dejado guiar por el esteticismo; por qué elaboran un clima esotérico, a menudo intelectualizado, que carece de todo apoyo vital. Lo cierto es que la jerarquización tan estricta de la sociedad se ha prestado a que el novelista, perteneciente por lo común a la pequeña mayoría de las clases altas, esté desvinculado de las principales corrientes vitales. Gran número de los de este siglo, encerrados en una torre de marfil, han vivido divorciados emocionalmente de la vida del pueblo. Es clarísimo que se han preocupado desmesuradamente por dar expresión a un mundo de valores no tanto humanos como abstractos, en menoscabo de las experiencias vitales que comunican. Ello resulta desastroso para la novela, ya que como ha advertido un crítico, “las obras de arte y la literatura deben ser juzgadas, . . . , por la profundidad y la calidad de la experiencia que transmiten y por la forma inme-

6) *Ibid.*, p. 108.

7) *Ibid.*—Esto lo corrobora también Rosa Chacel. Pregunta ella: “¿Qué papel ocupa el amor en nuestra literatura? ¿Qué pide, o manda o sugiere el hombre español —el novelista, el poeta— en ese terreno?” Y contesta ella: “El amor está apenas por encima del cero en la literatura española”. Termina diciendo: “El drama del amor en España— si es que la ausencia puede ser personaje de un drama —no consistía en que la mujer española fuese la menos sensual de Europa— [esto lo observaba Wallo Frank] sino en que la humanidad española vivía sin hacer uso de sus sentidos”. (“Volviendo al punto de partida”, *Revista de Occidente*, núm. 17, agosto de 1964, p. 216.

8) “Julián Andía”, “España como futuro”, *Cuadernos*, núm. 35 (marzo-abril de 1959), p. 31.

9) Bastará mencionar a Benjamín Jarnés, Gabriel Miró, Ramón Gómez de la Serna.

diata y clara con que la transmiten más que por su rectitud". (10) El prurito de hacer "arte puro" o novelas "cultas" lleva consigo a menudo una resistencia a ahondar en la vida íntima y emotiva de los personajes. (11)

Por otra parte, nadie que haya estudiado las estructuras técnicas inherentes al género narrativo negará que a éste le corresponde, salvo en la novela histórica, reflejar el espíritu de su época. (12) Pero España, advierte José Ferrater Mora, es un "país que vive... fuera del tiempo y de la historia". (13) Sin lugar a dudas, su prolongado aislamiento del mundo exterior, reforzado además por circunstancias geográficas que propenden a encastillar las regiones y favorecer por ello la conservación de viejas ideas y costumbres así como instituciones arcaicas en el sistema político-social, la ha dejado a la zaga, culturalmente hablando, de las naciones cultas. Aun más, asegura "Julián Andía", al señalar las contradicciones insolubles y las exageraciones en la cultura española, que ésta es, "desde el siglo XVIII una cultura de segunda mano, o, si se prefiere, una cultura sin fuentes propias". (14) Como requisito para el pleno desarrollo de la novelística se suele consignar una amplia y próspera clase media,

10) Gerald Brenan, *Historia de la literatura española*, p. 13.—Ortega y Gasset también subraya esto. "En sus comienzos —dice— pudo creerse que lo importante para la novela es su trama. Luego se ha ido advirtiendo que lo importante no es lo que se ve, sino que se vea bien algo humano, sea lo que quiera". (*Ideas sobre la novela*, p. 178).

11) Ramón Pérez de Ayala, por ejemplo, en un corto ensayo sobre "entretenimiento vulgar y entretenimiento culto", mantiene que "el autor culto de novelas, o el autor de novelas cultas, debe perseguir un entretenimiento que sea contrario de raíz al ensimismamiento y enajenación. Debe atraer al lector a la contemplación serena, a la cordura, a la razón... Una novela culta, al par que distraída, será... aquélla en que mediante ingenioso artificio de amenidad, se huya cualquier flaqueza de "vulgar" ensimismamiento y enajenación, en el cual no asome, ni por aprensión, ninguno de los bajos recursos con que el escritor plebeyo entretiene el hambre de disforme individualidad que de ordinario aqueja a los humanos: sentimentalismo, que es debilidad de mal tono; emoción, perturbadora del buen juicio; pasión, asesina de él; acción tumultuosa, literatura de porteras; pensamiento trascendental, cuya exclusiva pertenece a los pensadores de profesión". (*Divagaciones literarias*, p. 78).

12) De ahí el fracaso del romanticismo, que tiende a volver los ojos al medioevo. A este respecto dice Valbuena Prat: "El genio hispano del siglo XIX no tuvo el poder de la idealización retrospectiva, y los nobles intentos de López Soler de Larra, de Enrique Gil, sobre todo, no dieron un completo resultado". (*Historia de la literatura española*, III, p. 289).

13) José Ferrater Mora, *España y Europa*, p. 50.

14) "Julián Andía", art. cit., p. 30.

(15) pero ésta, debido en parte a las razones ya expuestas, no se ha dado en España, donde el pueblo llano, analfabeto en gran parte hasta hace relativamente poco, compone la mayoría de los habitantes. Pues bien, si España ha vivido en el pasado, si se ha nutrido de una cultura prestada, ¿cómo han podido los novelistas reflejar cabalmente su época? ¿Cómo han podido abrir nuevos horizontes en la novela?

Si las precedentes consideraciones son acertadas, tendremos que concluir que las condiciones en España no han sido propicias para el cultivo de una continuada tradición en la narrativa. Pero a su vez la ausencia de ésta nos explica, en parte al menos, por qué el novelista no halla nuevos horizontes. Como ha apuntado Gerald Brenan, lo que procura la tradición "...no es principalmente una serie de obras que deben ser absorbidas e imitadas, sino una presión que, surgiendo de la naturaleza del arte mismo en la posición en que le han dejado los predecesores, obliga a cruzar una nueva frontera". (16) Así pues, al carecer de esa "presión", el novelista se halla desamparado y obligado a recurrir a modelos extranjeros o a remontar a los "clásicos", tal como han hecho en la actualidad Camilo José Cela y Juan Goytisolo, al revivir la picaresca.

15) Sin embargo, no todos los críticos concuerdan en que la novela sea un "género burgués". Sirva de ejemplo Serrano Ponsela (art. cit., págs. 106-107), quien intenta rectificar este "falso aserto", que a su manera de ver se debe a un "error de perspectiva". La novela, afirma él, llega a su madurez al desenvolverse las "ciencias del espíritu". "El positivismo, la filosofía de la naturaleza y más tarde la filosofía de la vida —dice— dieron a la novela el espaldarazo que necesitaba para llegar a ser una forma de conocimiento trascendente. Freud y los cultivadores de la psicología profunda perfeccionaron sus posibilidades últimas. Hoy, la novela es un método de conocimiento que desemboca paralelamente en el campo de la sociología, la psicología y la metafísica; una suerte de arte difícil, comprometido e impuro cuya característica *sui generis* es el uso indispensable de una forma estética de expresión". No se puede negar las nuevas potencialidades aportadas a la novela por el desenvolvimiento de las ciencias del espíritu. Sin embargo, no creemos que la simultaneidad del fenómeno narrativo y burgués sea mera coincidencia; al contrario, estas ciencias del espíritu son expresión netamente burguesa.

16) Gerald Brenan, *op. cit.*, p. 12.—Semejante juicio ofrece el crítico americano Edmund Wilson. "The experience of mankind on the earth is always changing as man develops and has to deal with new combinations of elements; and the writer who is to be anything more than an echo of his predecessors must always find expression for something which has never yet been mastered". ("The Historical Interpretation of Literature", en *Visions and Revisions in Modern American Literary Criticism*, p. 143).

La guerra y el nuevo despertar literario

Si ahora dirigimos una mirada a la novelística de postguerra hallaremos que ha manifestado a partir de 1951, cuando empezaron a atenuarse el aislamiento cultural, la censura y represión oficiales, un reencuentro con la vida que no puede menos de despertar un vivo entusiasmo en el lector. A estas alturas, desde luego, sería prematuro formular un juicio definitivo de los jóvenes novelistas. La mayoría tan apenas se acercan a su período de madurez y lícito es pensar que no han alcanzado aún la plenitud de sus facultades creadoras.

Los críticos, a su vez, los enjuician con reservas, haciendo hincapié en lo provisional de los pareceres. Algunos se muestran más bien escépticos acerca del total valor de las nuevas promociones achacándoles, en palabras de Juan Alborg, una falta de "ambición de trascender" (17). Otros, en cambio, sin dejar de reconocer los defectos de las novelas, han percibido en ellas un resurgimiento de valores que les permite augurar una literatura esplendida y aun anunciar un nuevo renacimiento. "Efectivamente, tenemos que considerarlo como tal —dice Pérez Minik— si nos atenemos al número de escritores surgidos, a la cantidad de obras y a los valores excepcionales de algunos artistas. Hay que reconocer que todo esto se ha producido dentro de unas ciertas restricciones y de unas especiales condiciones de vida" (18) Si bien es cierto que los juicios tan encontrados y diversos de los críticos (19) provienen en parte de la desigualdad de la producción lite-

17) El propio Juan Alborg, aun cuando critica acerbamente a los novelistas, prologa su estudio con la declaración que "existe la novela española actual como un fenómeno de extraordinaria amplitud y calidad de construcción indiscutible". (*Hora actual de la novela española*, I, p. 27). Pocos son los que desdeñan plenamente la novelística actual. Torrente Ballester se queja de "la escasa ambición de los propósitos estéticos, la pequeñez del mundo revelado". (*Op. cit.*, p. 416). Mariano García, a su vez, atribuye la "pobreza" de las obras al destierro de las principales figuras literarias y a la falta de libertad de expresión dentro de España. Véase "The Modern Novel", *The Atlantic Monthly* (17 de noviembre de 1961), págs. 121-124.

18) Domingo Pérez Minik, *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, p. 313.

19) Por ejemplo, Eugenio de Nora, tras hablar de las dificultades de Juan Goytisolo (debidas a su origen vasco-catalán) en elaborar "una prosa personal", califica juegos de manos de novela "evasiva" que "desfigura o escamotea el fondo mismo de los problemas, su sentido y articulación finales". (*Op. cit.*, págs.

raria que juzgan, no lo es menos que evidencia una creación vigorosa. Lo que más llama la atención en la mayoría de los novelistas es el afán de ponerse al día, de abandonar los clásicos moldes decimonónicos de que tanto adolecía la novela hasta la guerra civil. Si queremos comprender la génesis de este fenómeno habremos de remontarnos hasta el drama histórico de los años 1931 a 1939, aun cuando no será fácil distinguir cuánto ha influido en las leyes de la creación artística.

Como es notorio, la guerra (y su prelude la segunda República) provocó una gran crisis en la vida emotiva e intelectual de los españoles. Ninguna otra catástrofe, nos atrevemos a afirmar, desencadenó así las pasiones ni obligó a tantos a involucrarse personalmente, aun a sabiendas de lo justo e injusto que había en el conflicto. A diferencia de la guerra de Cuba, que se verificó en las Antillas, ésta, desenlace ineludible de una nación dividida contra sí, cayó sobre los españoles con toda la fuerza de un cataclismo. Al fin de la trágica contienda, pocas familias quedaban sin discordia o sin algún miembro muerto, herido o encarcelado.

Es natural que la realidad histórica hubiera repercutido en la literatura. Una tragedia de tal magnitud no pudo menos de penetrar profundamente en la conciencia de los niños y jóvenes que habían de formar las nuevas generaciones de novelistas. Razón tienen ciertos literatos franceses al afirmar que "el alma del novelista se forma en su infancia, y que toda su obra no es sino el reflejo de esta infancia. Por consiguiente, cuanto más atormentada y dramática sea ésta, tanto mayores serán las probabilidades de que el niño tenga dones de novelista al llegar la época de su madurez. (20)

316-320). En cambio, Pérez Minik considera la novela "un buen documento de este tiempo. Posee un gran contenido social, es osada y muy libre. Está muy bien escrita, claro está, dentro de su manera de ser" (op. cit., p. 337). Juan Alborg lamenta que los novelistas de postguerra no tengan una acusada personalidad literaria, con excepción de Cela, a quien elogia. Nora, a su vez, insiste en que los mayores defectos de Cela provienen de un exceso de personalidad y constituye la falla de novelas como *Mrs. Caldwell habla con su hijo* y *La catira*. Si para algunos críticos *La catira* es la mejor novela de Cela, otros insisten en que es la peor. Abundan las discrepancias de esta clase.

20) Tal es la apreciación de Alain Fournier, François Mauriac y Julien Green. Citado por Maurice Edgar Coindreau en "Homenaje a los jóvenes novelistas españoles", *Cuadernos*, núm. 33, (nov.-dic. de 1958), págs. 44-45.—Semejante afirmación ha expresado Georg Lukacs: "El escritor —dice— debe tener una vida rica para poder retratar lo que es verdaderamente 'típico'." Y explica: "Y

Pues bien, esos niños y jóvenes españoles (21) se vieron obligados a mantener una relación íntima, dramática, con la sociedad, habiendo sido igualmente comprometidos en el ambiente de conflicto que forzosamente tendería a hacerles dudar de todo. Acertadamente ha dicho Melchor Fernández Almagro que nacieron:

“...literalmente, a la dramática luz de una contienda civil sobremedida trascendental. Durante su transecurso, jóvenes y adolescentes adquirieron una suma tal de experiencias vitales que es muy difícil hallarlas precedente, por su extensión e intensidad, en nuestra historia. ¿Cómo no había de gravitar sobre la novela un hecho histórico de esa magnitud?... porque es en su conciencia de hombres más aún que en su obra literaria, donde han impreso su huella los grandes acontecimientos vividos en años sobrecargados de ilusión y esfuerzo, zozobra, ardimiento y sacrificio. No cabe duda que el tema de nuestra guerra, visto en cualquiera de sus aspectos —en el frente y en la retaguardia, en el asilo diplomático y en la calle a cuerpo limpio, en el hogar y en el exodo— presta, por el movimiento de ideas y por la variedad ingente de sucesos, material riquísimo a la novela, de la índole que sea —de ambiente, de caracteres, de tesis, de acción... pues acaso nunca hayan acaecido en España lances tan extraordinarios e inverosímiles, ni manifestado pasiones a tensión tan alta”. (22)

Y sin embargo, por mas paradójico que parezca, la producción literaria del primer decenio de la postguerra, a todas luces desmedrada, tan apenas refleja la realidad histórica. A juicio de Torrente Ballester, ello se debe a que los novelistas rechazaron la realidad inmediata, por resultarles “decepcionante”. Veamos sus propias palabras:

“...la realidad les decepciona porque no se parece a la realidad incorporada a las novelas de mayor estimación internacional. El novelista joven busca un tipo de realidad que sea, de por sí, interesante, y lo que pasa a su alrededor, no lo es; y no lo es porque el verdadero propósito del novelista no consiste en escribir una novela, sino, las más de las veces, un reportaje novelesco, un testimonio o un alegato...” (23)

esto no sólo desde el punto de vista del material de vida, de la rica experiencia de vida, sino también desde el punto de vista de los problemas más profundos de la creación”. (Ensayos sobre el realismo, págs. 308-309.

- 21) Al comenzar la guerra, Camilo José Cela, quien había de desempeñar un papel activo en ella, contaba con 20 años; Elena Quiroga, 17 años; Carmen Laforet, 15 años; Rafael Sánchez Ferlosio, 9; Juan García Hortelano, 8; Juan Goytisolo, 5; etc.
- 22) Melchor Fernández Almagro, “Esquema de la novela española contemporánea”, *Clavileño*, núm. 5 (septiembre-octubre de 1950), págs. 25-26.
- 23) Gonzalo Torrente Ballester, *op. cit.*, págs. 414-415.

Dadas las circunstancias político-sociales de esos años, esta explicación nos parece ingenua, amén de contradictoria. Si a los novelistas les caracterizaba un afán de reportar, testimoniar, alegar, ello significa que la realidad inmediata les interesaba vivamente. Como ya indicamos con cierto detenimiento en el capítulo precedente, eran múltiples los problemas que se vio obligado a afrontar el novelista. Pudimos constatar que las circunstancias histórico-sociales de entonces le colocaron en una situación precaria, colmada de inconvenientes, a la cual tuvo que adaptarse al reconstruir la vida intelectual del país. Impera un clima reaccionario en que se vuelve al casticismo y ensalza el pensamiento tradicional ortodoxo español, se anula la libertad de expresión y se sigue una política de represión. Embarazado por una censura ya inexorable, ya caprichosa, el escritor no goza de ningún derecho, ni "puede contar con la posibilidad de publicar nada". (24) Ciertamente ello explica en gran parte el carácter y la calidad de la literatura escrita desde 1939 hasta 1950; nos explica por qué ésta se distingue —tal como declara la crítica peninsular— por "la oquedad ideológica, el provincianismo, la inadecuación o anacronismo de las formas narrativas empleadas, y diversos grados y modos de escamoteo y evasión de la realidad inmediata, (25) desde el repujamiento de la prosa y la desmembración temática (heredados en parte de la época anterior), hasta la estilización del detalle 'fuerte', impresionante, desligado de su contexto y significación originales, que se extrema en la tendencia irónicamente apellidada 'tremendismo'". (26)

Entre las pocas novelas que pasan de un estado de medianía en los primeros años de la postguerra cuentan *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Nada* (1944) y *Mariona Rebull* (1944). Si ellas nos parecen hoy de discutida calidad literaria, no hay que olvidar que en los años de estancamiento cultural en que salieron de las prensas revistieron una importancia enorme por lograr reavivar el ámbito literario. La truculenta visión de Cela y Carmen Laforet (una exageración de los valores negativos, un tono an-

24) Julián Marías, art. cit., p. 70.

25) A diferencia de los críticos peninsulares, los del destierro hacen hincapié en que esa evasión es forzosa más bien que voluntaria.

26) Eugenio de Nora, op. cit., p. 109.

gustiado y una voluntad de destruir), dando origen al "tremendismo", (27) contribuyó a dirigir el entusiasmo y la curiosidad de los lectores hacia la novelística (véase el capítulo sobre Cela). De ahí la resonancia nacional y el mérito excepcional de estos autores; de ahí que arrastraran en su séquito cierto número de imitadores. También fueron escritas en esos primeros años algunas novelas de tema bélico como *Se ha ocupado el kilómetro 6* (1939) de Cecilio Benítez de Castro y *La fiel infantería* (1943) de Rafael García Serrano, cuyo valor es esencialmente documental. Las siguieron otras novelas de cierto valor literario como *Javier Mariño* (1943) de Gonzalo Torrente Ballester, *El hombre* (1946) de José María Gironella, *Los Abel* (1948), obra primeriza de Ana María Matute, *La sombra del ciprés es alargada* (1948) de Miguel Delibes y *Viento del Norte* (1950), primera y más endeble obra de Elena Quiroga.

El arraigo de la conciencia socio-moral

Sin embargo, en la medida en que van amenguando la censura y represión oficiales, el hondo sentido de desorientación y de trauma moral dejado en el español durante los turbulentos años de 1931 a 1946 se va traduciendo en un estado de conciencia. A partir de 1951 el ámbito literario se revitaliza sensiblemente. Aparecen en un plazo relativamente corto y por efecto de una fuerza de creación espontánea una serie de novelas de innegable valor, escritas ora por los novelistas ya mencionados —principalmente Cela, Ana María Matute y Elena Quiroga— ora por un grupo de jóvenes novelistas surgidos casi de la noche a la maña-

27) Algunos críticos han intentado relacionar el "tremendismo" con el movimiento existencialista y han querido ver una influencia directa de tal filosofía en los novelistas de postguerra. A juicio nuestro, ello carece de fundamento. Ciertos aspectos de la inquietud existencial son y han sido característicos de los literatos españoles. Concordamos plenamente con Guillermo de Torre cuando declara que "las precedencias múltiples del existencialismo ya han sido recordadas muchas veces; las deudas notorias de Sartre hacia Kierkegaard, y particularmente con Heidegger, fueron establecidas sin reservas. Pero lo que aún no se ha dicho ni recordado es cómo a un lector de nuestro idioma gran parte de esas teorías no le suena a nada radicalmente nuevo; antes al contrario, advierte reminiscencias de conceptos muy familiares si ha frecuentado las obras de Unamuno, de Antonio Machado y de Ortega y Gasset". ("El existencialismo en la literatura, precedentes españoles", *Cuadernos Americanos*, XXXVI, marzo-abril de 1948, p. 228).

na, todos ávidos de retratar la complejidad de experiencias vitales de postguerra. El vigoroso despertar de las nuevas aspiraciones se manifiesta tanto en la precocidad (28) como en la proliferación de los nuevos novelistas cuyo número, añadido al de la primera promoción de postguerra, sobrepasa los sesenta. Varios críticos, en un intento de simplificar la clasificación, señalan dos generaciones entre ese caudal de novelistas: “la generación de la guerra” y “la generación de la postguerra”. (29) Agrupan en la primera a aquéllos que contaban con suficientes años para participar en la guerra o presenciarla como adolescentes: Camilo José Cela, el autor que mayor atención ha recibido de la crítica, Carmen Lafort, Ignacio Agustí, Miguel Delibes, Elena Quiroga y José María Gironella. En la “generación de la postguerra” (30) sitúan a los más jóvenes, los que conocían la guerra como niños: Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Juan Goytisolo, Juan García Hortelano y otros muchos de menor renombre.

Como es natural, se manifiestan en esa gran proliferación de novelistas tendencias literarias de todas clases. Sin embargo, se nota en la mayoría un fuerte espíritu crítico y un deseo de enfrentarse con la realidad. Se proponen ahondar en la dramática peripecia que es la vida humana y desnudar las inquietudes no tanto de la guerra como de la postguerra, a fin de que todos puedan conocerlas y percatarse de la responsabilidad colectiva. Razon tiene Eugenio de Nora en llamar este examen de conciencia —aún cuando lo discierne sólo en los novelistas del destierro y en los no conformistas peninsulares— “una especie de ‘segundo 98’ que explique y ponga al descubierto las raíces del nuevo de-

-
- 28) Por ejemplo, Ana María Matute obtiene a los 21 años el lugar de semifinalista para el Premio Nadal con *Los Abel*. Juan Goytisolo escribe *Juegos de manos* a los 21 años, mientras que Rafael Sánchez Ferlosio publica *Industrias y andanzas de Alfanhuí* contando con apenas 24 años. Jesús Fernández Santos, a su vez, da a la estampa *Los bravos* a los 28 años.
- 29) Quizá sea más acertada la clasificación hecha por Eugenio de Nora quien, ateniéndose a las teorías proferidas por Petersen y Ortega y Gasset, discierne tres generaciones: 1) Los nacidos entre 1890 y 1905 (Barea, Aub, Sender, Zanzunegui, etc.) 2) entre 1905 y 1920 (Cela, Lafort, Quiroga, etc.). 3) Los nacidos a partir de 1921 (Matute Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, Goytisolo, García Hortelano, Nuñez Alonso, Castillo Puche, etc.).
- 30) José María Castellet, sin embargo, la denomina la “generación del medio siglo”. “La novela española, quince años después (1942-1957)”, *Cuadernos*, núm. 33 (noviembre-diciembre de 1958), págs. 50-51.

sastre nacional que es, a sus ojos, el derrumbamiento de la República". (31) A diferencia de de Nora, sin embargo, percibimos dicho examen de conciencia también en los mejores novelistas del campo nacionalista, como por ejemplo Camilo José Cela (*en La colmena*) y Elena Quiroga en sus últimas novelas.

Así se explica el que se halle desacreditado el prurito de edificar una torre de marfil (32) Los novelistas no son grandes estetas o intelectuales, pero los más destacados acusan fuertes dotes de narrador "puro"; es decir, ostentan una gran capacidad imaginativa, habilidad narrativa y un decidido impulso creador. No es de extrañar que muchos, empeñados en supeditar el arte a la vida, hayan repudiado las teorías de Ortega sobre la deshumanización del arte, pues la suya no es tanto la protesta de una sensibilidad estética cuanto social. El novelista —opinan— debe mantener una relación íntima con la sociedad, por ser la misión del arte social a la vez que estética. Nos será útil ver algunos de sus pareceres. "La novela —dice Ana María Matute— ya no puede ser meramente de pasatiempo y de evasión. A la par que un documento de nuestro tiempo y que un planteamiento de los problemas del hombre actual, debe herir, por decirlo de alguna forma, la conciencia de la sociedad, en un deseo de mejorarla". (33) A su vez, Juan García Hortelano observa: "Creo imprescindible una ampliación del concepto de novela social. No admito la 'novela artística' como entidad independiente; creo en la belleza únicamente en función de su expresividad". (34) Luis Goytisolo-Gay se adhiere al sentir de los dos, al declarar: "Del arte por el arte me parece que ni vale la pena hablar. En cuanto al término 'arte social', la verdad es que no lo entiendo; el arte es siempre social... Para el escritor de nuestro tiempo... lo primero es enfrentarse con la realidad, analizarla, casi como pudiera hacerlo un científico". (35) Camilo José Cela y Juan Goytisolo, cuyas

31) Eugenio de Nora, *op. cit.*, p. 108.

32) Según Dionisio Ridruejo, esta actitud se refleja igualmente en el público lector. Dice: "El arte puro vive una crisis de crédito. El intimismo, la literatura psicológica, la literatura de estilo no interesan, testimonios de crítica social y manifiestos ideológicos son casi todas las novelas y poemas que se escriben hoy en España". (*Op. cit.*, p. 75).

33) J.M.C., "Entrevista con Ana María Matute", *Insula* (marzo de 1960), p. 4.

34) "Entrevista con Juan García Hortelano" *Índica*, (septiembre de 1959), p. 19.

35) "Entrevista con Luis Goytisolo-Gay, *Insula* (enero de 1959), p. 4.

teorías estéticas escudriñaremos con mayor detenimiento al tratarlos individualmente, se muestran del mismo parecer. Huelga decir, pues, que muchos de los novelistas actuales desdeñan el esteticismo de Benjamín Jarnés Gabriel Miró, Ramón Gómez de la Serna y Ramón Pérez de Ayala, pero enaltecen a Pío Baroja.

También es evidente que tienen en singular estimación a Antonio Machado. Al igual que para los novelistas de la España peregrina y de la juventud universitaria, su poesía les ha sido fuente de inspiración, proporcionándoles títulos, epígrafes y material para comentarios. (36) Si García Lorca se convirtió en un símbolo de tragedia, Machado, a su vez, y a despecho de la actitud del régimen, ha llegado a ser para muchos símbolo de integridad. Se identifican con él no sólo por hallar en su obra esa "honda palpitación del espíritu" que el propio Machado consideraba el elemento poético sino también por su dignidad humana y la emoción y dolor tan íntimos en su visión de España.

Dadas las precedentes consideraciones, la única tendencia que podía predominar en la novelística de postguerra era el realismo, entroncando así con el movimiento iniciado por Sender, Aub, Carranque de Ríos y otros, poco antes del advenimiento de la República y truncado por la guerra. Pero importa esclarecer que aun cuando el realismo caracteriza a la mayoría de las novelas de postguerra, algunos autores oscilan entre esta corriente y el subjetivismo. Vemos, pues, que si bien las grandes dotes satíricas de Cela le llevan a deformar la realidad en *La familia de Pascual Duarte*, en otras obras —*La colmena*, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* y *El gallego y su cuadrilla*— cultiva un ambiente predominantemente realista. Y sin embargo, en *Mrs. Caldwell habla con su hijo* la fantasía desencadenada de Cela coloca al lector en el lindero de lo real y lo irreal. Sánchez Ferlosio, a su vez, inicia su carrera con *Industrias y andanzas de*

36) Por ejemplo —y limitándonos a los tres novelistas que más nos interesan en este estudio— Goytisolo se inspira en "El mañana efímero" al escribir su trilogía (*Fiestas*, *El circo* y *La resaca*) y vincula las novelas por esos versos de Machado, que consagra como epígrafe en las dos primeras y como epílogo en la tercera, cerrando así el ciclo. Elena Quiroga toma de *Juan de Mairena* el título y epígrafe para *Algo pasa en la calle*. Cela, a su vez, encomia la vida y obra de Machado en *Judíos, moros y cristianos*, además de poner sus versos como epígrafe a *El viaje a la Alcarria*.

Alfanhuí, una deliciosa fantasía fundamentada en un doble ambiente poético y picaresco. Pese al éxito alcanzado con esta pequeña obra maestra, se dedica a elaborar en su siguiente novela, *El Jarama*, un realismo sobrio y puro. Asimismo, las primeras novelas de Goytisolo —en particular *Duelo en el Paraíso*, *El circo y Fiestas*— respiran un clima poético. Más a partir de *Para vivir aquí* el cambio de orientación estética del autor le lleva a elaborar un acendrado realismo crítico.

La mayoría de los novelistas, sin embargo, contemplan la vida con actitud directa, crítica y desprovista de ilusiones, buscando en las inquietudes socio-morales la ideología que les permita definir su posición en la lucha de orientación. “El historiador que quiera analizar a España durante estos años —ha dicho Goytisolo, uno de los autores que con mayor persistencia ha enfrentado los problemas de su tiempo— encontrará bastante material en nuestras novelas. Practicamos un realismo crítico que trata de mejorar y de cambiar a la sociedad”. (37) Puesto que los jóvenes novelistas procuran darnos un retrato íntegro del hombre real y concreto, su exploración de la condición humana abarca lo trascendental y lo nimio: no pasan por alto el lado espiritual ni el pecaminoso del hombre. A este respecto ha apuntado certeramente Maurice Coindreau que el novelista tiene que “permanecer fiel a las exigencias de la psicología humana y presentar del mismo modo lo noble que lo vil y despreciable. Sólo se puede ser un gran poeta con la ayuda de Dios; pero el novelista ha de hacer, además, un pacto con el diablo”. (38) Muchas de las novelas se encaminan a un mismo fin: poner de manifiesto la falta de salud moral, de armonía y de orden social en España. Pese a la ausencia de motines, de rebeliones, de violencias, no hay paz en su visión, ya que pregonan el vacío y la miseria espiritual de los tiempos modernos, haciendo ver que apenas existen la justicia, el amor, la bondad. Prueba solemne de la desilusión que han sentido en cuanto a la supuesta bondad de los hombres es el clima de angustia y negrura de novelas como *Nada*, *La careta* y *Los vencidos*. García Hortelano, uno de los mejores intérpretes del medio social bur-

37) Elena Poniatowska, “Entrevista con Juan Goytisolo”, *La cultura en México*, suplemento de *Siempre*, núm. 2 (28 de febrero de 1962), p. 3.

38) Maurice Coindreau, art. cit., p. 47

gués y rico, plasma con un realismo sobrio en *Tormenta de verano* la inanidad de la vida de los que ganaron la guerra, tema que aparece una y otra vez en la ficción de postguerra, dicho sea de paso. Reiterando su aburrimiento y cansancio, Javier, el protagonista, expresa su desengaño con la vida que lleva:

Absolutamente harto. No lo sabes tú bien. Harto, cansado, fatigado, roto. Aburrido hasta la punta del último pelo. De oír las mismas tonterías, de intervenir en las mismas patrañas, de tu marido, de Amadeo, de Emilio, hasta de Claudette, que sabe que es mentira todo esto y se lo aguanta. ¡Yo no me lo aguanto! Toda mi vida he conseguido lo que me apetecía y ahora no me voy a quedar sin lo que quiero. Lo de estos veinte años ha estado bien, de acuerdo. Hicimos la guerra, la ganamos y nos pusimos a cuadruplicar el dinero que tenían nuestras familias antes del 36. Pero basta ya. Cuadruplicando dinero, teniendo hijos, yendo a cenas y a fiestas, echándome queridas y aguantando idiotas para conseguir permisos de importación o contratos del ochenta por ciento, he perdido de vista otras cosas. (39)

Lo cierto es que la novela actual integra grandes trozos de la realidad antes desdeñados por la mayoría de los novelistas. Los autores buscan su material en el cotidiano vivir y no desprecian a los seres común y corrientes, en cuyo mundo prosaico descubren infinito material y variedad. Quien se aventure por las páginas de la vulgar vida humana se ha hecho en la literatura española. Con una exactitud y precisión formidables, Sánchez Ferlosio retrata un día típico de un grupo de jóvenes insignificantes que, en bicicleta y motocicleta huyen del calor y de la rutina de un domingo madrileño y se dirigen al Jarama para pasar el día bañándose en sus aguas. Sólo el trágico accidente del ahogo de uno de ellos, al final de la obra, rompe la monotomía de las vidas. La extraordinaria objetividad de la visión se consigue merced a los interminables diálogos coloquiales que dan forma a la obra. De hecho, ellos constituyen el mérito especial de *El Jarama*, pues si bien el autor los ciñe a los temas banales privativos de esta clase de jóvenes, logra infundirles todo el vigor y vivacidad del lenguaje popular madrileño. Así ha podido cristalizar magistralmente las pequeñas alegrías y disputas, los ideales y pequeñeces de ese mundo estrecho e insignificativo, tarea tanto más difícil si te-

39) Juan García Hortelano, *Tormenta de verano*, p. 250.

nemos en cuenta que, por ser productos del arrollador proceso de vulgarización de las ciudades grandes, los jóvenes carecen de una individualidad fundamental.

Otro segmento de la sociedad en que los novelistas han fijado una mirada de interés y simpatía es el mundo infantil. Entre los que han dado cabida al tema del niño con feliz éxito cuentan Rafael Sánchez Ferlosio en *Alfanhuí*, Elena Quiroga en *Tristura* y Miguel Delibes en *El camino* y *La sombra del ciprés es alargada*. Pero los grandes retratistas del ambiente infantil, los que han explotado el tema con regular insistencia son Juan Goytisolo y Ana María Matute. Fruto de su exquisita sensibilidad es una serie de niños poéticos de enorme encanto, de tipo desconocido en la literatura española, si exceptuamos a *Alfanhuí*. Ana María Matute da rienda suelta muy a menudo a la fantasía libre y crea figuras de ensueño, la mayor parte de las que aparecen en cuentos u obras breves (*Los niños tontos*, *Pequeño teatro*, etc.). En Juan Goytisolo, en cambio, los niños se apoyan con mayor firmeza en la realidad contundente y constituyen el núcleo más importante de varias novelas. Destacan Abel y los niños salvajes de *Duelo en el Paraíso*, Pipo y Pira de *Fiestas*, el simpatiquísimo Pancho y Luz Divina de *El circo* y una serie de chiquillos de sabor picaresco en *La resaca*. Al ver a tantos niños desfilar por la literatura actual, algunos críticos han opinado que se ha abusado del tema. Pero no cabe duda que ésta es una de las mayores aportaciones de los jóvenes novelistas, pues aparte del pícaro (y aun el pícaro no era más que un instrumento para exponer los males de la sociedad) el niño no tenía existencia real y efectiva en la literatura española. Por lo demás, hay que tener en cuenta que no es menos fiel la imagen de la época por llegarnos a través de ojos infantiles.

La renovación formal

Debido quizá a la cerrazón de las fronteras culturales y a la implacable censura oficial en el primer decenio de la postguerra, los novelistas adquirieron conciencia de la precaria posición que ocuparían si se quedaran al margen del mundo moderno. Prueba señalada de ello es su afán de ponerse al corriente de las innovacio-

nes literarias a fin de ensanchar los límites de la novela española. Por ello han mirado con anhelo hacia Europa y América y no han temido asimilar las nuevas técnicas. (40) Gracias a las complejidades del moderno arte de novelar: el desorden cronológico, el monólogo interior, el establecimiento de un punto de vista, etc., muchos de los autores han dejado a la zaga los moldes decimonónicos. Aun más, diríamos que la gran conquista de la novela actual, y ello se debe en parte al empleo de las nuevas técnicas, es el seguir con mayor frecuencia y más cabalmente el consejo que al novelista daba Henry James y que más tarde coreara Ortega y Gasset: "Don't state, render". Esto es, "no nos refiera Ud. un suceso. Hágalo suceder". Asimismo decía Ortega: "Es, pues, menester que veamos la vida de las figuras novelescas, y que se evite referirnosla. Toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están huelga el contarlas. De aquí que el mayor error estriba en definir el novelista sus personajes". (41) Sin lugar a dudas, la función artística que desempeña tal procedimiento es que sirve para aumentar la expresividad de la novela.

No obstante, algunos críticos conservadores han censurado el empleo de los nuevos procedimientos literarios y siguen enjuiciando las novelas dando una importancia desmedida a la calidad de la prosa. Sirva de ejemplo Torrente Ballester, quien asevera que:

"Nos atrevemos a asegurar que ni una sola de las novelas publicadas dentro de las fechas que se estudian hubiera perdido ni una sola posibilidad de ser descrita 'desde el principio hasta el fin' de una manera orgánica; al mismo tiempo, ninguna de ellas ha ganado, estéticamente considerada, por haber acudido a los procedimientos mecánicos del 'montaje', de la alteración del orden cronológico, el aislamiento de 'planos', etc., etc." (42)

Cierto es que las nuevas técnicas exigen mucho al lector, puesto que le obligan a intuir lo que no se explica. Pero a un tiempo

40) Es manifiesta en Camilo José Cela no sólo la influencia de Pío Baroja y Valle-Inclán sino también la de Aldous Huxley y John Dos Passos. Las últimas novelas de Elena Quiroga acusan influencias de William Faulkner y Virginia Woolf. Goytisolo reconoce una y otra vez su deuda para con los novelistas norteamericanos y europeos.

41) José Ortega y Gasset. *Ideas sobre la novela* p. 177.

42) Gonzalo Torrente Ballester, *op cit.*, p. 416.

le adentran en la realidad humana de un modo que no lo pudieron hacer los métodos tradicionales, y dan a la obra, por tanto, una nueva dimensión. Esta es, como ha demostrado José María Castellet, "la hora del lector", quien se ha convertido en activo creador de la novela moderna. Por lo demás, no es de extrañar que los viejos moldes no sirvan para los nuevos fenómenos históricos. Como en muchos novelistas el acento actual carga sobre la sociedad más bien que sobre el individuo, o sobre el individuo en su relación con la sociedad, ellos han tenido que hallar técnicas apropiadas para la realidad colectiva. De hecho, ello constituye uno de los principales achaques del autor contemporáneo: querer reflejar fielmente la realidad social y crear a la vez una obra de alta calidad artística. (43) Así pues, la narración se hace más objetiva mediante el "behaviorismo", procedimiento en que el autor se autoelimina y presta mayor atención a la realidad externa, a la conducta del personaje. Esta objetivación de la novela también ha sido lamentada por ciertos críticos, entre ellos Juan Alborg quien, aun cuando reitera hasta la saciedad que al crítico le corresponde juzgar las obras teniendo en cuenta la intención estética del autor, se empeña en enjuiciarlas de acuerdo con un criterio subjetivista. Dadas las circunstancias sociales en España, es natural que un gran porcentaje de las novelas se orientaran en esta dirección. Cabe citar aquí lo que a este respecto ha escrito Sergio Vilar:

"El artista de hoy ha dejado de ser un solitario. Con ello, la obra artística también ha evolucionado. El regodeo subjetivista del creador de antaño se ha transformado en una acción objetiva, en una pulsación de la humanidad que vive en torno de él para testificarla tal como es. El yo solitario ha saltado a la palestra del nosotros y ha ganado, de este modo, un mundo de investigación mucho más rico. Ya no le preocupa únicamente su problema, sino más que nunca, nuestro problema. El arte es, así, no tan sólo el resultado de una experiencia individual sino también colectiva". (44)

Ahí tenemos, muy a grandes rasgos, las tendencias generales de los novelistas de postguerra. Tal vez, a fin de abarcar en pocas

43) Varios críticos se han referido a este dilema pero el que lo ha expuesto con mayor claridad es Francisco Fernández-Santos. Los jóvenes novelistas españoles, asevera él, "viven atormentados entre una mísera realidad social que hay que denunciar lo más desnudamente posible y una conciencia literaria que responde a un grado superior de exigencia espiritual". "Nuevas amistades", Cuadernos, núm. 41 (marzo-abril de 1960), p. 104.

44) Sergio Vilar, *op. cit.*, p. 36.

páginas lo que más caracteriza su producción feraz y compleja, hayamos juzgado las novelas en su aspecto más favorable. Ciertamente se nos podría objetar con justicia que los autores han creado pocas obras de gran relieve; y aun más, que no han inventado nuevos procedimientos literarios. No lo negamos, aunque hace falta tener en cuenta que los procedimientos de que se sirven son nuevos para España. Pero nadie puede dejar de advertir en novelas como *Tormenta de verano* de Juan García Hortelano, *La colmena* de Camilo José Cela, *Alfanhúí* y *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, *El gran sol* de Ignacio Aldecoa, *Algo pasa en la calle* y *La careta* de Elena Quiroga, *Los Bravos* de Jesús Fernández Santos y *Fiestas* de Juan Goytisolo una nueva vitalidad, una nueva y más amplia visión de la vida y un general ensanchamiento de los límites de la novela española. Novelistas de innegable fuerza creadora, cada uno con sus particularidades han aprendido, gracias en parte al uso de las técnicas modernas, a desligarse de sus personajes y crear una honda y palpable realidad.

Por ello la novela española ha franqueado como nunca las fronteras. Coindreau asevera que si bien en 1953 ya se había publicado con cierto éxito en Francia *La vida de Pedrito de Andía* de Sánchez Mazas, y algunas otras obras de menor relieve, fue *Juegos de manos* de Juan Goytisolo la primera novela en tener verdadera resonancia allende los Pirineos y así consigna 1956 como año decisivo para incorporar la novela española a "la vasta república de las letras". (45) No es caprichosa la fecha señalada por Coindreau, porque efectivamente, en torno a ella comienzan a aparecer en Europa traducciones de las novelas de un sinnúmero de autores: Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Elena Quiroga, Camilo José Cela (*La familia de Pascual Duarte* empezó a circular en otros países europeos a partir de 1944), José María Gironella, Jesús Fernández Santos, y otros muchos.

Ahora nos toca esperar y ver si los novelistas siguen el camino ascendente; si la calidad artística de los nuevos frutos nos permitirá hablar de un renacimiento pleno o si se frustrarán las esperanzas despertadas hasta ahora.

45) Maurice Edgar Coindreau, art. cit., p. 45.

La evasión del tema de la guerra

Antes de concluir este capítulo, nos queda por tratar otro aspecto de la narrativa peninsular de postguerra; a saber, el parco desenvolvimiento del tema de la guerra por novelistas de relieve, en comparación con su florecimiento en la España peregrina. Lo dramático del cataclismo justifica la expectación de una rica cosecha de novelas fundamentadas en ambientes y acontecimientos bélicos. Pero debido a una variedad de razones, éstas han sido relativamente pocas, y, en su mayoría, de discutible valor artístico. Cabría mencionar, antes de proseguir con el tema, que no es éste un fenómeno aislado. Lo mismo ha acontecido con frecuencia en otros países, pues una guerra, por más trascendental que haya sido, no siempre inspira a los literatos. A este respecto nos limitaremos a señalar a Jane Austen, Henry James, Aldous Huxley y Franz Kafka, quienes hicieron caso omiso de los acontecimientos bélicos de su época. (46)

Asimismo, la guerra civil, pese a haber tenido repercusión en la literatura de postguerra, ha sido tratada en toda su trascendencia por contados novelistas peninsulares. En contraposición a esto, los del destierro, movidos por un apremio de testimoniar, han encontrado en ella la inspiración fundamental. Con regular insistencia, con dramatismo y escarnio han dado cabida al tema, creando algunas novelas de alta calidad literaria. Ramón Sender, considerado por ciertos críticos como el mejor novelista del exilio, lo ha desarrollado en *Contraataque*, en *El Rey y la Reina* y en *Los cinco libros de Ariadna*. Max Aub hace lo mismo en su tetralogía *El laberinto mágico* (*Campo cerrado*, *Campo de sangre*, *Campo abierto*, *Campo del moro*), y en algunos cuentos. Arturo Barea, a su vez, da a la estampa *La llama* (tener volumen de su trilogía *La forja de un rebelde*), novela que es, a juicio de José Marra-López, la más interesante de la guerra civil, desde el punto de vista republicano. Francisco Ayala se dedica al mismo tema en *La cabeza del cordero*. Y Paulino Masip publica *El diario de Hamlet García* que, según Eugenio de Nora, merece un lugar cumbre junto a *La llama*, *Campo de sangre* y *Los cipreses creen en Dios*.

46) Richard Gill, "The Imagination of Disaster", *Saturday Review*, (September 5, 1964), p. 11.

Difícil es determinar con precisión la reticencia de los novelistas peninsulares en este sentido ya que interviene un haz de factores. Por un lado, lícito es suponer que en algunos se trata, efectivamente, de escamoteo, engendrado por un sentido de remordimiento cuando no de culpabilidad, o de una sencilla desgana de revivir aquellos años tan dolorosos. Por otro lado, no hay que perder de vista el rigor de la censura y aun podemos barruntar que se han quedado inéditas algunas novelas comprometidas. Se nos ocurre una tercera explicación que quizá sea de mayor trascendencia de lo que a primera vista parece. Nos referimos a la posición psicológica de ambos grupos de novelistas. La mayoría de los peninsulares, menores de edad que los del destierro, no participaron directamente en las hostilidades ni presenciaron los combates. Para los que fueron al extranjero, el tiempo se detuvo en abril de 1939 y así ellos dramatizaron una y otra vez el instante histórico que le precedió. (47) En cambio, los del interior han vivido el ritmo que la vida posterior les ha impuesto y les induce a dramatizar el instante actual. Su conflicto, y por consiguiente su problemática, no es tanto la guerra como el trauma espiritual de ella nacido. Aun cuando la actitud vital de los novelistas de mayor edad nutrió sus raíces en la guerra, han recurrido a la época posterior para desarrollar, con un sentio de angustia y un pesimismo profundo, su visión de una España desorientada, desmoralizada.

Pero lo decisivo es, en fin, que escasean novelas de relieve que ahonden en el tema de la guerra. Entre las más logradas cuentan *Cuerpo a tierra* de R. Fernández de la Reguera, *Madrid, de corte a Checa* de Agustín Foxá, *La fiel infantería* de Rafael García Serrano y *Se ha ocupado el kilómetro 6* de Cecilio Benítez de Castro. Sólo José María Gironella ha intentado un testimonio pleno de esos años en *Los cipreses creen en Dios* y en *Un millón de muertos*, los dos volúmenes de una trilogía que ha de compren-

47) José Marra-López, en su excelente estudio de los novelistas del destierro explica su frecuente explotación del tema de la guerra civil de la siguiente manera: "...al no abandonar sus raíces, pero habiendo perdido el contacto directo, el escritor se basa en sus recuerdos (lo que se recuerda es lo que ha quedado porque verdaderamente se ha vivido, lo más intenso y memorable de la existencia), como ya hemos visto con el tema de la infancia y la juventud. Pero lo más cercano y con mayor carga de problematicidad y esperanza, luego fallida, de ilusión y envite, es la guerra civil, trágica experiencia existencial". ("Narrativa española fuera de España, p. 104).

der la vida en España durante la segunda República, la guerra civil y la postguerra. Desde un punto de vista literario estas obras tienen poco valor y así lo reconoce la crítica en general. Su importancia estriba más bien en ser un amplio testimonio histórico-social de interpretación nacionalista, pues debe advertirse que no acusan la objetividad de que se precia el autor. Varios críticos, sin embargo, le conceden a Gironella un puesto destacado en la novelística actual debido a lo ambicioso del tema y a que el público lector (tanto en el extranjero como en España) (48) reaccionó favorablemente a las novelas, convirtiéndolas en un gran éxito editorial. Estos son, pues, los principales novelistas que dan cabida plena al tema de la guerra, pero otros hay que se apoyan en aislados episodios bélicos: Ana María Matute, José Luis Castillo Puche, Fernández Flores, Mercedes Fórmica, Juan Antonio Zunzunegui, etc.

En cuanto a los tres autores que me ocupan en este trabajo, Juan Goytisolo y Elena Quiroga se limitan a una o dos áreas especiales de experiencia bélica, recreando memorias infantiles o sucesos aislados, mientras que Camilo José Cela rehuye el tema. En *Duelo en el Paraíso* Goytisolo nos muestra la guerra a través de ojos infantiles, dramatizando lo que pudiera ser una experiencia personal. El libro tiene por objeto cristalizar el estado precario en que el conflicto colocó a los niños, y muy en particular las terribles consecuencias de la propaganda oficial, que aconsejaba la vigilancia personal a todos, instigándoles a formar su propia policía y a tomar la justicia en sus manos: a "delatar a los traidores", y aun a castigarlos. Y así obran los niños de *Duelo en el Paraíso*, aunque claro, con un sentido de juego, hecho posible por su capacidad de ver "lo mágico, lo inesperado, lo milagroso" en los acontecimientos bélicos que han presenciado. Poco sabemos de las hostilidades que se verifican en los alrededores. Sin embargo, no deja de ser ésta una manera poderosa de representar una guerra; pintar los estragos más bien que los combates mismos: mostrar cómo corrompe, degenera y destruye a la nación cual una plaga insidiosa.

48) Juan Alborg afirma que *Los cipreses creen en Dios* ha convertido a su autor en el novelista español más leído tanto fuera como dentro de España. *Op. cit.*, p. 135.

El ejemplo más saliente de lo que constituye una conciencia íntima de esos años nos lo ofrece Elena Quiroga en *La careta*, una de las pocas novelas que dramatizan los males de la guerra dentro de un armazón metafísico. Moisés, el personaje central, simboliza el efecto destructor del miedo producido por la guerra en el espíritu humano. Tras presenciar el fusilamiento de sus padres, comete un acto de cobardía que impide la salvación de su madre. De allí en adelante la vida del joven se convierte en una trágica desintegración moral, un largo proceso de evasión en el cual parece existir él sólo merced a la negación de todo principio religioso, político y social.

Dado el papel activo desempeñado en la guerra por Cela, su pertinaz silencio nos deja perplejos. Pese a haber contribuido al triunfo del bando insurgente, (49) nada ha tenido que comunicar acerca de esos años, aparte de mencionar el haber sido condecorado por el régimen. (50) Cuánto experimentó durante el alzamiento en que tomó parte activa, no lo sabemos, pues en sus novelas no ha recogido ninguna experiencia bélica, ni ha retratado el conflicto de una conciencia individual frente al gran drama que se supone vivió su espíritu. En ninguna novela refiere las grandezas y miserias, los heroísmos y crímenes que indudablemente presenció entre 1936 y 1939, ni las decepciones que en la postguerra parece haber experimentado con la Falange. (51) Aun cuando tuvo una riqueza de material novelesco a mano, ha preferido hacer caso omiso de los sucesos trágicos que dividieron a España.

49) Según indica Alonso Zamora Vicente, sin embargo, Cela conoció "la experiencia de los dos bandos en lucha". Camilo José Cela (acercamiento a un escritor), p. 15.

50) Camilo José Cela, *Pabellón de reposo*, p. 191.

51) En *Rueda de los ocios* Cela reconoce que le despidieron de Arriba, el órgano oficial de la Falange.

CAMILO JOSE CELA Y LA DESTRUCCION DE LOS MITOS (1)

La semblanza literaria

Camilo José Cela representa por sí solo la más vigorosa dirección de la restauración literaria de postguerra. Escritor prolífico, ha publicado novelas, cuentos, poesías, libros de viajes, ensayos críticos y reminiscencias. En total, ha escrito más de treinta libros. De éstos, sólo seis son novelas.

Sin embargo, Cela ha creado en ellas un mundo singular y coherente, un mundo *sui generis* que proyecta —tal vez con demasiada intensidad— los diversos aspectos de su propia personalidad. Hombre arrogante, dotado de un fuerte sentido satírico y un agudo espíritu observador, Cela acusa una independencia de temperamento que le acerca a Quevedo, con quien se le ha comparado. (2) Aun cuando no llega a la altura del insigne escritor del Siglo de Oro, se asemeja a él por el tono tan descarado y pesimista de su humor, por su vitalidad extraordinaria, por su ironía diabólica. Rasgo distintivo de casi todas sus novelas, la ironía es mucho más

-
- 1) Camilo José Cela Trulock nació en Iria Flavia en 1916, de familia gallega, inglesa e italiana. A los nueve años se trasladó a Madrid. Estudió Medicina y Derecho en la Universidad de esa ciudad sin terminar la carrera. Como miembro de la Falange luchó en el ejército de Franco desde noviembre de 1937. En 1957 fue nombrado Académico de la Lengua. Actualmente reside en Palma de Mallorca, donde dirige la revista **Papeles de Son Armadans**.
 - 2) Por ejemplo, Emilio González López dice que el estilo caricaturesco de Cela y su "lenguaje lleno de neologismos de fuerza expresionista" le une "a la tradición quevedesca y valleinclanesea". ("Tres obras de Camilo José Cela: Judíos, moros y cristianos, Historias de España y Don Pío Baroja", *Revista Hispánica Moderna*, XXV, 1959, p. 230).

que un artificio literario: obedece no sólo a una convicción estética, sino también a una postura mental. La desilusión experimentada ante los trágicos sucesos que dividieron a su país parece haber acentuado su visión pesimista de la vida, cristalizada con máxima fuerza y claridad en *La colmena*, su novela mejor lograda, y en *La familia de Pascual Duarte*, la de mayor resonancia.

La vigorosa personalidad literaria de Cela, que en algunas obras se desborda a tal punto que quita verosimilitud a la historia, ha sido causa de la censura de algunos críticos, (3) pues innegable es que a veces la presencia ya juguetona, ya burlona, ya cínica del autor nos impide tomar en serio la realidad que crea. Sin embargo, otros consideran la posesión de un fuerte acento personal la verdadera calidad de un novelista. Valga por ejemplo Juan Alborg, que cubre de elogios a Cela por ser, a juicio suyo, el único autor de postguerra que "ha logrado dar ese tono inconfundible que patentiza en cada página la huella de su personalidad". (4)

Lo que está fuera de duda es que Cela se rige según la máxima de que "la suerte favorece a los atrevidos". En su caso, la máxima ha resultado verdadera. De ahí su buen éxito en ganar la simpatía del lector por medio de la arrogancia "directa y comunicativa"; de ahí que su "sinrazón" —en cuanto a técnica, tema y frases— sea "la justificación más poderosa de su postura". (5) Muchas de las afirmaciones tan dogmáticas de sus numerosos prólogos y ensayos literarios nacen de un nunca ocultado egoísmo, que tal vez no sea más que una pose. Lo cierto es que, ahondando en su compleja personalidad literaria, hallamos una curiosa combinación de odio y compasión, desesperación y humor, realismo y lirismo, que le ha permitido escribir novelas tan dispares como *La familia de Pascual Duarte* y *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, como *La colmena* y *Pabellón de reposo*. Se achaca a la ascendencia gallega de Cela el subjetivismo lírico que caracteriza su creación novelesca más poética e imaginativa; pero aun en las tres novelas de tipo realista o satírico hallamos de vez en cuando detalles de poética transmutación que disminuyen la

3) Véase Eugenio de Nora, *op. cit.*, págs. 126-127.

4) Juan Alborg, *op. cit.*, p. 48.

5) E. González López, "La colmena de Cela", *Revista Hispánica Moderna* XX (1954), págs. 231-232.

objetividad. Dueño de enormes dotes de expresividad, Cela conoce al dedillo el arte de dar vigor plástico a la palabra. Esto, junto con su capacidad para abordar la realidad de una manera directa, es lo que le ha colocado a la cabeza de los novelistas de postguerra.

Los estudiosos de las novelas de Cela han llamado la atención —ora en tono de elogio, (6) ora en tono de reprobación— sobre su machacona insistencia en atribuir al universo la mayor imperfección posible; sobre su predilección por “lo escatológico” o lo que se ha llamado el “feísmo”: el “destacar los aspectos sucios y desagradables de la humana existencia y mover a los personajes obedeciendo casi únicamente a sus estímulos primarios”. (7) Ninguno, sin embargo, ha puesto especial cuidado y empeño en estudiar esta propensión de Cela, aun cuando sin ahondar en ella no puede comprenderse cabalmente su postura vital.

Quizá sin tener conciencia clara de tal hecho, Cela ve lo absurdo de la vida en la poderosa fuerza biológica que en mayor o menor grado encadena a los seres humanos. El instinto y el intelecto —dice— están ligados, pero no armonizan entre sí, ya que el instinto resulta el más fuerte, hasta el punto de ser la base de nuestra naturaleza; de él depende la cultura y la tradición. Estas son de carácter instintivo más bien que ideológico, pues el comer, reproducirse y destruirse determinan el modo de ser tanto del hombre como de la hiena y la hormiga. “La vida es lo que vive —en nosotros o fuera de nosotros—; nosotros no somos más que su vehículo, su excipiente, como dicen los boticarios”. (8) El triunfo del instinto —del cual brota la gran tragedia de la sociedad humana— da origen a lo absurdo: a la humillación, cuando no a la supresión, del intelecto y espíritu. Esto

6) Torrente Ballester (op. cit., p. 422), por ejemplo, considera gracioso, “aunque deliberado e inocente”, el gusto de Cela por lo “escatológico” y asegura que “desde Quevedo no se ha manejado con tanta gracia ese mundo”.

7) J. M. Martínez Cañero, “C. J. C.: Historias de Venezuela, La catira”, *Archivum*, Oviedo, V (1955), p. 202.

8) Camilo José Cela, nota a la primera edición de *La colmena*.

lo corrobora la historia, que va siempre “a contrapelo de las ideas”. No nos extrañe, por tanto, que haya llegado Cela a sugerir que “las ideas religiosas, morales, sociales, políticas, no son sino manifestaciones de un desequilibrio del sistema nervioso”; y “...el apóstol y el iluminado... [son] carne de manicomio, insomne y temblorosa flor de debilidad”. (9)

Lo que precede hará comprensible que Cela, para quien la *naturaleza humana* es el principio fundamental de la estructura de sus novelas, deje que la evolución biológica explique las pasiones y los conflictos de sus personajes. En vez de plantear la vida como un conflicto entre instinto y razón, según han hecho otros muchos novelistas, él se contenta con desenmascarar al hombre, poner al desnudo la gran fuerza de sus móviles biológicos —el mejor ejemplo es Pascual Duarte— y mostrar cómo el intelecto es esclavizado por el instinto. Ya que en este sentido las pasiones y emociones corporales no son “buenas”, retrata al hombre como irredimible, haciendo que la inmensa mayoría de sus personajes se abandonen a los impulsos primarios.

La importancia histórica de Cela dentro del panorama de la novela de postguerra ha sido señalada por la casi totalidad de la crítica española, y es un hecho aceptado. *La familia de Pascual Duarte*, la novela en que se fundamenta esa importancia, pasa en la apreciación de algunos como obra “clásica”. La escribió Cela a los veintiseis años, mientras trabajaba de escribiente en el Sindicato Nacional Textil, colocación que había aceptado al dejar inconclusos sus estudios universitarios. Es cosa sabida que el aburrimiento le impulsó a elaborar la historia del desgraciado campesino extremeño. Pero lo decisivo es que debido en parte al “tremendismo” de la obra, en parte a la innegable perspicacia y a las evidentes dotes de Cela, y, en fin, al atraso cultural en que España se hallaba en 1942, los críticos y los lectores saludaron al nuevo novelista como a un astro naciente. (10) *La fa-*

9) Nota a la tercera edición de *La colmena*.

10) Ya había escrito Cela un libro de versos titulado *Pisando la dudosa luz del día*, pero no fue publicado hasta 1945.

milia de Pascual Duarte adquirió una importancia de proporciones monumentales por reavivar el clima literario. Si por una parte produjo —aun cuando hoy nos cuesta trabajo comprenderlo— “un susto irreprimible...”, (11) por otra, merced a su aparición, la novelística “daba nueva fe de vida, reclamaba una atención, conquistaba lectores, excitaba el interés”. (12) Entre los pocos novelistas que en esa época escribían, se destacó indiscutiblemente la figura de Cela. No es de extrañar que los jóvenes escritores, deslumbrados tanto por su impetuosa personalidad como por el éxito de la novela, se dejaran orientar por su “tremendismo”. Y así, “de cierta manera, esta novela creaba una norma, una escuela y una pista”. (13)

Con todo, si el fenómeno del “tremendismo” fue celebrado por algunos con aclamaciones, por otros fue censurado como fruto de una literatura malsana que hacía mucho daño. Ciertos críticos, al ver el caudal de elementos violentos, cínicos y brutales que comenzaron a aparecer en las novelas españolas a partir de la publicación de *La familia de Pascual Duarte*, no vacilaron en achacarle a Cela la paternidad del “tremendismo”. Aun más, le acusaron de ser corruptor de los novelistas jóvenes. Cela, sin embargo, ha rechazado toda responsabilidad. La vida, arguye él, es y siempre ha sido “tremenda”. Por ello niega categóricamente —si bien con inusitada modestia— la paternidad del “tremendismo”, “voquible” con el que se irrita una y otra vez por considerarlo torpe y vago.

Cela no ha tenido empacho en confesar la génesis de *La familia de Pascual Duarte*. Para alcanzar éxito en el mundo literario, advierte, no hay que hacer el mismo “olor” que los demás, contentándose con aumentar la dosis. Hay que hacer algo “diferente”. Y así, a fin de distinguirse de los otros novelistas, el se remontó —a través de Baroja, a quien admira grandemente— hasta el Siglo de Oro, y halló en el género picaresco lo que su propio temperamento inquieto exigía: situaciones extremas, personajes desprovistos de toda moral, temás fuertes y atrevidos,

11) Domingo Pérez Minik, *op. cit.*, p. 261.

12) Juan Alborg, *op. cit.*, p. 81.

13) Domingo Pérez Minik, *op. cit.*, p. 269.

desarrollados con un humor irónico y amargo como el del *Guzmán de Alfarache* y *El Buscón*. No niega Cela que por querer “ir al toro por los cuernos” acumuló “acción sobre la acción y sangre sobre la sangre”, de modo que “aquello quedó como un petardo” (14) (véase la sección “Nuevo encuentro con *La familia de Pascual Duarte*”). Así nació el “tremendismo”, que a él le parece “una estupidez de tomo y lomo, una estupidez sólo comparable a la estupidez del nombre que se le da”. (15) Estupidez porque el “tremendismo”, insiste Cela, no nació con él sino con la misma literatura española. (16) A fin de mostrar su larga existencia, saca a luz al anónimo autor del *Lazarillo* y a Quevedo y sugiere que “tremendismo” y picaresca dan muestras de ser, en lo esencial, una y la misma cosa. “El tremendismo —afirma— sólo existe en función de que la vida es tremenda, aunque quizá fuere mejor que la vida se deslizase plácida como el navegar del cisne en una laguna”. (17)

En tres de sus seis novelas —*La familia de Pascual Duarte*, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* y *La colmena*— Cela cultiva un clima esencialmente realista o satírico, enraizado en la picaresca. Al igual que en sus “apuntes carpeto-vetónicos” (reunidos en *El gallego y su cuadrilla*), hallamos en cada una de estas novelas la España “arida”: una visión amarga, trágica, dolorosa, escatológica, y frente al español una actitud negativa. El interés de Cela por la justicia social se manifiesta en la serie de ensayos que escribe (reunidos algunos en *Rueda de los ocios*) acerca del fin didáctico de la literatura. Al preconizar que la misión estética de ésta se funde con la social, asevera que “el mejor servicio que pueden prestar las artes a la sociedad es el de educarla”. (18) Por consiguiente, le corresponde al escritor

14) Camilo José Cela, “Algunas palabras al que leyere”, prólogo a Mrs. Caldwell habla con su hijo, p. 10.

15) *Ibid.*

16) Debido a estos hechos, no podemos concordar con aquellos críticos que dicen que *La familia de Pascual Duarte* fue elaborada con una forma nueva de novelar. Tal es la apreciación de Robert Kirsner (*The Novels and Travels of Camilo José Cela*, Chapel Hill, 1963, p. 21), quien asevera que el libro “...marks an explosive breach with tradition. It forms a line of demarcation with the Spanish novel of the past. More than the beginning of a new movement, this novel signifies a new form of art”.

17) Camilo José Cela, *La rueda de los ocios*, p. 16.

18) Apud Sergio Vilar, *Arte y libertad* (New York, 1963), p. 113.

la ingrata tarea ("ingrata" porque la literatura difícilmente cumple una función social efectiva por carecer de público) de exponer las lacras de la sociedad. Si desea tener la conciencia tranquila, debe cristalizar lo que ve a su alrededor y "decir su verdad: no la verdad o la mentira de los demás". (19) Por más amarga y dolorosa que sea la realidad, hay que reflejarla sin ambages, aunque no con "un puñal tinto en sangre recién vertida". Lo que no admite Cela es endulzar la realidad; emplear, "a efectos meramente caligráficos, una pluma de ganso soltero mojada, por escribanía, en un tarrito de miel y purpurina". (20) De ahí que a Ortega, con sus teorías de la deshumanización del arte, lo despidió Cela gentilmente agradeciéndole sus muchos y honrados servicios, llamándolo "divino sonámbulo" y agregando: "Ya no sirve: sirvió". (21)

Como las condiciones sociales de la época de postguerra mucho han tenido en común con las de antaño, Cela considera que la estética y los problemas literarios hunden sus raíces en la España de antaño. Por eso vuelve a la tradición del género picaresco renovado por Baroja y rozado por él mismo en *La familia de Pascual Duarte* para encararse con las realidades del país: "sigue vigente —dice— el hambre, la mala fe y la desazón del siervo de cien años". (22) En el *Nuevo Lazarillo* (1944) intenta actualizar lo que para él es "uno de los más antiguos, bellos e ilustres mitos" de la literatura clásica española: el pícaro. (23) Pero debemos reconocer que la obra no se lee con el gusto que aporta la viva representación de la escena contemporánea sino con la curiosidad de quien desea conocer la vida picaresca de antaño. El tema y el estilo le hacen consciente al lector del enorme espacio de tiempo que separa la época en que se escribía así y la actualidad.

Cabría mencionar que se ha discutido hasta la saciedad los méritos de Cela como novelista, ya que ciertos críticos, aun cuan-

19) Camilo José Cela, *La rueda de los ocios*, p. 16. Georg Lukacs considera esta prohibición la esencia del realismo. *Op. cit.*, p. 17.

20) Camilo José Cela, *La rueda de los ocios*, p. 16.

21) *Ibid.*, p. 14.

22) *Ibid.*

23) Camilo José Cela, "Algunas palabras al que leyere", prólogo a *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, p. 11.

do reconocen que descuella como prosista, protestan contra lo que les parece la inmerecida importancia concedida a él como novelista. Al escudriñar la calidad literaria de las tres obras anteriores a *La colmena* con el criterio de hoy y haciendo caso omiso de los hechos culturales de los años en que fueron publicadas, concluyen que no pasan de ser novelas de promesa. Pero con *La colmena* logró Cela merecido renombre, y pese a no haber escrito posteriormente ninguna obra de mayor trascendencia, su fama se agranda con el pasar de los años. Gracias a esta novela, José María Castellet y Eugenio de Nora —por citar sólo a dos— le señalan como el autor cumbre de la postguerra, calificando *La colmena*, en palabras de de Nora, “la novela más valiosa y significativa publicada en España después de 1936”. (24) En ella Cela descubre por primera vez —y ello constituye su único compromiso vital— el verdadero mundo histórico social de su país. Para elaborar este retrato amargo y satírico de la sociedad madrileña de 1942 pasó, nos dice, “cinco largos años por el camino de la amargura”. (25) Lo que la novela demuestra de manera clara es que el genio de Cela brilla cuando expresa la multiplicidad de la existencia moderna. Para caracterizar, mediante pequeñas biografías esquemáticas, a un mundo social sin heroísmo y sin ningún principio de virtud, no tiene rival en la actual literatura española.

Si bien los comienzos de Cela fueron realistas, en su segunda novela, *Pabellón de reposo* (1943), dio a conocer sus capacidades líricas. Quisiéramos observar que algunos críticos han enjuiciado sus novelas con reparos, insistiendo menos en lo que hizo que en lo que hubiera podido hacer. A este respecto se ha llamado la atención a su “pereza imaginativa”. (26) Pero parece desmentir esto un hecho significativo: el que recurra Cela poco a lo autobiográfico en la elaboración de sus novelas. Además de haber luchado en el ejército de Franco y de haberse adherido a la Falange ha sido, según testimonio propio, “hijo de familia con un buen pasar, soldado profesional, poeta, torero, andarríos, funcionario, pintor, actor de cine, periodista y conferenciante”. (27) Sin

24) Eugenio de Nora, *op. cit.*, p. 120.

25) Camilo José Cela, nota a la primera edición de *La colmena*.

26) Gonzalo Torrente Ballester, *op. cit.*, p. 422.

27) Antonio Amado, “C. J. Cela, académico”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXXI (1957), p. 84.

embargo, no ha dramatizado ese pintoresco vivir. Que sepamos, solo recoge una experiencia personal en *Pabellón de reposo*, donde recrea la vida de reposo en un sanatorio antituberculoso. El mismo padeció tuberculosis pulmonar y se vio obligado dos veces a internarse en un sanatorio: en la adolescencia y después de la guerra. Durante estos reposos se dedicó a conocer las obras maestras de la literatura castellana leyendo, según subraya él, a Ortega "de cabo a rabo" y los setenta tomos de la colección del Rivadeneyra. El hondo interés que en él despertó la literatura del Siglo de Oro nos explica que se hubiera servido en sus novelas de algunos métodos antiguos de novelar: el recurso de memorias encontradas, que nos viene de Cervantes, el estilo picaresco, etc.

En *Pabellón de reposo*, en cambio, Cela se aleja de los procedimientos tradicionales y experimenta con técnicas más al día. El mismo ha declarado: "A mí me parece que para el novelista es peligroso encorsetarse en una manera determinada y creer que son malas todas las demás. Por lo menos, yo he intentado, hasta donde he podido, todo lo contrario; creer que todas las formas son igual de buenas o igual de malas, y que lo que prevalece, a la postre, es el talento del escritor, suponiendo que los escritores pueden ser capaces de tenerlo, cosa que más bien me inclino a no admitir" (28) En *Pabellón de reposo* Cela se propone, y logra con buen éxito, destruir todo límite temporal y espacial. Debido en parte al subjetivismo lírico, en parte al desorden cronológico, hace tan viva la angustia y otros sentimientos de los enfermos al evocar ellos su vida pasada, que en el lector se borra todo sentido temporal y espacial. Con una técnica de 'tempo lento' crea un ambiente atormentado y amargo, pero a diferencia de *La familia de Pascual Duarte*, hallamos una angustia dulce amarga que sufren casi gozosamente los enfermos. El lirismo de Cela le permite concretar con gran fuerza y plasticidad los estados de intensa emoción y lucidez que al parecer caracterizan a los tuberculosos. Sin embargo, la novela ha conseguido escasa resonancia en comparación con *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena*. Los críticos, a su vez, pese a reconocer que está bien lo-

28) Camilo José Cela, "Algunas palabras al que leyere", prólogo a Mrs. Caldwell habla con su hijo, p. 10.

grada, se niegan a concederle un lugar destacado en la novelística actual debido a la falta de originalidad del tema.

La novela más poética e imaginativa de Cela es, indiscutiblemente, *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Dando rienda suelta a su exuberante fantasía, el autor crea un mundo tan subjetivo como estrafalario, en el que se ponen de relieve irrespetuosamente las frivolidades y los absurdos de la naturaleza humana. La novela consta de una serie de monólogos interiores que nos llegan en forma de cartas escritas por la desequilibrada señora Caldwell y destinadas a su difunto hijo Eliacim. Bulle en ellas un haz confuso de ideas, de estados de ánimo y de impresiones, a todo lo cual da un tono especial la locura de la señora. Lo curioso es que, con pocas excepciones, los críticos se ensañaron furibundamente con esta novela, reprochándole —sin razón, a juicio nuestro— su vulgaridad e insignificancia artística. Hubo quien la calificara de “simple y descarada tomadura de pelo”. (29) La novela, dicen, no tiene valor novelesco, los monólogos carecen de continuidad narrativa y el poeta ahoga al novelista. Todo esto es verdad, pero sólo hasta cierto punto, pues la obra no encaja dentro de la forma tradicional de novelar y por tanto no cabe juzgarla con ese criterio. *Mrs. Caldwell habla con su hijo* encierra un mundo coherente en que se retrata la pasión incestuosa de la señora por su hijo. Pero lo que más importa es la imaginación e ironía cómica de Cela, que cierne la realidad y la convierte en capricho, en irrealidad, en extravagancia, al poner de relieve los maravillosos absurdos no tanto de la señora como los suyos.

Si la primera novela de Cela había de producir gran extrañeza y revuelo entre los críticos y lectores, no había de hacerlo menos la última. Notorio es que *La catira* (1955) nació como fruto de la visita que hizo en 1954 a varios países hispanoamericanos, invitado por diversas organizaciones. Poco pensaban los venezolanos, al encargarle que escribiera una novela acerca de su país, que habrían de arrepentirse de su acto. A su manera de ver, Cela elaboró en *La catira* una farsa grotesca de la tierra venezo-

29) Eugenio de Nora, *op. cit.*, p. 125. Sin embargo, el propio crítico reconoce que hay también en la obra “la honda y cruel vivisección de una psicología morbosa, el empeñado buceo en una fantasía desabrida, en libertad...” (p. 125).

lana, con un lenguaje que les era desconocido y personajes inverosímiles. Pero aun fuera de Venezuela había mucha disidencia entre los críticos tocante a su valor literario, constituyendo para algunos un libro extraordinario y para otros el peor que escribió Cela.

La catira es una obra ligeramente esperpéntica, en que Cela, aguijoneado por un deseo de deslumbrar al lector, hace alarde de su virtuosismo lingüístico. Los personajes son primarios, teatrales, y en general poco desenvueltos menos la heroína, que está delineada con amor y respeto. El humor ya juguetón, ya negro, la complacencia en lo escatológico, no quitan que sea una obra poética, en que Cela, fantaseando, ofrece una visión romantizada de aquel país. Pero lo decisivo es que las razones de la deformación caricaturesca son estéticas más bien que sociales o morales, y que es principalmente el mérito del lenguaje el que distingue a *La catira*. Por tanto, aun cuando puede decirse que constituye lo más valioso del estilo lírico de Cela, la escasa trascendencia de la obra nos explica que no haya tenido la resonancia de *La colmena* y *La familia de Pascual Duarte*.

Ahora bien, ¿consigue su objetivo Cela y nos proporciona una imagen real de la España de postguerra? Sólo hasta cierto punto. Debemos reconocer que teoriza de manera persuasiva sin poner en práctica de una manera cabal sus teorías. Hemos aseverado en el capítulo anterior que no puede decirse que los novelistas de postguerra *como grupo*, hayan vuelto *voluntariamente* las espaldas a los problemas de sus semejantes, ni que sus obras hayan quedado al margen de la vida real. Pero no por ello dejamos de reconocer que en algunos novelistas el compromiso es más débil que en otros. Si Cela es al que censuramos a este respecto, pese al evidente valor histórico-social de *La colmena*, se debe sólo a la postura por él adoptada. Dadas las teorías estéticas que preconiza una y otra vez y el prestigio internacional de que goza, situándole a la cabeza de los novelistas actuales y por tanto en una posición relativamente privilegiada, no comprendemos su des-

gana de plantear los problemas acuciantes que atenazan al pueblo español de postguerra prolongación, por lo demás, de su reticencia acerca de la guerra misma. En la mayoría de sus teorías Cela pregona a los cuatro vientos la moral social pero en sus novelas aparece sobre todo la moral individual, personal. Muchas de sus ideas estéticas son, en el fondo, teorías de combate. El novelista que las pusiera en práctica se vería forzosamente comprometido. Pero el compromiso de Cela es menor que el de otros novelistas. Quien rastree en sus novelas la pista de los hondos problemas que agobian a su país se sentirá defraudado. Cela dijo una vez, y nos parece contradicción de las teorías que suele proferir, que sólo a condición de no comprometerse puede conservar su individualidad y su sentido de perspectiva como artista. Lo explica en los siguientes términos:

“No es función del novelista el defender ésta o aquella postura ideológica. A mí me parece que el intelectual de nuestro tiempo es demasiado humilde y se resigna, con harta facilidad, a seguir el camino que el político le traza. No, no invirtamos los papeles y demos a cada uno lo suyo. El escritor debe ver el mundo no desde una torre de marfil, pero sí desde una atalaya; es lo único que puede darle independencia y perspectiva. La independencia y la perspectiva son las dos muletas del escritor”. (30)

No nos oponemos a este aserto en sí, ya que un autor no está obligado a comprometerse. Por lo demás, razón tiene Arturo Barea cuando dice que “la manera propia de Cela contando una fracción —una fracción importante— de la verdad perturbadora es, a pesar de todo, un acto de fe. Y a esto, como a su arte, no debemos negarnos”. (31) Pero al tener en cuenta la irregular situación histórico-social de España, la cual condiciona casi todos los aspectos de la vida, no podemos menos de señalar que la resignación de Cela “a seguir el camino que el político le traza” ha sido causa, en parte, de la escasa sustancia y trascendencia que advertimos en todo su mundo novelesco, aun en *La colmena*.

Huelga decir que Cela es un autor de gran perspicacia y que en él se reúne, tal vez como en ningún otro de postguerra, la

30) Citado por Ignacio Iglesias “Diálogo con Camilo José Cela”, *Cuadernos*, núm. 43 (julio-agosto de 1960), p. 75.

31) Arturo Barea, “La obra de C.J.C.”, *Cuadernos*, núm. 7 (1954), p. 43.

fuerza creadora indispensable para crear una verdadera obra maestra. Sin embargo, ésta no se dará hasta que adquiriera conciencia de la necesidad si no de afirmar un principio, de extraer un significado de la experiencia vital que comunica; de no limitarse a sólo bosquejar una galería de tipos, dejando al lector la difícil tarea de adivinar en esa densa humanidad algún significado trascendental.

Nuevo encuentro con "La familia de Pascual Duarte". (32)

Pese a la mucha tinta derramada en torno al complejo mundo de *La familia de Pascual Duarte*, queda por estudiar con detenimiento un problema que si bien es característico de la novela contemporánea, los estudiosos de Camilo José Cela no han visto en toda su envergadura. Hace algunos años observó atinadamente el crítico irlandés Sean O'Faolain que "uno de los problemas más fascinadores e inquietantes con que se topa el lector de obras de ficción es el ver cómo y hasta qué punto un novelista puede comunicar y en efecto comunica su propia actitud vital a través de personajes de cuyas opiniones sería impertinente considerarlo responsable a él, y de cuya conducta, en el mejor de los casos, sólo parcialmente se le puede hacer responsable". (33) Este problema, ya delicado en sí, se hace aun más sutil en *Pascual Duarte* debido a la vigorosa ironía de Cela, y nos explica que la novela haya engendrado una crítica de tan diversos y encontrados juicios.

El éxito de la obra se debió en gran parte, bien sabido es, a la profunda conmoción que produjo en los lectores. Pero a este respecto cabe advertir que la sacudida fue provocada no sólo por lo truculento del tema sino también —y quizá aun más— por el hecho de que a Pascual no le condena ni critica el autor en ningún momento, pese a que mata a tres seres humanos —uno de

32) Este estudio apareció en la *Revista Hispánica Moderna*, XXX (julio-octubre de 1964), págs. 279-298.

33) Sean O'Faolain, *The Vanishing Hero*, p. 3.

ellos su propia madre— y a dos animales irracionales: su fiel perra y su yegua. Por primera vez desde la época de la picaresca, pues, se permite al malhechor, al antihéroe pleno, narrar con amplia libertad su propia historia. El hecho cierto es que la novela hizo salir del anonimato a Cela. Se ganó una reputación no desdeñable y algunos años después, tras el éxito de novelas posteriores, pudo escribir, con evidente y quizá no injustificada sarcronería, las bien conocidas palabras jactanciosas: “Me considero el más importante novelista desde el 98 y me espanta el considerar lo fácil que me resultó”. (34) Y, rezumando ironía, “Pido perdón por no haberlo podido evitar”.

Aun cuando lo ha dicho burla burlando, (35) Cela haría bien en espantarse. Si conseguir esa fama no le ha exigido gran esfuerzo ni trabajo, le facilitaron la tarea en parte los jóvenes literatos y ciertos comentaristas quienes, a raíz de *Pascual Duarte* —se ha dicho que “en los primeros meses de su aparición, tuvo mil críticas y trescientos compradores”— (36) reaccionaron de manera tan exagerada, entregándose al más exaltado ditirambo o a la más apasionada distribua, (37) que despertaron por el libro un interés quizá no enteramente merecido. Nos será útil cotejar aquí algunos pareceres en cuanto al aspecto moral de Pascual y a la intención estética del autor, pues veremos que cobra particular importancia el que haya tal diversidad de interpretaciones y juicios.

Entre aquellos críticos que han tenido a la obra en singular aprecio y por el antihéroe un total respeto descuella Gregorio Marañón, cuyos juicios integran el prólogo de la novela misma. El Dr. Marañón considera que ésta es una biografía “extraordi-

34) Camilo José Cela, *Baraja de invenciones*, p. 8.

35) Unos años más tarde, en una entrevista concedida a Ignacio Iglesias, éste le preguntó a Cela qué lugar se atribuía en la literatura española. Cela respondió: “No creo en los escalafones. Cuando era más joven y jugaba a irritar, solía responder a esta pregunta diciendo que era el escritor más importante que había tenido España desde el 98. Ahora que estoy más sosegado ya no lo digo. Pero, claro es, lo sigo pensando. Perdóneme usted la broma”. (Ignacio Iglesias, “Diálogo con Camilo Cela”, *Cuadernos*, núm. 43, julio-agosto de 1960, págs. 73-76.

36) Juan Luis Alborg, *op. cit.*, p. 83.

37) De ahí que irónicamente haya dedicado Cela a sus enemigos la edición de *Cia*. Editora Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1955. Dice: “Dedico esta edición a mis enemigos, que tanto me han ayudado en mi carrera”.

naria". A Pascual le equipara con los héroes griegos y asegura que "es una buena persona y que su tragedia es —y por eso es tragedia sobrehumana— la de un infeliz que casi no tiene más remedio que ser una vez y otra, criminal..." (38) Aun más, no duda que estuviera "movido por la razón" y que "sus arrebatos criminosos representan una suerte de abstracta y bárbara pero innegable justicia". (39) Eugenio de Nora, a su vez, se adhiere al sentir del Dr. Marañón. Pascual —dice él— "posee un elemental pero auténtico sentido de lo justo y de lo humano". (40) En contra de la opinión comúnmente sustentada del "primitivismo" de Pascual, Nora considera que "entre bromas y veras" Cela le ha atribuido "una compleja y honda sensibilidad, e incluso una penetrante y reflexiva inteligencia". (41) Pérez Minik sostiene que la novela es "una rara invención" y que le caracterizan dos cosas: su peligrosidad y su sentido de contradicción. "*La familia de Pascual Duarte* adquirió su mayor prestigio —explica Pérez Minik— por la peligrosidad de su condición humana. Su sentido de contradicción se descubría a través de un peregrino suceso: su autor, en vez de ir a buscar la inspiración, los temas y los hombres en un territorio de heroísmo o de sacrificio o, incluso, en el campo lejano de la conciliación, se contentó con descubrir su tesoro novelesco en un universo agrio, negro y ajeno a toda ley". (42) De ahí que concluya que la novela "se nos presentaba como la respuesta peligrosa y contradictoria que España daba a la literatura universal". (43) En cambio, Gonzalo Torrente Ballester nos asegura que fueron fines humorísticos los que indujeron a Cela a crear un protagonista "en cuyas manos inocentes la caricia se hace agresión, mordisco el beso y crimen la respuesta..." (44) La intención de Cela —dice— "era visiblemente humorística, y la materia tan fantástica como la de Peter Pan, aunque

38) Gregorio Marañón, prólogo a *La familia de Pascual Duarte*, (Buenos Aires, 1955), p. 26.

39) *Ibid.*, p. 27. Además, Gregorio Marañón está firmemente persuadido de que esta autobiografía no es violenta sino en la apariencia, puesto que "lo atroz puede no ser violento si brota de esa profunda raíz vital por donde sube y baja la savia de todo lo existente" (*Ibid.*, p. 25).

40) Eugenio de Nora, *op. cit.*, p. 114.

41) *Ibid.*, p. 115.

42) Domingo Pérez Minik, *op. cit.*, p. 262.

43) *Ibid.*

44) Gonzalo Torrente Ballester, *op. cit.*, p. 420.

pintada —o mejor, estilizada— según las normas de un realismo grueso de cartel de feria”. (45) Para José María Castellet, Pascual es una víctima plena de sus circunstancias, pues al igual que a Mersault, de *L'Etranger*, de Camus, “le avasalla la vida, esa vida externa, esa sociedad que les rodea de un tejido de absurdos ante los cuales ellos no tienen otra defensa que la más elemental de todas: el asesinato en defensa propia”. (46) Por tanto, Pascual se ve “totalmente obligado a tomarse la justicia por su mano, en una sociedad que no repara automáticamente las injusticias que en ella se producen”. (47) Arturo Torres-Río-seco, indeciso ante las ambiguas complejidades de la novela, si bien concede a Cela el primer lugar entre los novelistas españoles contemporáneos, se resigna ante el hecho de que “*Pascual Duarte* es una novela que no debería ser analizada. Hay que aceptarla como es. Puede leerse por su rapidísima acción y por su desfachatez, como una novela detectivesca; o puede considerársela como la novela trágica del destino humano, o aun puede ser vista como una parodia de novela en la cual todo o cualquiera cosa puede suceder”. (48) Alonso Zamora Vicente, a su vez, estima la obra como una “gran novela, quizá la gran novela española después de la Guerra Civil”, por brindar “una mirada más, honda, de brillos insólitos, sobre la realidad española...” (49) Condonado los actos atroces de Pascual, arguye Zamora Vicente que hoy, leyendo sosegadamente y a distancia la corta biografía de Pascual Duarte nos damos cuenta, ante todo, de que los crímenes no son lo más importante, y, lo que es peor, nos sentimos inmersos en una turbia complicidad justificadora de los hechos”. (50) En cambio, el mayor detractor de la novela, Juan Alborg, sostiene que Pascual no es más que un “bárbaro vulgar”. Ensañándose con la novela, Alborg pone en tela de juicio la coheren-

45) *Ibid.*

46) José María Castellet, “Iniciación a la obra narrativa de Camilo José Cela”, *Revista Hispánica Moderna*, XXVIII (abril-octubre de 1962), p. 128.

47) José María Castellet, “La novela española, quince años después (1942-1957)”, *Cuadernos*, núm. 33 (noviembre-diciembre de 1959), p. 49.

48) Arturo Torres Río-seco, “Camilo José Cela, primer novelista español contemporáneo”, *Revista Hispánica Moderna* XXVIII (abril-octubre de 1962), págs. 166-167.

49) Alonso Zamora Vicente, *Camilo José Cela (acercamiento a un escritor)* (Madrid, 1962), p. 50.

50) *Ibid.*, p. 23.

cia del concepto estético del autor. Aun más, le tacha de mala fe. *Pascual Duarte*, pretende él, ostenta una "fachada aparatosa", pero carece de contenido; es una novela irresponsable, pues su fórmula "consiste simplemente en dar gato por liebre: en servir picadillo de violencias —con vulgaridad de gacetilla en el fondo— como tajadas de trascendente realidad; en despachar como audacias sustantivas, como valentía de fondo, lo que no son otra cosa sino asperezas de superficie; en prodigar groserías, truculencias injustificadas, desplantes y efectismos... para, al final, nada entre dos platos". (51) La novela, concluye este crítico, es "uno de los engaños más notorios de nuestra moderna literatura, no denunciado todavía —me parece—, pero del que la historia de nuestras letras le pedirá cuentas a Cela". (52)

No se trata —creemos— de "pedir cuentas". Pero si hubiera que hacerlo, más bien que a Cela, se debiera pedir las a la crítica misma porque no ha discernido, a juicio nuestro, la intención estética del autor. Nos parece incontrovertible que las apasionadas interpretaciones dispares, y aun opuestas de la novela, tanto como su "sentido de contradicción" se explican en gran parte por el hecho de que no se ha comprendido una sutileza fundamental de la obra: la función estructural que desempeña la *ironía*. No se ha percibido que un complejo sistema de ironías estructura la novela, cuyos elementos forman una unidad bien coherente. Quiérase o no, Cela es *ironista*, entendiendo la palabra "ironía" en sus dos acepciones: burla fina y disimulada; y figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice o en ocultar su verdadero significado. Con la desfachatez y vigor propios de él, elabora varias de sus novelas sobre un armazón extenso de ironías con el fin de conseguir efectos dramáticos y también mostrarnos una manera de ser de la que "habrá que escapar como del fuego". (53) Por otra parte, la innegable génesis picaresca de *Pascual Duarte* nos grita que la ironía tiene función trascendental en Cela. La picaresca, ya que suele rebotar burla, sátira, caricatura, incluíblemente encara al lector con el problema de distinguir entre lo que ha sido la intención iró-

51) Juan Alborg, *op. cit.*, p. 83.

52) *Ibid.*

53) Camilo José Cela, *Pabellón de reposo* (en una nota del autor), p. 194.

nica del autor y lo que realmente funciona irónicamente en la obra, problema quisquilloso, dicho sea de pasada, de esta novela que comentamos. Claro está que ignoramos si Cela tiene conocimiento pleno de la red de ironías que en ella se despliegan. Pero es significativo que él mismo se haya referido a menudo a la escondida "clave" de sus novelas, advirtiéndole que si se quiere entender el significado que él ha querido darles, menester es leerlas "con agudeza".

Ahora bien, Paul Ilie, en su estudio del aspecto técnico de *Pascual Duarte*, juzga francamente desventajosa la técnica del relato en primera persona utilizada por Cela, la cual permite a Pascual narrar su propia historia. Refiriéndose al problema de enfoque narrativo que enfrenta todo autor, explica que éste puede valerse de un "narrador-observador" que habla en tercera persona o de un "narrador-protagonista", que lo hace en primera. Pero este último, observa él, está sujeto a varias limitaciones técnicas, tal como sucede en *Pascual Duarte*. "Cela prefirió hacer actuar al protagonista como su propio narrador, imponiendo así toda una serie de limitaciones a la obra", arguye Ilie y descuella como principal inconveniente el que podemos, en la obra de Cela, "localizar la situación del narrador, mientras que en la narración en tercera persona ignoramos la posición del que habla con respecto a la acción por él descrita". (54) Esto es cierto. Pero Ilie hace caso omiso de otro hecho: que si bien la narración en primera persona expone abiertamente la posición del narrador, en cambio elimina la presencia del autor. No nos permite conocer por tanto, su punto de vista hacia el narrador. Es decir, de Cela con respecto a Pascual. Como veremos, muy significativo es este hecho, pues funcionará como una de las ironías capitales de la novela.

En contra de lo que opina Paul Ilie, consideramos un feliz acierto la elección de esta técnica, pues para las intenciones estéticas de Cela le viene como anillo al dedo. Indudablemente la eligió porque le permitiría despegarse del relato y presentar al desnudo, sin orientar al lector con reflexiones interpretativas, el mundo íntimo de Pascual. De ahí que recurriera a todos los

54) Paul Ilie, *La novelística de Camilo José Cela* (Madrid, 1963), págs. 36-37.

artificios posibles con el fin de enmascarar su punto de vista hacia el "narrador-protagonista". (55) Mediante ciertas sutilezas —bien sean escenas en bosquejo, que no se pueden interpretar en términos precisos, bien sean situaciones ambiguas, abiertas a varias interpretaciones divergentes— se esfuerza por crear en el lector un clima de incertidumbre. Abandonado a sus propios recursos, éste se ve obligado a recrear los hechos no explicados, interpretar y juzgar él mismo la conducta de los personajes. Evidente es que a Cela no le interesó tanto hacer creer al lector una historia con sentido explícito como obligarle a ejercer sus prerrogativas de crítico y adoptar, respecto a Pascual y los sucesos que relata, una posición determinada. Acertadamente ha dicho José María Castellet de esta técnica que "no se trata de instruir o 'epater' al lector, sino de colaborar ambos en el hallazgo de una misma verdad" ya que con la autoeliminación del autor "acontece la simultánea aparición del lector en el ámbito creador de la obra". (56) Pero a éste, tal como advierte Castellet, "a la vez que en satisfacción, se le convierte en exigencia: se le exige un doble esfuerzo de atención y humildad. Atención y trabajo, los que pide el libro abierto. Humildad, la de todo buscador de verdades". (57)

Con este fin, a las memorias de Pascual adjuntó Cela seis documentos: tres que las anteceden y tres que las siguen. En el primer grupo, una "Nota del Transcriptor" nos previene que Pascual es "un modelo no para imitarlo sino para huirlo..." (p. 35). Una carta de Pascual a don Joaquín Barrera López (amigo del Conde de Torremejía, asesinado por Pascual) anuncia el envío de las cuartillas manuscritas y declara su pesar por haber "equivocado" el camino; pero parece desmentirlo al agregar en seguida que "tal vez sea mejor que hagan conmigo lo que está

55) Sorprende que el señor Ilie no se haya dado cuenta de esto. Si bien ha discernido que la técnica usada por Cela le permite desentenderse del protagonista, no le ha dado la importancia que merece en cuanto al sentido total de la novela, pues lo ha visto sólo en su aspecto superficial. Dice: "con ello, Cela puede desentenderse, como autor, de los defectos estilísticos, las incoherencias, y otras faltas, recordándonos que todo es obra del propio personaje; a lo que nada podemos objetar, simplemente porque ignoramos qué alteraciones fueron hechas, si es que las hubo". *Op. cit.*, p. 38.

56) José María Castellet, *La hora del lector* (Barcelona, 1957), p. 61.

57) *Ibid.*, p. 62.

dispuesto porque es más que probable que si no lo hicieran volviera a las andadas" (p. 37). Asimismo, se recoge una cláusula del testamento de don Joaquín Barrera López en la cual se lega el manuscrito a las monjas del servicio doméstico —una ironía en sí, ya que se hace constar que el relato de Pascual es "disolvente y contrario a las buenas costumbres". Como apéndice de las memorias encontramos una segunda nota del transcriptor en la cual se alude, con ironía, a las "hazañas" de Pascual, más a ciertas precauciones tomadas por éste, que indican que no era "tan olvidadizo ni atontado como a primera vista pareciera" (p. 143). Y por último, aparecen cartas de dos personas que presenciaron la ejecución de Pascual: el capellán de la cárcel y el cabo de la guardia civil. El capellán le retrata como "el hombre que quizá a la mayoría se les figure una hiena (como a mí se me figuró también cuando fui llamado a su celda), aunque al llegar al fondo de su alma se pudiese conocer que no otra cosa que un manso cordero, acorralado y asustado por la vida, pasara de ser" (p. 144). El cabo de la guardia civil, en cambio, pone en duda su salud mental "porque tales cosas hacía que a las claras atestiguaba su enfermedad" (p. 145). En la historia intervienen, entonces, tal como ha señalado Paul Ilie, cuatro narradores: Pascual, el copista, el capellán y el guardia civil. El relato de Pascual se complementa, pues, con las convicciones de tres narradores que retratan al protagonista con diversos matices de hiena, cordero y loco. Pero, ¿cuál o cuáles de los múltiples planos de este retrato cubista integran la personalidad de Pascual?

Para provocar en el lector un mayor desconcierto, a Pascual le dota Cela de autonomía completa para referir e interpretar su vida de acuerdo con su propio criterio. Le da, así, toda posibilidad de probar la validez de su postura. Por ser la autobiografía de un campesino que se convierte en criminal, el relato se enfoca desde *su* punto de vista; lo vemos dentro de su propia lógica... que a menudo resulta ser, como veremos, una falta de lógica. Si el lector no lee "con agudeza", se deja arrastrar por el persuasivo discurrir de Pascual sin examinar rigurosamente los hechos en sí. Se identifica con él y cae por tanto en la celada que le ha sido tendida por el autor. Equivocadamente se convence de que Pascual ha sido movido o por la razón o por una influencia irre-

sistible ya sea del destino, ya sea del instinto, de manera que es víctima y no tiene la culpa de sus atroces actos. No dudará, pues, que el punto de vista del "narrador-protagonista" tiene firme apoyatura en el propio autor: esto es, que Cela, pese a no intervenir en el relato, justifica al fin y a la postre, sus actos. Claramente percibimos, por tanto, que nuestro autor se ha valido de un narrador "limitado". "Limitado" en el sentido de que el lector no puede tener confianza plena en él porque le conduce de vez en cuando a interpretaciones erróneas. Con esta técnica Cela exige mucho al lector; pero hay, claro es, ciertos recursos que le permitirán a éste discernir la veracidad de la interpretación de Pascual: juzgará la lógica de su discurrir, cotejará sus palabras con sus actos y verá los comentarios y las reacciones de los demás personajes.

No cabe poner en duda, desde luego, la sinceridad de Pascual. Pero si comparamos sus *actos* con las *palabras* que profiere como prueba, disculpa o defensa para traernos a favor de su propósito, repararemos en que existe una discrepancia; que si bien él no es maleante, sus actos —pese a su eficacia de persuadir y al empeño que hace de su bondad— son, a todas luces, delictuosos. El los ve como inevitables, consecuencia de la fuerza del destino, de la malicia de los demás que le incitan indebidamente, o de instintos irreprimibles. Esta manera de raciocinar —errónea, ya que en vista de los hechos y circunstancias es contraria a la verdad— es propia del ambiente supersticioso, fatalista y bárbaro en donde vive Pascual —la España rural de Extremadura— y por tanto le satisface a él. De manera nebulosa, cree que no existe el libre albedrío; que sus actos dependen no tanto de su voluntad como de las determinaciones ineludibles del destino gracias al cual, dice, le tocó una vida miserable. Y asimismo, cree que dependen de la costumbre, pues "el mundo es como es —dice— y el querer avanzar contra corriente no es sino un vano intento" (p. 115). De esta forma rechaza toda responsabilidad moral, pese a tener capacidad para distinguir entre lo bueno y lo malo y responder de su conducta.

El hecho cierto —y esto es lo más significativo— es que Pascual suele dejar al instinto normar sus actos. Sus impulsos, los que raras veces refrena, le conducen al delito porque generalmen-

te supeditan el uso del intelecto. A la larga —y así puede llegar al matricidio— se nota en él una voluntad continua de destruir, pues adquiere fe ciega en la infalibilidad del instinto, convencién-dose de que éste “no miente” y lo justifica todo. Al elevarlo a la categoría de absoluto, invierte la escala normal de valores, lo cual le permite actuar sin remordimientos y caer, por tanto, en la soberbia de ser justiciero: juez y verdugo de los demás. Al fin y al cabo, la explicación que el ya viejo y “arrepentido” Pascual nos da por la vida excesivamente desordenada de sus padres, se aplica también a él, tal como reconoce: “. . . a su poca educación se unía su escasez de virtudes y su falta de conformidad con lo que Dios les mandaba— defectos todos ellos que para mi desgracia hube de heredar— y esto hacía que se cuidaran bien poco de pensar los principios y de refrenar los instintos, lo que daba lugar a que cualquier motivo, por pequeño que fuese, bastara para desencadenar la tormenta que se prolongara después días y días sin que se viese el fin” (p. 47). Esta explicación nos proporciona la clave del comportamiento del mismo Pascual. Pese a ello, muchos críticos han reducido la novela a una simple concepción naturalista. En Pascual sólo han visto una víctima de seres más repug-nantes que él y de una sociedad injusta. El destino del campesino extremeño, claro está, habría sido diferente si hubiera tenido otra familia y vivido en otra sociedad. Sin embargo, creemos que la novela, aun cuando refleja un mal entrañable del sistema social español, traspasa los límites estrechos del naturalismo. A Pas-cual no le roe la miseria, ni le atenaza el hambre. Cela tiene buen cuidado de hacernos ver que en él, al igual que en sus padres, la tragedia es tanto o más, del “yo” como de las “circunstancias”. Ninguno está “atrapado”. Pascual no es, como aseguran algunos críticos, “desamparado de Dios y de los hombres”. (58) No es víctima del destino, ni de instintos irrefrenables, ni de la malicia de los demás. No ha estado, como pretende, “indefenso ante todo lo malo”. Su vida de desgracias —si bien favorecida por el medio ambiente— proviene, en últimas instancias, de él mismo. Tomarse la justicia por la mano, o lo que Pérez Minik ha llamado “hacer

58) Tal es la apreciación de José María Castellet, “Iniciación a la obra narrativa de Camilo José Cela”, *Revista Hispánica Moderna*, XXVIII (abril-octubre de 1962), p. 128.

la realísima gana”, constituye un acto volitivo. Para ello, forzosamente, se necesita elegir. Y si hay elección, no se es víctima.

Interpretada así, la novela confirma —y he aquí, desde luego, un principio del existencialismo— la creencia de que el individuo es, dentro de ciertos límites, lo que elige ser. Que el propio Cela, en su punto de vista personal frente a la vida y la sociedad, se adhiere a este sentir no puede cabernos la menor duda, pues ha dicho: “No creo que valgan las disculpas de que uno ha sido forzado a hacer lo que no quería. Un hombre, medianamente normal, es siempre responsable de sus actos”. (59) El problema fundamental planteado en *Pascual Duarte* es, a nuestro parecer, el de la responsabilidad humana frente a lo que se suele llamar el destino: ¿dónde empieza y dónde acaba la responsabilidad? ¿Hasta qué punto se es responsable del propio carácter y existencia, y hasta qué punto son responsables las circunstancias? Si se lee con cuidado cada episodio en que Pascual se arrebató, se verá que hay otra alternativa; que al obrar, lo hace a menudo con imprudencia porque no le mueve ni la razón ni la inteligencia sino que, al contrario, se deja llevar de su condición instintiva y elemental. En fin, el lector debe discernir que Pascual no acepta para sí mismo ninguna responsabilidad moral; que transfiere indefectiblemente a otros o a causas externas la responsabilidad de sus actos. Ello nos induce a pensar que no están en lo cierto quienes, como Eugenio de Nora, opinan que los crímenes de Pascual “no tienen nada de ‘gratuitos’; son siempre respuestas provocadas— y en cierto modo, castigos merecidos— por seres más repulsivos que el matador...”. (60)

Dados estos hechos, sería incongruo suponer que Cela, aun cuando no interviene en el relato, justificara el proceder de Pascual. No nos parece ligereza afirmar, por tanto, que el Dr. Gregorio Marañón padece error al asentar que “lo que da aspecto de truculencia a este relato, y esto sí es puro truco, si bien legítimo y bien logrado, es el artificio con que el autor nos distrae para que no reparemos en que Duarte es mejor persona que sus víctimas y que sus arrebatos criminosos representan una suerte de

59) Apud. Marino Gómez-Santos, *Diálogos españoles* (Madrid, 1958), p. 136.

60) Eugenio de Nora, *op. cit.*, p. 115.

abstracta y bárbara pero innegable justicia". (61) Por lo contrario, se nos distrae precisamente para que *creamos* que Duarte es mejor persona que sus víctimas y para que *pensemos* que sus actos criminales representan actos de justicia. Pero no es Cela quien lo hace sino *Pascual*. El lector, sin embargo, si lee "con agudeza", ha de percibir que si bien sus sentencias moralizadoras entrañan una verdad general, pronunciadas en boca de él constituyen una ironía total, ya que en sus actos hace todo lo contrario. Por otra parte, ha de ver que la interpretación de los sucesos dada por el narrador no siempre merece total aprecio por el poco fundamento en que se apoya, pues al intentar justificar sus actos delictuosos, razona de manera ajena a la lógica por contentarse con una verdad parcial o aparental. El significado del contexto total de la autobiografía nos llega, por consiguiente, con un fuerte sentido *irónico* que forzosamente hace inaceptable la postura de Pascual. A semejante conclusión ha llegado también Domingo Pérez Minik. "La moral de Pascual Duarte --dice-- no sirve, en verdad, para funcionar en un país de los llamados civilizados. Claro está, Camilo José Cela nunca quiso presentarnos su novela como una novela ejemplar. Pero si estamos seguros de que su deseo fue colocar entre paréntesis, respaldado por una lejana simpatía, al hombre español para saber qué cosa era y es. De ahí lo que antes llamamos la peligrosidad de su aparición y su espontáneo espíritu contradictorio. Desde este punto de vista, *La familia de Pascual Duarte* es uno de los libros más subversivos que se conocen. Casi parece decirnos que si su héroe se toma la justicia por su mano, haciendo lo que le viene en gana, es porque todos antes se la habían también tomado". (62)

No obstante, muchos críticos, dejándose convencer por Pascual, han dado por hecho que el punto de vista de éste nos viene sancionado por el propio autor. Sirva de ejemplo la afirmación de Arturo Torres Ríoseco: "Cela cree que Pascual es un hombre lógico y primitivo a la vez; Cela llega a justificar el asesinato de la madre, causante de la infelicidad del hijo". (63) Se han visto obligados, por ello, a intentar justificar actos de ninguna manera

61) Gregorio Marañón, *op. cit.*, págs. 26-27.

62) Domingo Pérez Minik, *op. cit.*, págs. 267-268.

63) Arturo Torres-Ríoseco, *art. cit.*, p. 167.

justificables —aunque no por eso indignos de nuestra comprensión— e ineludiblemente se han puesto en trance de hallar en la novela, para apoyar sus teorías, una realidad trascendental inexistente. Abundan los ejemplos, pero limitémonos a analizar solamente tres de los más notables.

José María Castellet, al buscar y encontrar en el sacrificio de la yegua “un sentido de mayor trascendencia”, nos asegura que “no es la rebelión total contra un ser irresponsable, sino contra al que es responsable de la existencia de la bestia. Apunta pues, esa rebelión ciega contra un animal, a la divinidad, al Ser responsable de la vida en el mundo”. (64) Carece de fundamento esta aseveración, a nuestra manera de ver, ya que en Pascual no hay ni un asomo de una rebelión metafísica. Para comprender el impulso que tuvo, menester es tomar en cuenta los antecedentes de la destrucción de la yegua. El acto viene precedido de unas cuantas copas y una pelea de taberna, que le dejan con la sangre caliente y dispuesto a toda clase de violencias.

A su vez, Zamora Vicente, tras reconocer las dos caras de Pascual, “la ruidosa y primeriza, y la sosegada e íntima”, afirma que es ésta “la que más nos importa”. Al lado criminal de Pascual le niega existencia verdadera y efectiva, pues al igual que el capellán, distingue “entre el primerizo aspecto de hiena peligrosa del vivir de Pascual Duarte y *la realidad*” [el subrayado es mío]. No nos extraña, pues, que haya podido llegar a la insostenible conclusión de que Pascual “casi mata a la perra en defensa propia”. (65) De igual manera, por apoyarse indebidamente en la justicia retributiva, ha pronunciado Zamora Vicente el juicio tan peregrino del “suicidio” del *Estirao*, eximiendo así de toda culpa a Pascual. Este no fue más, pretende, que un “ciego instrumento”.

Asimismo, Gregorio Marañón, por no distinguir entre “venganza” y “justicia”, encarece indebidamente la imagen de Pascual. (66) Compelido, sin embargo, a reconocer que existe cierta

64) José María Castellet, “Iniciación a la obra narrativa de Camilo José Cela”, *Revista Hispánica Moderna* XXVIII (abril-octubre de 1962), p. 128.

65) Alonso Zamora Vicente, *op. cit.*, págs. 28-42.

66) A nuestra manera de ver Pascual no reviste la dignidad trágica que el Dr. Marañón le atribuye porque no lucha para dominar ni comprender su propia naturaleza.

discrepancia entre la verdadera justicia y los actos de Pascual, piensa esquivar el escollo al modificar la palabra "justicia" con los adjetivos "primitivos" y "bárbara". Pero la justicia "primitiva y bárbara", ¿qué es sino *venganza*? En el caso de Pascual, ¿a quién le corresponde esa "justicia? ¿Acaso a la fiel perra, a la yegua, a Zacarías, al *Estirao*, a la madre? O, ¿sólo a Pascual? La justicia, de acuerdo con la Academia, es "la virtud que inclina a dar a cada uno lo que le pertenece". La venganza, en cambio, es "satisfacción que se toma del agravio o daño recibidos". A Pascual no le interesa tanto dar un justo desagravio a sus ofensas como satisfacer su sed de venganza. De ahí que no nos parezca aventurado sostener que adquiere proporciones de un sofisma el aserto del Dr. Marañón donde asegura que la tragedia de Pascual es "la del hombre incapaz de ser bueno por ser incapaz de superar con un artificio civilizado, su instinto de primitiva justicia". (67)

Hasta ahora nos hemos detenido en lo que es, a nuestro parecer, la intención estética de Cela en *Pascual Duarte*. Ahora vamos a analizar la novela para dejar ver cómo el autor consigue darle coherencia al introducir subrepticamente en la estructura de la obra una jerarquía de ironías, una callada pero poderosa corriente que avanza como una llama de fuego. Veremos que con frecuencia juega a la paradoja. Se esfuerza por conseguir efectos dramáticos mediante lo racional-irracional, al ofrecernos Pascual explicaciones racionales para una conducta irracional. Así pues, las situaciones vitales a menudo causan sorpresa porque en ellas el protagonista procede distintamente de lo que se podía esperar dadas algunas de las circunstancias. Es más, Cela se empeña en sacudir bruscamente al lector con regular insistencia, en abrumarle con lo sombrío y espantable.

Aun antes de iniciarse el relato mismo, nos llama la atención lo que es, o parece ser, una situación irónica. Pascual dedica su autobiografía "a la memoria de insigne patricio don Jesús

67) Gregorio Marañón, *op. cit.*, p. 31.

González de la Riva, Conde de Torremejía, quien al irlo a rematar el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía" (p. 40). Varias paradojas no explicadas se encierran en este epígrafe. En primer lugar, incongruo es que el victimario dedique a la víctima sus memorias. Por otra parte, a la confesión de un acto nefando como lo es un asesinato (habría mucho que hablar sobre si realmente se trata, como se acostumbra decir, de un crimen político) es contradictorio unir una expresión de cariño y esperanza por parte de la víctima. Cuando Pascual dice que don Jesús "le llamó Pascualillo y sonreía", a primera vista se podría deducir que el moribundo Conde deseaba la muerte a manos de él. Pero parándose a reflexionar se comprende que sonreía *al llegar* Pascual porque de él esperaba la vida. Sin embargo, le llevó la muerte. Lo cierto es, tal como afirma Zamora Vicente, que esta muerte "de todas las del libro, es la que más asombro causa, al tropezárnosla en la primera página, escalofrió inicial, y es, precisamente, de la que nada se nos dice". (68) El lector puede, si se le antoja, deshacerse en conjeturas. Pero no sabrá a ciencia cierta los móviles de este asesinato por la sencilla razón de que Cela ha preferido dejarle en la sombra, tal como hará una y otra vez para que, conjeturando sobre ello, se adentre en la historia.

En todo caso, la paradoja se aumenta cuando leemos la primera oración de las memorias. En contraposición al epígrafe, Pascual empieza su relato alardeando, de buenas a primeras, de no ser un hombre malo: "Yo señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo" (p. 40). Así volvemos a enfrentarnos con una contradicción irónica, pues lo que menos se espera de un hombre que acaba de confesar un asesinato, es que declare que pese a haber tenido motivos para ser malo, no lo es. Un hombre "bueno" sencillamente no mata. Puestas frente a frente las afirmaciones de Pascual se crea una situación paradójica que establece el tenor general de la novela, el principio que llegará a ser su fundamental ironía: Pascual matará brutalmente una y otra vez, pero con toda sinceridad tratará de convencernos de que no es un hombre malo. Al escribir sus memorias en la cárcel manifiesta, ya viejo, arrepentimiento de sus "pecados". Pero en contradicción directa de ello, se es-

68) Alonso Zamora Vicente, *op. cit.*, p. 41.

fuerza por hacer ver al lector que si bien delinquiró, todo fue justificado por haber tenido él amplia motivación. Ahí tenemos la ironía central de la novela, a la que se supedita toda una red de ironías menores. Y de ahí brota, asimismo, el claroscuro que se nota a través de la obra; dualidad que nace, como en la novela picaresca, de un "doble plano picaresco y ético". (69) En un plano de tiempo pasado, sobre todo, un Pascual primitivo, brutal, todo instinto, comete los crímenes, mientras en plano de tiempo presente nos habla un Pascual mesurado, moralizador, "arrepentido". Y sin embargo, no nos convence del todo su arrepentimiento, pues alguna que otra reflexión suya parece desmentirlo. Tal ocurre cuando se confiesa con el capellán y recibe la bendición. Pascual reconoce que: "Cuando don Santiago me dio la bendición, tuve que hacer un esfuerzo extraordinario para recibirla sin albergar pensamientos siniestros en la cabeza; la recibí lo mejor que pude, se lo aseguro. Pasé mucha vergüenza, muchísima, pero nunca fuera tanta como la que creí pasar" (p. 104). Nos hace pensar, pues, que ni ha olvidado ni perdonado, ni puede dejar de odiar a los que, según él, le causaron daño.

Puede observarse, desde el primer capítulo de la novela, que confluyen en Pascual una gran diversidad de tendencias, ideas y creencias. El no pierde ocasión de demostrarnos que su alma reviste características comunes a todo el mundo: es sensible, tímido, franco; ama la belleza, la dicha, la paz; no faltan en él la bondad, la mansedumbre, ni cierta ingenuidad. Poco o nada nos dice, en cambio, de la otra condición que paralelamente tiene: de la excesiva impetuosidad, la superstición, el fatalismo, la soberbia, la irresponsabilidad. Constituye ello una discrepancia singular, sin embargo, pues veremos que casi indefectiblemente es una consecuencia de la segunda condición de Pascual la que guía sus actos. Si bien no se nos oculta, ni se nos deja olvidar el aspecto primitivo de Pascual, quedará siempre supeditado por su lado comprensivo y benévolo. De ahí que sus instintos de hiena, los que raras veces refrenará, contrasten irónicamente —sobre todo en la primera parte de sus memorias— con su mentalidad de cordero, de igual manera que la dudosa justificación de sus matanzas contrastan

69) Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, II (Barcelona, 1953), p. 117.

—ya en la última parte del relato— con el afán y la sinceridad con que se precipita a hacernos ver que, por una circunstancia u otra, fue justificado el suceso. Con esto va afirmando Cela la ironía que recorre la novela.

Así, en las reflexiones y descripciones que, al iniciar el relato hace Pascual de su pueblo, nos deja ver que pese a haberse criado en un medio ambiente primitivo, tiene una naturaleza bondadosa, pacífica, capaz de apreciar la belleza de las cosas y de sentir afecto por su humilde casa. No puede cabernos la menor duda de que tiene la facultad de ser franco, objetivo. Resulta bien explicable, por consiguiente, que el lector empiece por aceptar incondicionalmente su testimonio, tan digno de confianza le parece.

Pero no tarda en llegar la primera nota perturbadora. Nos hace poner en cuarentena nuestra confianza y a un tiempo nos previene para los futuros arrebatos pasionales de Pascual. Se trata de la angustiosa fascinación que en éste se acusa por el olor a bestia muerta. En el momento de terminar la descripción de su casa, nos da Pascual un dato singular. En las paredes de la cuadra, dice, “estaba empapado el mismo olor a bestia muerta que desprendía el despeñadero cuando allá por el mes de mayo comenzaban los animales a criar la carroña que los cuervos habíanse de comer...” (p. 43). En seguida confiesa que de mozo ese olor le fascinaba y le era tan necesario que si no lo olía, le “entraban unas angustias como de muerte” (p. 43). Así pues, sin recalcarlo indebidamente, el autor arroja luz sobre la condición instintiva y elemental de Pascual, dando a entender que el olor a muerte es cosa entrañable en él. (70)

Pese a ello, nos da a entender en seguida que él es un hombre común y corriente, a quien le gustan los placeres sencillos de la vida. Cuenta cómo pasaba horas interminables pescando felizmente en el río detrás de su casa, viendo encenderse a lo lejos, cuando se oscurecía, las luces de Almendralejo. Con buen tino filosofa:

70) Alonso Zamora Vicente, al hablar de la fuerza de la costumbre en Pascual, dice que “a ciegas se obceca con el recuerdo del olor a bestia y suciedad de su cuadra, que le proporciona su pantalón de pana resudado;...” (Op. cit., p. 37). Pero no es “olor a bestia” sino “olor a bestia muerta” lo que fascina a Pascual. Así indica Cela no tanto la fuerza de la costumbre en Pascual como la fuerza de su condición primaria.

—¡Los habitantes de las ciudades viven vueltos de espaldas a la verdad y muchas veces ni se dan cuenta siquiera de que a dos leguas, en medio de la llanura, un hombre del campo se distrae pensando en ellos mientras dobla la caña de pescar, mientras recoge del suelo el cestillo de mimbre con seis o siete anguilas dentro!... (p. 44)

No cabe mayor serenidad de ánimo. Nadie dudará que Pascual es un hombre sencillo y virtuoso que vive retirado y huye de las distracciones y concurrencias. Pero de pronto vuelve a aparecer la nota sombría. Con la mayor objetividad imaginable nos cuenta cómo, regresando un día de la caza con su fiel perra la Chispa, se sentó sobre una piedra chata donde solía descansar. La perra sentóse frente a él y le miró de manera tal que le provocó una extraña sensación, haciéndole temblar intensamente. No es sino hasta escribir sus memorias cuando cree haber visto una acusación en la mirada: “ahora —dice— me doy cuenta de que tenía la mirada de los confesores, escrutadora y fría...” (p. 45). Se resalta la sinceridad emotiva de Pascual cuando confiesa que la pasión le iba invadiendo y a ella se entregaba ciegamente: “su mirada me calentaba la sangre de las venas de tal manera que se veía llegar el momento en que tuviese que entregarme; hacía calor, un calor espantoso, y mis ojos se entornaban dormidos por el mirar, como un clavo, del animal...” (p. 45). Se desvanece la pasión sólo cuando coge la escopeta y dispara a la perra no una vez —que hubiera sido suficiente para matarla— sino dos veces (“volví a cargar y volví a disparar”), desembarazándose así de la mirada “escrutadora”. Como de pasada, nos ofrece luego el pormenor que repetirá con cada muerte sucesiva: “tenía una sangre oscura y pegajosa que se extendía poco a poco por la tierra” (p. 45). En esta situación trágico-irónica se contrasta incongruamente la manera desapasionada que Pascual cuenta un hecho apasionadísimo, produciéndose en el lector, tal como se proponía Cela, extrañeza y horror por lo brutal y lo injustificado de un acto contado sin la menor muestra de disculpa ni remordimiento de conciencia. Movido por un impulso irracional, Pascual se ha abandonado a él sin hacer el menor esfuerzo por dominarlo (“la escopeta... se dejaba acariciar”; “se veía llegar el momento en que tuviese que entregarme” [el subrayado es mío]. Irónicamente, dos páginas después achacará —con toda razón— la vida descarrilada de sus padres a su descuido en “pensar los principios y de refrenar los instintos, lo

que daba lugar a que cualquier motivo, por pequeño que fuese, bastara para desencadenar la tormenta. . .” (p. 47).

De este modo va forjando Cela una imagen íntegra de Pascual, arrojando luz paulatinamente sobre su carácter. Al oscilar entre lo claro y lo oscuro de su personalidad, no tenemos más remedio que aceptar que Pascual se compone de dos caras: una de “cordero” y otra de “hiena”. Debemos estar preparados para las mayores sorpresas.

Poco después, en las dos escenas cortas donde aparece el pancia irónica entre las *palabras* y los *actos* de éste, la que nos conduce a reparar en el pretexto que invoca para disculparse al rehuir su obligación moral. Pascual aparece, de hecho, como cobarde. Pero haciendo caso omiso de ello escudriña, en cambio, las acciones del señor Rafael, poniendo de relieve la hipocresía que en él ve.

En la primera escena Mario, el hermano idiota de Pascual, le muerde la pierna al señor Rafael de modo que éste, enfurecido, patea al niño hasta dejarlo “como muerto y sin sentido”. Pascual se encoleriza con el viejo y luego con su madre porque en vez de coger al niño se ríe ella, haciendo coro al viejo. Hay que notar, sin embargo, que Pascual *tampoco* cumple con la exigencia moral de la situación; *tampoco* hace lo que era de esperar que hiciera: que cogiera al niño. Pero él se excusa:

—...a mí, bien lo sabe Dios, no me faltaron voluntades para levantarlo, pero preferí no hacerlo. . . (p. 62).

No nos explica por qué. Nos vemos obligados a pensar, por tanto, que falta en él valor moral; y nos preguntamos si de veras siente piedad por su hermano. Con este incidente Pascual intenta justificar el odio que cobra al viejo y a su madre. Con bravucadas amenaza: “por mi gloria le juro, que de no habérselo llevado Dios de mis alcances, me lo hubiera endiñado en cuanto hubiera tenido ocasión para ello” (p. 62). Lo cierto es que tenía allí mismo la ocasión. Pero él sigue echando bravatas: “¡Si el señor Rafael, en el momento, me hubiera llamado blando, por Dios que lo machaco delante de mi madre!” (p. 62).

Pascual no reconoce, pues, su cobardía. Pero como veremos, acierta en discernir y censurar los defectos en los demás. En la

siguiente escena el señor Rafael ayuda a la familia Duarte a preparar el ataúd del difunto niño. No se le escapa a Pascual un solo detalle de la hipocresía del viejo: “¡El hijo de su madre, y como fingía el muy zorro!” (p. 65). Nos describe en detalle las reacciones del viejo que le llevaron a concluir que “detrás de las palabras del señor Rafael había gato escondido y una intención tan maligna y tan de segundo rebote como de su mucha ruindad podía esperarse” (p. 65). El lector, por tanto, debe darse cuenta de que le conviene medir con cuidado las palabras y los actos del narrador, especulando sobre la exactitud de sus juicios. Asimismo, ha de notar cuánto hay de convencional en su frecuente uso de expresiones religiosas como “bien sabe Dios”. Estas palabras, que en sí inspiran confianza, están exentas de significado religioso en Pascual. Es más, las usa con frecuencia para reforzar una situación inmoral (“bien sabe Dios qué ganas me entraron de ahogarlo [al cural] en aquel momento...” (p. 60). También debe poner en tela de juicio el lector los pequeños sermones y sentencias moralizadoras que profiere Pascual en censura de quienes con él conviven, aun cuando estas palabras, en sí, encierran una verdad innegable. A menudo reitera sentencias como:

—...nunca está de más el ser humanitario;... (p. 79).

—No está bien refirse de la desgracia del prójimo... (p. 79).

—...no me parece de bien nacidos el hacer reír a los más metiéndose con los menos (p. 83).

—...de hombre a hombre no está bien reñir con una escopeta en la mano, cuando el otro no la tiene (págs. 55-56).

Otras veces señala la maldad ajena. Sermonea sobre la crueldad de los niños:

—¿Qué maligna crueldad despertará en los niños el olor de los presos?; nos miran como bichos raros, con los ojos todos encendidos, con una sonrisilla viciosa por la boca,... (p. 81).

Sobre el corazón duro de su madre:

—...secas debiera tener las entrañas una mujer con corazón tan duro que unas lágrimas no le quedaran siquiera para señalar la desgracia de la criatura... (p. 63).

Sobre la codicia de los hombres:

—...ya lo sabe usted, no hay mejor cosa que usar de la palabra y hacer sonar la bolsa, en cuanto le llamé galán y le metí seis pesetas en la mano se marchó más veloz que una centella y más alegre que unas castañuelas, y pidiéndole a Dios —por seguro lo tengo— ver en su vida muchas veces a la abuela entre las patas de los caballos (p. 81).

Estas sentencias tienen un significado irónico en el contexto de la novela cuando se comparan con lo que hace o deja de hacer Pascual.

Bastará como ejemplo el episodio de la riña en la taberna *El Gallo*. Dadas las circunstancias que describirá Pascual, constituye una ironía el que precedan al relato algunos refranes censurando el mucho hablar: el pez muere por la boca; quien mucho habla mucho yerra; en boca cerrada no entran moscas. Indignado, se lanza luego a increpar a Zacarías por su locuacidad y en seguida nos cuenta cómo se desarrolló la riña, a la vez que intenta justificar su actitud hacia Zacarías: “Zacarías, en medio de la juerga, y por hacerse el chistoso, nos contó no sé qué sucedido, o discurrido, de un palomo ladrón, que yo me atrevería a haber jurado en el momento —y a seguir jurando aun ahora mismo— que lo había dicho pensando en mí; nunca fui susceptible, bien es verdad, pero cosas tan directas hay —o tan directas uno se las cree— que no hay forma ni de no darse por aludido, ni de mantenerse uno en su casillas y no saltar” (p. 83). Tal es el discurrir caviloso de Pascual. Y tal la débil base en que fundamenta la justificación de su posterior arrebató. Por una parte está dispuesto a jurar que Zacarías aludía a él, pero por otra, reconoce la posibilidad de estar equivocado, al decir: “cosas tan directas hay —o *tan directas uno se las cree*—... [el subrayado es mío]. Aquí, como en el episodio del señor Rafael, achaca Pascual a otra persona el defecto que el lector ha de achacarle a él. Pascual no percibe que él es quien se empeña en darse por aludido, y él quien busca el pleito al llevar el asunto hasta la violencia. “Yo le llamé la atención”, dice, confesando así que empezó la riña. Poco después, amonesta a Zacarías con una sentencia: “lo que digo es que no me parece de bien nacidos el hacer reír a los más metiéndose con los menos” (p. 83). Y luego otra: “Y que tampoco me parece de hombres el salir con bromas a los insultos”

(p. 83). Riñen brevemente. Pascual, luego, no tiene empacho en confesarnos —ya que su reacción es propia del medio ambiente social en donde vive— que de pronto:

—Me levanté, me fui hacia él, y antes de darle tiempo a ponerse en facha, le aré tres navajazos que lo dejé como temblando (p. 84).

Pero el lector ha de saber que entre gente “bien nacida”, atacar de improviso al adversario, y sobre todo con navaja en mano, constituye un alevoso acto de cobardía, y es lo contrario de lo que haría un “bien nacido” o un verdadero hombre. Empezamos a preguntarnos si “la sangre es el abono” de la vida de Pascual, tal como lo dirá más tarde Lola, su esposa. Irónicamente, la escena se remata con el ensangrentado Zacarías dirigiéndose a la botica mientras que Pascual, achacándole la culpa (“El se lo buscó;... ¡Si no hubiera hablado!...”) (p. 85), se aleja con algunos amigos y asegura —aunque sin llegar a convencernos del todo— que tiene la conciencia bien tranquila. A estas alturas el lector ha de estar plenamente advertido de que no puede aceptar ciegamente las interpretaciones de Pascual debido al poco fundamento en que se apoyan. Aun cuando tiene un complicado proceso de discurrir, sencillamente no piensa con lógica.

Así pues, de una manera u otra, Cela deja entrever que el propio Pascual es, en gran parte, responsable de la mayoría de las desgracias que le acontecen. Pero debido quizá a no discernir con objetividad, razona éste sin lógica y rehuye su responsabilidad, invocando casi siempre una excusa o un motivo para eludir su obligación o disculpar un acto reprobable. En el episodio donde, obcecado por la rabia, mata salvajemente a la yegua clavándole el cuchillo “lo menos veinte veces” —narrado, además, con el mismo despego con que ha contado las circunstancias en que mató a la perra— Pascual ve justificado el acto vengativo por considerar que el animal, al descabalgár a su esposa, fue responsable del subsiguiente aborto. Pero aun aparte del concepto primitivo de que un animal irracional pudiera tener tal culpa, el responsable es el propio Pascual. Dado lo espantadizo de la yegua —visto por él poco antes en el mismo viaje de luna de miel —y el estado delicado de su esposa, estaba obligado a darse cuenta de que no convenía mandarla a casa

sola, “jineta en la hermosa yegua”, mientras se reunía él en la taberna con sus compañeros.

Furioso por haber perdido a su hijo, Pascual hace luego un comentario que contrasta cínicamente con el gran dolor que ostensiblemente le atenaza: “Por seguro se lo digo que —aunque después, al enfriarme, pensara lo contrario— en aquel momento no otra cosa me pasó por el magín que la idea de que el aborto de Lola pudiera habersele ocurrido tenerlo de soltera. ¡Cuánta bilis y cuanto resquemor y veneno me hubiera ahorrado!” (p. 89). Buscando justificar el “humor endiablado” que le invade, aun cuando al año queda nuevamente embarazada su esposa, lo achaca a ese “desgraciado accidente”. La tensión que empieza a destruir a todos —a su esposa, su madre, su hermana y a él— la cultivaban todos “gozosos”, dice Pascual. Sin embargo, a *ellas* les achaca la culpa por no entender “de caracteres”.

Cuando muere el segundo hijo, es comprensible que la mentalidad supersticiosa de Pascual y de su esposa atribuya a “algún mal aire traidor” la muerte del niño, pues ven en ello un elemento sobrenatural. Pascual no intenta mitigar ni tolera siquiera el dolor de las tres mujeres. Al contrario, se lo reprocha porque a él le hacen la vida inaguantable al seguir hablando del difunto niño. Las censura por no consolarle a él: “y de esas tres mujeres, ninguna, créame usted, ninguna, supo con su cariño o con sus modales hacerme más llevadera la pena de la muerte del hijo; al contrario, parecía como si se hubiesen puesto de acuerdo para amargarme la vida” (p. 95). Pascual continúa inculcando a las tres mujeres y presente que tarde o temprano recurrirá a la violencia, si bien confusamente atribuye ésta al destino. La tragedia se evita, sin embargo, porque refrena —y es quizá la única vez— sus instintos de destrucción. Al prever un trágico desenlace al intolerable ambiente hogareño se aconseja huir del pueblo.

Cuando vuelve, al cabo de dos años, acaecen no una sino dos desgracias: la muerte de su esposa, a quien halla embarazada a su regreso, y la del *Estirao*. Ya no puede extrañar al lector que Pascual atenúe o desconozca totalmente su papel en precipitarlas. La primera la achaca al *Estirao*, autor del embarazo de Lola, llamándole “asesino” de su mujer. Así tranquiliza la conciencia por el acto cruento que ya está decidido a cometer. Aunque aquí como

en el asesinato del Conde de Torremejía, el autor deja de precisar, adrede, la causa del fallecimiento de Lola, las expresiones de miedo de ella son fundamento para suponer que murió de susto. Pascual, sin embargo, no tiene conciencia de haberle infundido tal miedo; ignora que al insistir porfiadamente en saber la identidad del hombre a quien se había entregado la hace sospechar el crimen que ya medita, pues Lola sabe que “la sangre parece como el abono” de su vida. A Cela se le ha echado en cara, con justicia, lo inverosímil de esta escena, ya que “ninguna enfermedad parece aquejar a esta robusta mujer ni tampoco la imaginamos capaz de poderse morir de un susto. Pues bien; apenas ha confesado a Pascual el manejo que se ha traído con el *Estirao*, se cae redonda por las buenas. Para encontrar tan melodramática situación nos hubiera parecido necesario remontarnos a la época de *El Trovador* o *Los amantes de Teruel*, pero aquí nos la ofrecen en un libro que pretende “asir al toro por los cuernos”. (71) Indudablemente, esta inverosimilitud quita “realidad” a la obra; pese a ello, creemos que encaja perfectamente —si bien de manera exagerada— dentro del sistema de ironías de que venimos hablando.

Sea como fuere, Pascual confiesa el haber premeditado libre y voluntariamente la muerte del *Estirao*. “Salí a buscar al asesino de mi mujer —dice— al deshonorador de mi hermana, al hombre que más hiel llevó a mis pechos...” (p. 118). Pero ya se había fugado el *Estirao*. En el diálogo que se desarrolla cuando finalmente se encuentran los dos, Pascual acusa al otro, no sin cierta razón, de corromper a su hermana y a su esposa:

—Estirao, has matado a mi mujer...
—¡Que era una zorra!
—Que sería lo que fuese, pero que tú la has matado;
has deshonrado a mi hermana...
—¡Bien deshonrada estaba cuando yo la cogí!
—¡Deshonrada estaría, pero tú la has hundido!
¿Quieres callarte ya? Me has buscado las vueltas hasta que me encontraste; yo no he querido herirte, y no quise quebrarte el costillar... (p. 121).

Puede advertirse en las respuestas del *Estirao* verdad suficiente para demostrar que no tiene toda la culpa atribuida a él. Con re-

71) Juan Alborg, *op. cit.*, p. 86.

pugnancia comenta Pascual la cobardía y nerviosidad de aquél y la "sonrisa cobarde" de su hermana Rosario. Pero tal como sucede en la riña con Zacarías, rezuma ironía la escena ya que su violenta embestida contra el *Estirao* —con ventaja y con meditación plena— es, a su vez, el colmo de la cobardía. Y a aún mayor cobardía llega Pascual cuando, ya en tierra el otro, le pone una rodilla en el pecho y por no soportar su chulería, le remata contra toda razón.

Podríamos decir que aquí, al igual que en el caso de la perra, de la yegua y de Zacarías, Pascual se entrega a una pasión ciega y vengativa, rematando cada suceso con un arrebato de tipo criminal cual si ésta fuera la única solución posible. El lector se siente desgarrado, pues si bien se identifica con él en cuanto a su tragedia, no lo hace en cuanto a sus brutalidades. Y sin embargo, estos hechos entrañan una ironía todavía mayor: la paradoja de la normalidad en las reacciones de Pascual. Dentro del medio ambiente inculto y bárbaro en que vive, su comportamiento es normal, a juzgar por los comentarios hechos en el pueblo. Dice León a Sebastián, refiriéndose al asesinato del *Estirao* por parte de Pascual: "no hizo más que lo que hubiéramos hecho cualquiera". Responde el otro: "Defender a la mujer". Pero el lector ha visto que no hubo ninguna defensa de Lola. Con matar al *Estirao*, no la defendió Pascual. Es más: al abandonarla y viajar dos años por Madrid y La Coruña (e intentar ir a América), la expuso a peligros innecesarios. (72)

En la medida en que Cela aumenta las proporciones de cada nuevo arrebato delictuoso, va desarrollando un clima de ironía cada vez mayor. Primero Pascual mata sólo a una perra, luego hiere a un compañero; más tarde mata a una yegua; después a un hombre y por fin llega al extremo, a lo sagrado: a su propia madre. Notamos en el autor una marcada tendencia progresiva a excederse en el manejo de las circunstancias trágico-irónicas de su protagonista lo cual, por lo demás, es corroborado por él mismo: "quise ir al toro por los cuernos y, ni corto ni perezoso, empecé

72) Por ello no podemos concordar con Paul Ilie cuando asegura que Pascual es víctima de circunstancias fuera de su control. Como ejemplo de ello señala "la actividad adúltera de una esposa sobre la que carece de control" (Op. cit., p. 73). Lo cierto es que Pascual renunció el control de ella al abandonarla.

a sumar acción sobre la acción y sangre sobre la sangre y aquello quedó como un petardo". (73)

Así las cavilaciones de Pascual al urdir la muerte de su madre encierran una ironía tan extravagante que si no engendraran repercusiones nefandas —el matricidio— sería verdaderamente cómicas. Nos brinda ahora la más ingeniosa excusa: no sólo se exime de la culpa del crimen sino que achaca éste al hecho de ser *bueno* él. Veamos su raciocinio. Por haber asesinado al *Estirao*, dice, fue sentenciado a veintiocho años de cárcel. Pero tan bien se portó y tan grande fue el celo que puso en cumplir con las autoridades, que le pusieron en libertad después de sólo tres años, aguijándole así a perpetrar el crimen que resultó ser el mayor de todos. En la ironía que, línea tras línea, rezuma este pasaje se siente el mal disimulado deleite del autor en irnos embaucando con tan maravillosas "justificaciones". Pascual termina concluyendo:

—Pero me porté lo mejor que pude, puse buena cara al mal tiempo, cumplí excediéndome lo que se me ordenaba, logré enternecer a la justicia, conseguí los buenos informes del Director... y me soltaron; me abrieron las puertas, me dejaron indefenso ante todo lo malo; me dijeron:

—Has cumplido, Pascual; vuelve a la lueha, vuelve a la vida, vuelve a aguantar a todos, a hablar con todos, a rozarte otra vez con todos...

Y creyendo que me hacían un favor me hundieron para siempre (págs. 123-124).

¡Ironía de ironías! Ellos le hundieron a él por soltarle con anticipación de la cárcel; ¡y esto le sucedió por ser *bueno*!

Cela se desmesura en todo este episodio, abrumándonos con paradojas e incongruencias que nacen de los pretextos que con magistral habilidad invoca Pascual para disculpar sus siniestros designios. Pero ya sabemos a que atenernos. Desde mucho antes, el propio Pascual nos viene preparando para ello, al contarnos cómo, debido al "corazón duro" de su madre, se iban entibiando las relaciones filiales con ella hasta convertirse en plena enemistad. El odio que paulatinamente le consume enquistado en él cada vez más fuertemente el deseo de matarla. Cuando dice que "¡la

73) Camilo José Cela, "Algunas palabras al que leyere", prólogo a Mrs. Caldwell habla con su hijo, p. 10.

mujer que no llora es como la fuente que no mana, que para nada sirve, o como el ave del cielo que no canta, a quien, si Dios quisiera, le caerían las alas, porque a las alimañas falta alguna les hacen!" (p. 63), es evidente que el "si Dios quisiera" equivale a "si Pascual quisiera", y que a la mujer que no llora —su madre— le corresponde lo que al ave que no canta: cortarle las alas porque siendo alimaña, de nada le sirven. Mayor ironía que ésta no cabe, pues si bien Pascual es incapaz de tolerar el más leve mal en los demás, paradójicamente se apoya en él para justificar el hacer un mal de mucha mayor proporción. No censura en él mismo el odio hacia la madre y los deseos de matarla sino que los justifica por el mal que en ella hay. Aun en los momentos de contar éste, su mayor crimen, se interrumpe, haciendo así un paréntesis irónico, para comentar la maldad ajena. Alguien, se lamenta Pascual, le robó tres capítulos de sus memorias:

—...pero me los robaron (todavía no me he explicado por qué me los quisieron quitar), aunque a usted le parezca tan extraño que no me lo crea, y entristecido por un lado con esta maldad sin justificación que tanto dolor me causa... (p. 124).

Al maquinarse el asesinato, Pascual se enmaraña en un laberinto de ideas contradictorias que indican, tal como ha señalado la crítica, que no comprende su propio mundo. Intenta justificar el crimen presentido al convencerse de que no le queda otro recurso. Aun cuando le es forzoso reconocer que existe la posibilidad de huir, no lo hace, "¡quién sabe si por cobardía, por falta de decisión!" (p. 136). Con nociones confusas y ambiguas, cree que está impulsado por el destino; sin embargo, en su candidez no prescinde de contarnos ciertos hechos cuyo alcance no aprecia del todo pero que al lector le revelan las debilidades de su raciocinio, indicando claramente el papel que desempeñó su propia voluntad en provocar el asesinato. No nos oculta que en un día determinado, y a sabiendas, tomó la decisión: "El día que decidí hacer uso del hierro tan agobiado estaba, tan cierto de que el mal había que sangrarlo, que no sobresaltó ni un ápice mis pulmones la idea de la muerte de mi madre" (p. 138). Pese a culpar al destino, reconoce que él mismo ejerció su voluntad, provocando el acto: "Era algo fatal que había de venir y que venía, que yo había de causar y que no podía evitar aunque quisiera, porque me parecía imposible cambiar de opinión, volverme atrás..."

(p. 138). Se vislumbra, por tanto, que no *quiso* evitarlo, que no *quiso* volverse atrás. Tal vez sin darse cuenta, hace palpable su culpa cuando reconoce, ya viejo y en la cárcel, estar arrepentido por lo que hizo pero que “entonces gozaba en provocar con el mismo cálculo y la misma meditación por lo menos con los que un labrador emplearía para pensar en sus trigales...” (p. 138). Buscando excusas en que apoyarse, Pascual logra convencerse de que su propia vida pende de la muerte de su madre. El día que decidió llevar a cabo el asesinato, dice, lucía un sol espléndido, y unos niños jugando en la plaza le hacían dudar de su propósito. Inconsciente de la ironía de sus palabras, nos dice que tuvo que hacer un gran esfuerzo para sobreponerse: “procuré vencerme y lo conseguí”. Tan indispensable considera el llevar a cabo su decisión que, en última instancia se reduce a ser “una cuestión de amor propio”:

—...volverme atrás hubiera sido imposible, hubiera sido fatal para mí, me hubiera conducido a la muerte, quien sabe si al suicidio. Me hubiera acabado por encontrar en el fondo del Guadiana, debajo de las ruedas del tren... No, no era posible cejar, había que continuar adelante, siempre adelante, hasta el fin. Era ya una cuestión de amor propio (p. 139).

Desde luego, brota la ironía de estas cavilaciones justificadoras del hecho de que el mismo Pascual es quien, inadvertidamente, va fabricando la elaborada estructura que le habrá de perder. Su raciocinio, aparentemente “lógico”, resulta un sofisma, una inversión de la verdad debido a su posición falsa. (74) Nace la ironía de la discrepancia entre su interpretación inexacta de los hechos y los hechos mismos, pues su vida no pende de la muerte de su madre. La razón aparente con que quiere hacernos creer lo que es falso se ve en afirmaciones como: “de aquellos actos a los que nos conduce el odio, a los que vamos como adormecidos por una idea que nos obsesiona, no tenemos que arrepentirnos jamás, jamás nos remuerde la conciencia” (p. 139). Al matar a su madre no le remorderá la conciencia, dice, porque no será una injusticia: “La conciencia sólo remuerde las injusticias cometidas: de apalear a un niño, de derribar una golondrina...” (p. 139).

74) Sin embargo, Gregorio Marañón considera a Pascual “bárbaramente lógico”. Pascual, afirma él, “no se podía dar cuenta de su monstruosidad, a fuerza de ser bárbaramente lógico” (op. cit., p. 31).

Asimismo, se anima a veces de humor sardónico el discurrir de Pascual mediante comentarios que encierran conceptos ambivalentes. Como el valor dado por él es antagónico al que se debería entender, al lector le llega con sentido irónico. Al describir la riña con Zacarías, Pascual dice: "Los amigos se echaron a un lado, que nunca fuera cosa de hombres meterse a evitar las puñaladas" (p. 84). Cela juega aquí con la palabra "hombre" en su acepción "hombría". Si para Pascual es dejar que cada quien resuelva sus pleitos aun cuando se maten, para Cela, en cambio, es impedir que sea vertida la sangre. Pascual, así, aprueba el que "nunca fuera cosa de hombres meterse a evitar las puñaladas" mientras que Cela, claro es, lo lamenta. La ironía acrecienta por el hecho de que el lector, consciente del doble sentido de estas palabras, sabe que Pascual lo ignora. Ambigüedades de esta clase salpican la obra, amenizándola. Insensible a la crítica irónica que encierran sus palabras, dice con entera sinceridad Pascual, refiriéndose a su padre: "borracho y pendenciero sí sería, pero cristiano viejo y de la mejor ley también lo era . . ." (p. 53). Y de Esperanza, su segunda esposa: "era muy religiosa y como dada a la mística, cosa rara por aquellas tierras, y se dejaba llevar de la vida, como los gitanos, sólo con el pensamiento puesto en aquello que siempre decía: '¿Para qué variar? ¡Está escrito!' " (p. 133). Otras veces, la ironía se hace francamente burlesca. Tal es la escena donde Pascual pasea en Madrid con el celoso Estévez y su esposa. Cuando a Estévez le parece que un paseante coquetea con su esposa, no tiene empacho en armar una bronca donde no llegan, sin embargo, a las manos. Pascual, acostumbrado a recurrir a la violencia por el menor motivo, queda admiradísimo. Dice:

—Se mentaron a las madres, se llamaron a grito pelado ehulos y cornudos, se ofrecieron comerse las asaduras, pero lo que es más curioso, ni se tocaron un pelo de la ropa. Yo estaba asustado viendo tan poco frecuentes costumbres, pero, como es natural, no metí baza... (pág. 110).

Como hemos podido comprobar, el mundo de Pascual, al parecer coherente es, en realidad, incoherente. Si en ello repara el lector —y no hay, creemos, oscuridad que se resista al lector atento— percibirá la red de ironías que estructura la obra y la intención estética con que ésta fue escrita. Al tener presente dicho sistema de iro-

nías adquirirá, sin duda alguna, nuevas proporciones la imagen de Pascual, su familia y el mundo en que viven. Como dijimos en otra parte, si la desmedida publicidad de los primeros años de postguerra excedía el acento en las virtudes del español y exaltaba su glorioso pasado, Cela ponía y aún excedía el acento contrario, a fin de mostrar que Pascual era el español que muchos españoles llevaban dentro y que nada tenía en común con los héroes. Huelga decir, por consiguiente, que éste no es, ni pretende ser, un mundo acendradamente realista como lo es el ambiente veraz creado por Sánchez Ferlosio en *El Jarama* o por Juan García Hortelano en *Tormenta de verano*. La reducción de lo humano no es sólo emanación directa del ambiente rural español sino también fruto del placer creador de un autor que, dotado de una ironía tan fértil como sádica, se complace en crear lo grotesco y lo sombrío. En lo fundamental, sin embargo, Cela nos ha dado un aspecto vivo de la realidad española.

La absurda condición humana

Los juicios literarios despertados por *La colmena* coinciden en señalar que Cela se proponía alcanzar en esta obra una rigurosa objetividad y que la consiguió admirablemente. Citemos un solo ejemplo. Eugenio de Nora se refiere a la “implacable sequedad y objetividad del relato”, tras afirmar que el novelista gallego hizo un “audaz esfuerzo por la conquista de la objetividad ‘pura’ en la creación artística”. (75) Como apoyo de su aseveración ofrece el que interviniera el autor en la narración sólo con dos frases interrogantes. Puede que de Nora y los que se adhieren a su sentir (76) tengan razón tocante a la intención estética de Cela y que, efectivamente, deseaba él desligarse de su creación y presentarnos la realidad española tal como era. Pero a nuestra manera de ver,

75) Eugenio de Nora, *op. cit.*, págs. 123-124.

76) Es curioso el ambiguo juicio de Ricardo Gullón. “La colmena —dice— está escrita objetivamente (una vez aceptemos la deformación impuesta por la especial perspectiva adoptada), pero no con impersonalidad”. “Idealismo y técnica en Camilo J. Cela, *Insula*, núm. 70 (15 de octubre de 1951), p. 3.

no lo consiguió tan cabalmente. Aun cuando el narrador de la historia, que se supone es el propio autor, habla en primera persona contadas veces, otros factores hay que delatan el subjetivismo de la obra.

Nadie negará que *La colmena* es una obra apasionada. La vehemencia del ánimo del autor hacia sus personajes se hace sentir muy a menudo en la manera en que los describe. Mediante imágenes de menosprecio y una prosa *sui generis* que proyecta su propia personalidad, Cela los mortifica con reprensión tan maligna y acerba que no podemos menos de opinar que de ninguna manera nos ofrece él un retrato objetivo de la realidad. Así, los ojos de doña Rosa no son “pequeños” sino “ojitos de ratón” y “ojos de pájaro disecado” (p. 26). Al referirse al señor Flores (acompañante de la Uruguaya) el autor lo llama “el cabrito” (p. 213), y asimismo, nos asegura que don Pablo es “un miserable que ve las cosas al revés” (p. 30). Más tarde amonesta, “si se le pudiese abrir el pecho, se le encontraría un corazón negro y pegajoso como la pez” (págs. 46-47). Evidente es que el “realismo” de Cela proviene de una obsesión con aquellos hechos negativos que componen su visión unilateral de la vida. Pero el perseverar en acentuarlos excluye o disminuye la importancia de otros que generalmente se consideran una parte íntegra de la realidad, tanto espiritual como palpable. Debido a ello, *La colmena* resulta ser no tan auténtico realismo social, como suele creerse, cuanto una sátira socio-moral del medio ambiente español, fundamentada en cierta medida de verdad objetiva. La sátira sirve a una múltiple finalidad: puede poner en ridículo a los personajes; puede moralizar; puede denuncia los abusos político-sociales; o puede servir para ostentar el ingenio agudo del autor. En varia medida, todos ellos se perciben en *La colmena*. Una lectura atenta de sus páginas dejará ver que para lograrlos se vale el autor de las diversas armas de la sátira: el ingenio, la ironía, la burla, el humor y la invectiva. Sin ocultar el menosprecio que siente por la estolidez y la pedantería, se dirige a aquellos lectores dotados de suficiente ingenio y entendimiento para apreciar estos recursos satíricos. De ahí la indignación que entre algunos lectores ha suscitado la novela y la razón por la cual a su autor se le ha admirado y odiado con igual intensidad pero no se le ha ignorado.

Curioso es que de todas las novelas de Cela, únicamente *La colmena* pretenda reflejar la realidad histórica de postguerra. La obra es, pues, su grito de protesta. Un grito lanzado contra el desmoronamiento de la sociedad, que él encauza tanto o más a la condición congénita del español o a lo que se ha llamado la "mismidad hispánica", que a la ineficacia y opresión del régimen de Franco. Fácilmente se vislumbra la influencia de Ortega y Gasset en la postura vital de Cela, quien se ha declarado discípulo del ilustre pensador. (77) Ortega —bien sabido es— achacaba la decadencia española no tanto al Estado como a la raza, diciendo: "...no es el Estado español quien está enfermo por externos errores de política sólo; que quien está enferma, casi moribunda, es la raza, la sustancia nacional..." (78) He aquí la idea central del pensar de Cela respecto al "problema España", la que adquiere su más acertada expresión en *La colmena* y *La familia de Pascual Duarte*. Cualquiera que estudie estas novelas, sobre las que se fundamenta su vida de escritor, debe tenerla siempre presente, ya que explica la honda amargura crítica que las distingue y la manera de ser de sus personajes. Explica, asimismo, la primacía de éstos en la construcción de *La colmena*, el por qué constituyen en sí mismos la visión que tiene Cela de España. (79)

La fuerte tendencia nihilista de Cela le impele a ver la existencia humana sin ilusiones (la vida discurre "sin caridad"). Así pues, a diferencia de Elena Quiroga y de Juan Goytisolo quienes, al rebelarse en contra de la incoherencia de la vida, opinan que el hombre puede resolver los problemas vitales, que puede crear valores

77) Ha declarado Cela: "me proclamo discípulo de Ortega, en cuyas páginas y de cuya palabra aprendí muy saludables enseñanzas". Citado por Ignacio Iglesias, "Diálogo con Camilo José Cela, Cuadernos, núm. 43 (julio-agosto de 1960), p. 76.

78) José Ortega y Gasset, *Vieja y nueva política*, p. 93.

79) A juicio nuestro, Robert Kirsner (*The novels and Travels of Camilo José Cela*, Cap. I, y "Spain in the novels of Cela and Baroja", p. 39) toma el rábano por las hojas cuando afirma que los personajes son de importancia secundaria en *La colmena* y que ante todo importa el concepto que tiene Cela de España, el cual constituye la razón de ser de la obra. En nuestra opinión, sin embargo, de igual manera que los españoles mismos le han dado a Cela su concepto de España, los personajes de *La colmena*, en su totalidad, forman novelescamente su visión de ese país. Estos, puestos de relieve, lo son todo en la novela, ya que no hay otra cosa, ni tan apenas descripciones ambientales. Cela prácticamente no trata problemas concretos.

positivos y así convertir el caos en orden, el pesimismo de Cela le obliga a ir reconociendo, muy a su pesar, que el conflicto y la derrota son —para los españoles al menos— realidades últimas de la vida. Lejos de manifestar una fe en la habilidad del español para redimirse asevera con firmeza y ahínco que “la envidia, la desobediencia y la discordia marcan al español”. (80) De ahí que no sugiera una reforma de las estructuras de la sociedad española sino más bien del *carácter* del español. Este es, a su manera de ver, el único modo de realizar una transformación eficaz y profunda de la vida.

Cada tema exige su forma. Y Cela, para recrear una visión amplia del espíritu colectivo urbano, estructura *La colmena*, al igual que la mayoría de sus libros de viaje, con un sinfín de viñetas ora estáticas ora dinámicas en las que retrata a los madrileños —en su mayoría tipos vulgares— individualmente o en pequeños grupos, mediante una descripción de sus actitudes, su modo de portarse y su conversación. Las vidas se entrelazan, apareciendo y desapareciendo. Algunas (doña Rosa, Elvira, Martín Marco, Victorita, etc.) adquieren mayor relieve que otras, pero pocas dejan de reaparecer. Con esta serie de imágenes instantáneas, casi simultáneas, Cela consigue sorprender los momentos fugaces y movedizos de la actualidad social, comunicándonos la multiplicidad de la vida urbana. Al igual que en *Mrs. Caldwell habla con su hijo* y *Pabellón de reposo* no hay hilo argumental propiamente dicho. Y la mayoría de las viñetas están elaboradas en tiempo presente. Esto, más el diálogo vivaz y rápido, nos hace sentir directamente la presencia del personaje. No es de sorprender que la acción, que se verifica en tres días, resulte tenue, ya que al autor le interesa ante todo resaltar en cada escena un estado de ánimo, un vicio o una costumbre, dibujados con audacia, a veces con dramatismo y casi siempre con una ironía tajante. En el fondo de cada viñeta, por tanto, se aloja una idea o una implicación moral. Pero en contra de lo que pudiera pensarse, los personajes no son tipos acartonados que sirven para representar un concepto abstracto, sino seres psicológicamente coherentes. La técnica panorámica, elaborada magistralmente hace años por John Dos Passos en *Manhattan Transfer*, exige extraor-

80) Camilo José Cela, “Sobre España, los españoles y lo español”, *Cuadernos*, núm. 36 (mayo-junio de 1959), p. 14.

dinaria precisión y concentración en los atributos peculiares del personaje y Cela demuestra estar a la altura de la tarea. Con un calculado empleo de recursos expresivos que establecen el ritmo y el tono preciso para sugerirnos lo esencial de la personalidad, acentúa aquellos hechos que intensifican el estado trágico y absurdo de la condición humana. Otros novelistas españoles de postguerra se han servido de la misma técnica pero Cela es el que más lejos la ha llevado en España. De hecho, su gloria última es la fuerza con la que infunde a los personajes, mediante un diálogo acertadísimo y una vigorosa recreación de sus idiosincrasias, características muy definidas que les da una personalidad inconfundible. Sólo doña Rosa podría haber proferido las palabras:

—¡Qué miras! ¡Qué mira! ¡Bobo! ¡Estás igual que el día que llegaste! ¡A vosotros no hay Dios que os quite el pelo de la cabeza! ¡Anda espabila y tengamos la fiesta en paz, que si fueras más hombre ya te había paesto de patas en la calle! ¿Me entiendes? ¡Pues nos ha merengao! (p. 26).

Y sin embargo, cabe señalar que esta técnica impone ciertos límites a la novela, destacándose como el más grave, la ausencia de un sólido elemento unificador. Huelga decir que Cela no ignoraba el que sacrificaba la unidad argumental por la caracterización y que creía compensarla con el hábil entretrejimiento de un sinfín de vidas emblemáticas del caos socio-moral de la postguerra, retratadas en un ámbito común: en el café de doña Rosa y sus alrededores. Esto lo consiguió admirablemente en el primer capítulo, que ofrece una superioridad sobre los demás. Aquí se nos presentan los personajes dentro del café, estrechamente vinculados por el tiempo, el lugar y el común tratamiento con la dueña. En medio de ellos se rige doña Rosa, dominándolo todo y dándoles su razón de ser. Dirige a los empleados, charla con los clientes y, en general, provoca en ellos una reacción. A partir del segundo capítulo se disuelve la unidad de lugar y el panorama se va extendiendo paulatinamente a otras partes del barrio —a las calles, las tabernas, los cafés, las panaderías, las librerías y las casas particulares —hasta abarcar a más de ciento sesenta personajes. Esta enorme cantidad explica la tenue cohesión entre las vidas, la casi imposibilidad de hacer las escenas bien integradas en la total estructura formal. En estos capítulos Cela pone en alto relieve al ham-

briente escritor Martín Marco, a través de cuyo ir y venir callejero nos ponemos en contacto con las personas a quienes conoce. También utiliza el autor otros elementos de lazo como un apagón de luz y un gitanillo que canta frente a diversos establecimientos. Con todo, echamos de menos la presencia de algún elemento unificador más firme.

El bullir de estos personajes constituye un universo amplio pero desprovisto de una dimensión espiritual, pues el autor niega los valores tradicionales, asestando por este procedimiento un golpe demoledor a la raíz de la forma española de vida. A través de los personajes se refleja el espíritu de postguerra, plasmándose no sólo la represión policíaca sino también la profunda frustración del pueblo porque todo aquello en que creían se vino a tierra: patria, libertad, justicia. André Maurois, en su estudio del unanimismo en Jules Romain ha dicho: "Todo grupo humano es un posible 'héroe'. (81) Y nosotros agregamos: "Y también un posible 'antihéroe' ". De igual manera que Pascual Duarte lo es en el medio ambiente en que se mueve, la sociedad madrileña —con pocas excepciones— lo es en *La colmena*. Dado el rigor de la censura en 1951, se comprende que la novela haya sido editada fuera de España, pues claramente se percibe que, como en *La familia de Pascual Duarte*. Cela se proponía destruir la emplacencia del español. En vez de exaltar sus virtudes, como lo hacía la propaganda oficial, creó una imagen apocalíptica e impía en la que se destruyen los mitos tradicionales del honor, el caballerismo, la dignidad, la espiritualidad. En cambio, la inmensa mayoría de los personajes aparecen como moralmente involucrados en la situación en que se halla el país. El retrato íntimo de la vida y psicología de cada individuo nos descubre la cara interior de la sociedad: la miseria moral y material, las flaquezas, las necesidades, los complejos sexuales, la soledad, el abandono. Esta visión del pueblo la simboliza Cela con el tranvía que "tristemente, trágicamente, casi lúgubrementemente bullanguero, baja por la calle de Fuencarral" (p. 40). Desprovistas de sentido y de utilidad, las vidas jemplifican esa aseveración del autor que ya citamos:

81) André Maurois, *Estudios literarios* (México, 1946), p. 258.

“La cultura y la tradición del hombre, como la cultura y la tradición de la hiena o de la hormiga, pudiera orientarse sobre una rosa de tres solos vientos: comer, reproducirse y destruirse” (82).

Aun cuando escasean ejemplos de dignidad humana, debemos reconocer que los hay, ya que a algunos personajes los trata Cela con consideración y aun con cierto cariño. Descuella Martín Marco, uno de los pocos seres que no se resigna a vivir en la miseria y que se precia de distinguir entre el bien y el mal. Comparándose con su cuñado, dice Martín: “A mí no me es todo igual ni mucho menos. Yo sé que hay cosas buenas y cosas malas, cosas que se deben hacer y cosas que se deben evitar” (p. 99). También se encariña el autor con el panadero (el señor Ramón), con Celestino Ortiz, el tabernero que lee a Nietzsche y con Victorita, quien se sacrifica por su novio. Los impulsos de generosidad en los personajes, si bien poquíssimos, suelen ser excepcionales. Tal es el caso de Petrita, una criada de servir, quien se entrega a Celestino por veintidós pesetas, la cantidad que Martín Marco le debe a éste. Cuando el tabernero le pregunta por qué lo hace, contesta ella:

—Pues porque me da la gana y porque lo quiero más que a nada en el mundo; a todo el que lo quiera saber se lo digo, a mi novio el primero (págs. 148-149).

El único problema concreto que aborda Cela con cierta amplitud en *La colmena* es el de la justicia distributiva. Si bien no arremete abiertamente contra los dirigentes de la nación, la novela en su conjunto presenta el orden social como la encarnación de injusticia e indiferencia y constituye, por tanto, un desafío a aquellos que eran responsables de la miseria general. Es tal la desigualdad de distribución económica en España (ilustrada a veces con una ironía muy *sui generis* del autor: v.g. Martín y los retretes de lujo) que Cela dramatiza continuamente el hambre que tienen muchos, dejando ver que es causa no sólo del malestar general sino también de la falta de moral.

De ahí que el hambre y la preocupación sexual constituyan la tónica dominante de la novela, pues en un ambiente donde se dificulta la satisfacción de las necesidades básicas de la vida, no existen ni pueden existir ideales de ninguna clase. No debemos olvidar que

92) Camilo José Cela, nota a la tercera edición de *La colmena*.

en los primeros años de postguerra —o sea, la época que retrata Cela en *La colmena*— España pasaba por un período crucial en que escaseaban el trabajo y los artículos de primera necesidad, de modo que reinaban el hambre, la inflación y el mercado negro. Pero además, se desprende de la realidad que se nos presenta aquí que el sistema social de Franco protege a la pequeña clase media a expensas del pueblo llano.

La desigualdad de distribución económica la ilustra muy bien Cela a través de doña Rosa (“la imagen misma de la venganza del bien nutrido contra el hambriento”, p. 47) y de ciertos clientes y empleados del café. Difícil es concebir una representación más gráfica del envilecimiento humano que la de la corpulenta dueña, con quien Cela inicia, apropiadamente, la novela. De hecho, ella constituye una de sus obras maestras de caracterización, reuniéndose en ella algunos de los más graves vicios atribuidos por él a los españoles: la avaricia, el orgullo, la arrogancia y la crueldad. Cargada de joyas, doña Rosa mira con indiferencia la miseria de los seres malnutridos y enfermizos como la prostituta Elvira y el famélico Martín Marco. Al igual que los clientes acomodados del café —rentistas y sus congéneres (don Mario de la Vega, don Pablo, etc.)— su única preocupación es la de conservar sus bienes. Cela no intenta ocultar el desprecio que en él despiertan estos personajes y los zahiere con deleite sinfín.

Asimismo, se mofa de la ingenuidad de los españoles en cuestiones jurídicas, a fin de que veamos lo primitivo de sus conceptos. Sirva de ejemplo Mauricio Segovia, el telefonista. Al ver que doña Rosa maltrata a los empleados del café, preconiza “darle una somanta” y “. . . así, al menos —asegura Mauricio— quedarían empatados —uno a uno— y se podría empezar a contar de nuevo” (p. 116). En varias ocasiones, sea para esquivar la censura, sea para burlarse del candor de los intelectuales en cuestiones sociales Cela, con fingida ironía, pone en boca de Martín Marco algunos conceptos expresados con suma ingenuidad pero que contienen un núcleo de verdad. Así, asevera Martín que “las guerras deberían hacerse para que haya menos gentes que hagan sus necesidades a gusto y pueda comer el resto un poco mejor” (p. 84). A continuación se burla el narrador: “A Martín Marco le preocupa el problema social. No tiene ideas muy claras sobre nada, pero le preo-

cupa el problema social" (p. 84). Luego, deja hablar otra vez a Martín:

—Eso de que haya pobres y ricos —dice a veces— está mal; es mejor que seamos todos iguales, ni muy pobres ni muy ricos, todos un término medio. A la Humanidad hay que reformarla. Debería nombrarse una comisión de sabios que se encargase de modificar la Humanidad. Al principio se ocuparían de pequeñas cosas, enseñar el sistema métrico decimal a la gente, por ejemplo, y después, cuando se fuesen calentando, empezarían con las cosas más importantes y podrían hacer ordenar que se tirasen abajo las ciudades para hacerlas otra vez, todas iguales, con las calles bien rectas y calefacción en todas las casas. Resultaría un poco caro, pero en los Bancos tiene que haber cuartos de soba (p. 84).

Así recalca el autor la necesidad de dar a cada quien lo que necesita. El discursar de Martín se contrasta con el ensayo de discurso del vanidoso don Ibrahím, quien mantiene que "para poseer algo hay que adquirirlo. Nada importa a título de qué" (p. 117). He aquí el viejo argumento jurídico de justicia. Cela ridiculiza, pues, el aforismo romano de dar a cada quien lo que es suyo y él en lo particular propugna por dar a cada quien lo que necesita. Al enfrentar estos dos principios de justicia vemos que el antiguo sostiene en definitiva, como fuente de Derecho, la violencia, mientras que el de Martín sostiene que es la necesidad y no la fuerza —Derecho de paz.

Sin embargo, de igual manera que culpa a los ricos por su avaricia y falta de responsabilidad, Cela culpa a los pobres por resignarse y dejarse explotar. Deja bien sentado que si existen la injusticia distributiva y otros abusos de esta índole, se deben a la cobardía del hombre para encararse con la realidad. Pero el miedo reduce a la nada toda moral. Varios personajes de *La colmena* lo conocen y les impide defender sus principios. Tal es el caso de Martín Marco, perseguido por la policía, y los camareros del café de doña Rosa quienes, pobres y acobardados, temen enfrentar los abusos de la dueña. A fin de evitar complicaciones, aguantan su desprecio y la dejan aprovecharse descaradamente de ellos. Este servilismo de las clases bajas indigna a Cela, quien no puede menos de concluir, por voz del telefonista Mauricio Segovia: "Yo no sé quién será más miserable, si esa foca sucia y enlutada o esta partida de gánapiros. Si la agarrasen un día y le dieran una somanta entre todos, a lo mejor entraba en razón. Pero ¡ca!, no se atreven"

(p. 35). Por ello el autor censura con dureza la resignación, el conformismo y la falta de responsabilidad de los empleados y de ciertos clientes del café, reiterando que éstos “son gentes que creen que las cosas pasan porque sí, que no merece la pena poner remedio a nada” (p. 18).

Objeto del dardo satírico de Cela son también las mujeres. En una visión que raramente titubea, concreta él su falta de dignidad al poner de relieve su ignorancia, su estrechez de criterio, su superstición y su mal gusto. Lo que más le duele a Cela es la actitud servicial de la mujer española. Tan poco se estima que no reclama ningún derecho, ni aspira a nada. Lejos de incomodarse por el mal tratamiento y el lugar inferior en que los hombres la coloca, los defiende y ama más. Cuando Victorita propone a su novio tuberculoso prostituirse a fin de comprarle medicinas y comida, se queda sorprendida al ver que éste no se opone. “Pero en el fondo —amonesta Cela— Victorita lo quiso todavía un poco más” (p. 172).

Lógico es, por tanto, que en esta colmena el autor destruya sin compasión el concepto del amor romántico y, siguiendo la tradición de la picaresca, lo retrate como simple devaneo. Por concebir a la mujer media como un ser de poco entendimiento, cuya pobreza de emociones llega casi a lo trágico, se burla constantemente del amor y de otros sentimientos ideales. La mayoría de las relaciones sostenidas por los diversos personajes son amoríos pasajeros. Como no parece haber relación alguna entre el amor romántico y el sexo, lo más general es que el amor se compre. Por ello dice cínicamente Nati a Martín que no piensa casarse sino hasta cuando se le presente “una buena proporción”: “...como comprenderás, casarse para no salir de pobre no merece la pena” (págs. 190-191).

Los niños también comparten el estado de miseria y desmoralización que caracteriza a los adultos. Cela se muestra igualmente cruel hacia ellos, y así presenta a dos niños “ordenancistas” que juegan “aburridamente”, “sin fe”, “sin esperanza”, e “incluso sin caridad, como cumpliendo un penoso deber” (p. 33). Otras veces recalca la malicia de los niños. En las diversas viñetas que tratan del gitanillo de seis años que canta por las calles y “vive de puro milagro”, Cela le dibuja con las pinceladas más fuertes posibles (“El niño no tiene cara de persona, tiene cara de animal

doméstico, de sucia bestia, de pervertida bestia de corral".) para hacer hincapié en los estragos que dejan el hambre y la miseria, culpando así a una sociedad cuya criminal negligencia ha sujetado a un niño a un estado subhumano.

Tal es, a grandes rasgos la condición humana que Cela, escéptico y desengañado, recrea en *La colmena*. A nosotros nos parece evidente su intención satírico-moral pero él, sin embargo, asegura que esta visión de la realidad no es más que "un pálido reflejo, que una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad". (83) Debemos reiterar que si por una parte ha acertado en cristalizar las relaciones humanas del Madrid de 1942, por otra rehuye el carácter violento y determinante de los sucesos históricos de esa época. (84) No define las dimensiones plenas de esa realidad, aunque justo es reconocer que dice muchas cosas por sugerencia y alusión. No olvidemos que aun así la novela tuvo que darse a la estampa en el extranjero, y que "ha pasado a simbolizar para las nuevas generaciones la reacción (amarga, negativa, casi desesperada) de un escritor joven frente a la retórica oficial, tradicionalista y optimista, de la prensa y las revistas españolas durante los años que siguieron inmediatamente a la guerra civil". (85) *La colmena* no ofrece ninguna originalidad, pero es un libro espléndido gracias en parte a sus dimensiones y aun más al don de la anécdota y de la rápida caracterización que Cela posee en alto grado. Nadie puede negar, asimismo, su riqueza verbal, llena de gracia e intención. Por ello las viñetas ofrecen, en su conjunto, un cuadro de gran vivacidad y precisión.

83) Camilo José Cela, nota a la primera edición de *La colmena*.

84) Raúl Morodo, al hablar del escapismo y mala conciencia de los intelectuales en España pone a Cela como ejemplo. Refiriéndose a la novelística, señala el "escapismo estético-cierto formalismo barroco, unido a un escepticismo, cínico, por ejemplo, Cela..." "Notas sobre la vida intelectual" en *Esa gente de España* (México, 1965), p. 26.

85) Manuel Durán, "La estructura de *La colmena*", *Hispania*, XLIII (1960), p. 19.

EL CRISTIANISMO MILITANTE DE ELENA QUIROGA

La semblanza literaria

La creación literaria ha sido considerada por siglos como una profesión sagrada de los hombres. Según éstos, la mujer carece de la fuerza creadora "masculina", y su limitado horizonte la capacita sólo para recrear un mundo literario de gusto "femenino", eufemismo evidente para "frívolo". (1) Nadie puede negar, en cambio, que ciertos grandes novelistas demuestran un conocimiento cabal de la psicología femenina, y que junto con el mundo "masculino" saben recrear magistralmente el "femenino". El ejemplo clásico es Balzac.

Gracias a la alta calidad de las novelas de un número de mujeres cada vez mayor, los prejuicios de esta índole se han ido desarraigando en muchos países. (2) Han contribuido igualmente a efectuar el cambio los nuevos conocimientos en el campo de la psicología y la biología al reconocer que las emociones funda-

1) En la actual crítica española salen a luz de vez en cuando comentarios que, como el siguiente de Juan Alborg, indican que existe cierto prejuicio contra el sexo femenino. De Elena Quiroga dice: "Hay en las páginas de Elena Quiroga innumerables observaciones que denuncian a distancia su condición de mujer, pero toda su obra revela, en cambio, así en los temas como en las palabras, una valiente sinceridad, que dista tanto de la gatzmoñería como de la petulante y artificiosa audacia con que no pocas escritoras gustan de enmascararse". (Op. cit., págs. 198-199).

2) Ello se debe también a que las propias escritoras reaccionan ahora contra la actitud masculina. Por ejemplo, en un artículo sutil y perspicaz, publicado en la *Revista de Occidente* (págs. 203-225), Rosa Chacel hace un "amistoso ataque" a J. L. Aranguren, desquitándose de ciertos prejuicios "masculinos" que anteriormente mostraba él hacia ella y las escritoras de su generación.

mentales se dan de igual manera en ambos sexos. No sin razón ha declarado Pamela Hansford Johnson, en un certero y sagaz planteamiento de este problema, que hay pocas experiencias vedadas al novelista masculino: el parto, la crianza de un niño, la rutina doméstica. (3)

Por lo que se refiere a la novela masculina española, nos ha llamado la atención así la parquedad como la inverosimilitud de las experiencias femeninas en ella retratadas. Con pocas excepciones, (4) el autor encamina sus energías hacia la creación de un mundo predominantemente masculino o, por desconocer la psicología femenina, crea personajes femeninos que no son más que ideas encarnadas. La carencia general de una realidad femenina viva y elocuente nos hace concluir que a muchos novelistas —sírvanos de ejemplo la Generación del 98— les inspiran poco interés las relaciones, ya emotivas, ya sociales, entre mujer y hombre. A este respecto es interesante notar que Madame de Staël atribuía la ausencia de la novela entre los antiguos griegos a la poca importancia concedida al amor romántico, consecuencia ésta de la inferior posición social de la mujer. (5) Parándonos a reflexionar sobre la posición social de la mujer española, nos preguntamos si no habrá ocurrido el mismo fenómeno en España. Claro está que si la participación de la mujer en la vida intelectual de España ha sido exigua, se debe a que allí, como en Italia, la misión de la mujer se ha limitado a ser esposa y madre. Por consiguiente, recibía ella, hasta el advenimiento de la segunda República, sólo la instrucción formal juzgada necesaria para el buen cumplimiento de esos deberes. Dos son las consecuencias que de ello se derivaban. Si por un lado relativamente pocas mujeres realizaban los estudios indispensables para una carrera literaria, por otro, el novelista masculino, al crear su obra, desdeñaba a la mujer como lector potencial y se dirigía a un público predominantemente masculino.

3) Pamela Hansford Johnson, "If she writes, must she be a Lady?", *The New York Times Book Review* (31 de diciembre de 1961), p. 1.

4) Huelga decir que destacan Pérez Galdós y Clarín.

5) *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, en *Oeuvres complètes*, IV (París, 1820), págs. 215-217. Citado por Ian Watt en *The Rise of the Novel*, p. 140.

Si ahora volvemos los ojos a la novelística de postguerra, veremos que se distingue radicalmente, respecto a esta cuestión, de la anterior. Gracias en parte a la reforma educativa iniciada por Francisco Giner de los Ríos y continuada por la segunda República, en la que se juzgaba una apremiante necesidad el ensanchamiento del horizonte femenino, ha aparecido en el ámbito literario de los últimos quince años una cantidad impresionante de escritoras jóvenes. No menos que trece son las que han escrito novelas de positivo interés. (6) Entre ellas son dignas de la más alta consideración Elena Quiroga y Ana María Matute tanto por su visión personal y femenina cuanto por su fuerza creadora.

Elena Quiroga (7) —limitémonos a ella de aquí en adelante— dotada de gran sensibilidad y con decidida vocación literaria, labra a menudo un medio ambiente sensorial e impresionista, y alcanza en sus mejores páginas una visión a un tiempo tangible y etérea de la realidad española. Verdad es, como ha señalado la crítica, que se vislumbran en ella ciertas influencias de Virginia Woolf. Pero cabe añadir que a despecho de su temperamento ardiente, carece del narcisismo que suele achacarse a aquélla. No está tan absorta en mí misma que deje de ahondar en las experiencias vitales de los demás, pues los dramas íntimos del alma le interesan vivamente. Por ello busca un tema en que desborde

6) Las que han recibido mayor atención de la crítica son Ana María Matute, Elena Quiroga, Carmen Laforet, Elena Soriano, Mercedes Salisachs, Carmen Martín Gaité, Susana March, Eulalia Galvarriato, Paulina Crusat, Concha Castroviejo, Eugenia Serrano, Dolores Medio y Rosa María Cajal.

7) Elena Quiroga de Abaren nació en Santander en 1919, de familia santanderina y gallega. Sus primeros años los pasó en el solar de su padre en Barco de Valdeorras (Orense). Más tarde residió en la Coruña y en Madrid. En 1950 se casó con el historiador Dalmiro de la Válgoma. En el mismo año recibió el Premio Nadal. Ha publicado las siguientes novelas: *La soledad sonora* (Madrid, edic. de la Exema. Diputación Provincial de la Coruña, 1949); *Viento del Norte* (Barcelona, Destino, 1951); *La sangre* (ibid., 1951); *Algo pasa en la calle* (ibid., 1954); *La enferma* (Barcelona, Noguer, 1955); *La careta* (ibid., 1955); *Plácido la joven, y otras narraciones* (Madrid, Prensa Española, 1956); *La última corrida* (Barcelona, Noguer, 1958); *Tristura* (ibid., 1960).

la pasión y donde choquen los afectos, contrastando a menudo el mundo femenino con el masculino, a fin de poner de relieve la pugna y las dificultades de comunicación que hay entre los dos.

Una y otra vez han consignado los críticos el progreso logrado por Elena Quiroga de novela a novela. Pero lo que no han percibido de manera clara es el hecho de que ella representa un caso ejemplar de un novelista que enriquece su visión personal cuando adopta nuevos procedimientos literarios.

Debemos reconocer que las primeras novelas de Elena Quiroga rezuman en todo momento el sentir de la clase a que ella pertenece. Hija de los Condes de San Martín de Quiroga, y educada en un ambiente que ofrecía todas las ventajas privativas de la nobleza, no nos sorprende que sea portavoz de la España tradicional y católica, ni que la conciencia de clase sea un aspecto trascendental de su postura vital. En sus primeras novelas importantes —*Viento del Norte*, (8) que le valió el Premio Nadal (1950), y *La sangre* (1951)— retrata, con un estilo que podríamos llamar “neo-naturalista”, la burguesía rural y acomodada de Galicia. En el breve universo que encierran estas obras hay una distinción de clases y cada individuo tiene un puesto y deber específicos. Es natural, nos dice la autora por boca del árbol, narrador de *La sangre*, que la sociedad se base en un sistema de clases. No sólo durante la vida, sino también a la hora del entierro: “según sean señores o no, les toca entrar y salir por distinta puerta. Incluso cuando dejan de vivir es diferente el trato (p. 14)”.

Asimismo, en ambas novelas, Elena Quiroga pone en tela de juicio el “progreso” moderno y suspira por un retorno atrás, para vivir en armonía con la naturaleza (véase la sección 2, “El concepto trágico de la existencia”). Al contrastar la vida antigua con la moderna, hace hincapié en los males engendrados por el progreso social, que propende a deshumanizar la vida. Este es-

8) En 1949 publicó *La soledad sonora* pero la propia autora la considera una novela de tanteo.

píritu tradicionalista se refleja, indefectiblemente, en los personajes de ambas novelas, determinando su orientación. Por ejemplo, la caracterización de los protagonistas don Alvaro (*Viento del Norte*) y Amador (*La sangre*), de excesiva idealización no tanto sentimental cuanto moral, resulta ingenua, ya que la autora se empeña en que éstos encarnen las virtudes de la "antigua" España. El amo actual, por tanto, producto de los tiempos modernos, se muestra irresponsable, materialista, con costumbres ligeras y reprobables. Tal es Pastor de *La sangre*, quien menosprecia la tradición "caduca" y se mofa de las "ideas viejas de sus antepasados".

Huelga decir que resultan inapetecibles para el gusto actual la exagerada conciencia de clase, el costumbrismo romántico y la caracterización idealizada de los personajes principales de *Viento del Norte* y *La sangre*. A despecho de la sinceridad de la autora, no podemos menos de sentir que hay en el fondo de ese idealismo y de ese determinismo una gran ingenuidad o, peor todavía, un intento de justificar el poder de la burguesía. Así se explica que *Viento del Norte*, en particular, pese a la concentración de honda experiencia que entraña y pese a la habilidad narrativa demostrada por la autora, haya cosechado una crítica verdaderamente condenatoria ("una antigualla", declara sin ambages Juan Alborg). (9) Si *La sangre* tuvo mejor suerte y aun fue recibida con entusiasmo por algunos críticos, (10) se debe en gran parte a que la autora empieza aquí su renovación estética. Aunque no exenta todavía de la propensión al tradicionalismo anacrónico, la obra consigue acercarse a la universalidad que caracterizará las novelas de la etapa de madurez de Elena Quiroga. No obstante, concordamos plenamente con Eugenio de Nora en que "el libro sobrepasa difícilmente el nivel de una buena novela de puro entretenimiento". (11)

9) Tal es, asimismo, la apreciación de Eugenio de Nora ("un relato esencialmente inconsistente, equivocado y anacrónico") y otros críticos. Sólo Torrente Ballester difiere de este sentir y, con criterio muy conservador, afirma que las novelas del primer estilo son superiores a las otras.

10) El propio Juan Alborg elogia sumamente la novela y afirma que "nos da la dimensión de una escritora llegada a un punto de madurez y dotada de muy sobresalientes cualidades". *Op. cit.*, págs. 195-196.

11) Eugenio de Nora, *op. cit.*, p. 167.

Aguijoneada sin duda por la crítica negativa, Elena Quiroga cambia tan radicalmente sus procedimientos literarios a partir de *Algo pasa en la calle*, que podemos hablar de un segundo estilo, de una segunda etapa. Una depuración progresiva de las facultades artísticas la encamina desde la narrativa puramente tradicional hasta la más atrevida libertad de las técnicas modernas. Pero lo decisivo es que paralelamente a esa renovación de forma, cambia la orientación y el contenido temático, dando un salto gigantesco que va de un idealismo anacrónico a un realismo descarnado; del regionalismo a la universalidad. El naturalismo tan convencional en forma se trueca en un refinamiento y una originalidad cada vez mayores y en un escrutinio más profundo, sutil y crítico de la vida. Las cinco novelas de este segundo período son plenamente logradas pero destacan *Algo pasa en la calle*, *La careta* y *La última corrida*. Aun cuando algunos críticos censuran —sin razón, a nuestro entender— su afán de novedad técnica, la gran mayoría de ellos hacen hincapié ahora en su vigor intelectual, su fuerza creadora, su valentía moral. Entre las técnicas modernas utilizadas por la autora —el desorden cronológico, el monólogo interior, etc.—, cuenta la de un enfoque neutro para resolver el problema narrativo. El múltiple punto de vista, de que se sirve a menudo, no podía menos de hacerla más consciente de las ambiguas realidades del comportamiento humano. Ineluctablemente, ello obliga al novelista a encararse con todas las facetas de un tema dado, verlo en su totalidad y evaluarlo con mayor imparcialidad. De ahí que en su segunda época, Elena Quiroga ya no oriente al lector con un prolijo análisis psicológico de los personajes sino que obligue a éstos mismos a proyectarse en el mundo exterior, de modo que el lector pueda enjuiciarlos. Naturalmente, estas novelas acusan mayor espontaneidad y realismo, y a un tiempo un clima más liberal.

Muy significativo es que aun cuando espiritual y políticamente Elena Quiroga no deja de pertenecer a la alta burguesía, se convierta ahora en escritora de conciencia y adopte una posición crítica ante ella. Mientras en *Viento del Norte* y *La sangre* no dudaba de la justicia por considerarla obra de Dios, y así simplificaba las relaciones entre la burguesía rural y el pueblo llano, en *Algo pasa en la calle*, *La careta* y *La enferma*, en cambio, se pone a juzgar a la burguesía como clase. Consciente del trau-

ma de la guerra civil, de la disolución moral de la sociedad católica, intenta hacer una evaluación nueva de la vida actual. Ya no la guía el tradicionalismo típico del reaccionario español, sino una postura más afín a la de Unamuno. El deseo de ser espiritualmente honrada la espolea a sujetar los valores tradicionales a crítica y severa revisión a fin de inyectar vida nueva en aquellos conceptos que la época actual va despojando de sentido. Por ello, parece hablar de sí misma cuando en *Algo pasa en la calle* dice que Presencia, la protagonista, quería “algo extraordinario y nuevo, joven, porque lo que sabía era viejo y caduco, sin nervio y sin entraña, no servía” p. 79). Al incorporar el sentir y pensar contemporáneos, al escudriñar los grandes problemas que plantea la existencia —muy en particular las complejidades internas en las cuestiones ético-religiosas— ha tenido forzosamente que comprometerse más con su época. (12) En fin, Elena Quiroga, tal como Ventura de *Algo pasa en la calle*, se ha visto obligada a reconocer que de nada sirve añorar los buenos tiempos idos: “Hay que andar al paso que se anda. Vivir el tiempo que se vive... No puede uno cerrarse” (p. 141).

Pero importa subrayar que aun cuando la autora protesta contra el materialismo y la hipocresía de la sociedad burguesa, la suya es, en esencia, una rebelión metafísica contra el mundo creado por el positivismo y el cientificismo de la época moderna. A diferencia de Goytisolo, García Hortelano, Cela (en *La colmena*) y otros, no se interesa tanto en pintar una amplia perspectiva social como en introducirnos en una honda experiencia trascendental en el plano de las relaciones humanas. Sus novelas tienen una unidad cuyo tema central entraña esta preocupación. Todas se encaminan al mismo fin: llegar lo más cerca posible de una verdad respecto a los seres humanos y a las relaciones personales que los unen. Como veremos más adelante, pues, su mérito más insigne reside en haber vagado por el laberinto metafísico, en haber revelado sin ambages la mentalidad y el punto de vista predominantes de la alta sociedad y en habernos presentado con

12) Juan Alborg ha reprochado una y otra vez a los novelistas actuales una falta de densidad intelectual, pero reconoce que Elena Quiroga constituye una excepción. La autora, dice, “alcanza esa trascendencia que tantas veces he deseado —por echarla de menos— en la novela española de hoy”. *Op. cit.*, p. 197.

verosimilitud y hondura la experiencia femenina. Creo que en este sentido su aportación es aun mayor que la de Ana María Matute.

El concepto trágico de la existencia

Se ha observado más de una vez que los novelistas católicos Graham Greene, François Mauriac y Bernanos, debido a su preocupación por el alma del hombre, hacen caso omiso de la tradición humanista y nos traen el mundo medieval. (13) Análoga afirmación puede hacerse a propósito de Elena Quiroga, si bien sólo hasta cierto punto. Ponemos esta reserva porque su postura frente a la vida no se reduce nunca a la visión unilateral y pesimista de (digamos) Graham Greene, cuyas aprehensiones personales le limitan a percibir obsesivamente la presencia del mal y de lo feo. (14) Elena Quiroga, en cambio, desborda un sentido trágico, arraigado en una fuerte inclinación ascética y en un estoicismo vital, que la induce a ensalzar el ejercicio de la perfección cristiana y hacer hincapié en lo ineluctable que es la soledad, el dolor, la muerte.

A diferencia de Cela, quien muestra poca fe en la potencia individual y se desespera porque la raza humana no hace más que comer, reproducirse y destruirse, Elena Quiroga cree en la dignidad inherente al hombre. Si bien su preocupación metafísica la hace subrayar en todo momento que el hombre está hecho tanto de espíritu como de materia, no menoscaba al individuo como ser "humano", ni soslaya los problemas concretos que él encara en la vida actual. No hace caso omiso de la identidad personal, del amor, del matrimonio y otros aspectos de la vida cotidiana. Dicho de otra manera, sus personajes no se reducen a meros símbolos para ilustrar una idea metafísica. Pero es innegable que el humanismo de la autora toma la forma de un restar *prioridad* a la materia para lograr mayor armonía interna, pues teniendo ella presente la escala de valores cristianos, no puede menos de anteponer el espíritu a la materia. Lo anterior la obliga a disentir

13) Sean O' Faolain, *The Vanishing Hero*, capítulo 3.

14) *Ibid.*

de las doctrinas materialistas, que a su manera de ver mutilan la realidad del ser humano al negar la parte que éste tiene de Dios. Como veremos a continuación, Elena Quiroga se preocupa por el conflicto humano en su sentido más trascendental, pues lo concibe como la dramatización del individuo en su totalidad, esto es, en relación consigo mismo, con la sociedad, con la naturaleza y con Dios.

La mayor acusación de la autora contra la época moderna es la quiebra de esta vinculación. Antaño, por vivir con las tradiciones y en contacto con la naturaleza, la vida era armónica. Hoy la fascinación que la ciudad ejerce sobre los seres humanos, hace que éstos se hacen en espacios reducidos y rompan el contacto con la naturaleza en aras de una pragmática mecanización, lo cual se traduce en un olvidar las tradiciones, los viejos valores y Dios. Así explica Elena Quiroga la importancia que hoy se da a la realidad puramente externa, el vacío espiritual, la desintegración del ambiente familiar. Es claro que ella se niega a aceptar semejante enajenamiento. A fin de orientar al hombre y "reconstituirle" en la dignidad perdida, hace hincapié a través de sus novelas en la relación tan ineluctable como íntima que existe entre criatura, creación y Creador, dejando ver que nadie puede vivir desvinculado.

La más explícita expresión literaria de tal postura se halla en *La sangre*. Esta narración "tremendamente biológica", como dice Eugenio d'Ors, (15) nos cuenta la historia de cuatro generaciones de una familia que vive en un "pazo" gallego. Muy significativo es que para abarcar tan gran cantidad de experiencias vitales la autora haya buscado la perspectiva en un ser no humano: un castaño. Ello le permite crear un clima poético y, a la vez, reflexionar libremente sobre la esencia de las cosas. De este modo intensifica el sentido de la realidad al exponer la relación íntima que existe entre el hombre y el universo. Aun más, logra describir todo un proceso social y el impacto espiritual que tiene en cada generación sucesiva. Sin conocimientos o prejuicios previos, el castaño observa y juzga la conducta humana. Toda ge-

15) En la solapa de la primera edición de *La sangre*, Ediciones Destino (Barcelona, 1954).

neralización, todo valor, toda forma de actividad se somete a prueba, poniendo de relieve la continuidad de la vida, la fuerza arrolladora de la sangre (de allí el título de la novela) y al hombre como el heredero de toda tradición pasada. Lamentando la incapacidad de muchos seres humanos para darse cuenta de la estrecha relación que existe entre hombre y universo, explica el árbol: "así como el agua me sirve a mí, y la planta, a veces, sirve de alimento para las bestias, y yo le sirvo al hombre, el hombre, al fin y al cabo, sirve al universo. Como todos" (p. 19). Pero, amonesta él, el hombre suele ignorar esta secreta vinculación de las cosas, aunque necesariamente está conducido "adonde tiene que ir". El núcleo de la estética de Elena Quiroga es, pues, una combinación de determinismo y enfoque moral. Cuando en el Castelo los trabajadores talan el roble viejo por anidarse en él una raposa, el árbol joven consciente del dolor del roble, medita sobre la consecuencia de los seres humanos. "Me extrañó profundamente —dice— aquel encocorarse porque la zorra comía a las gallinas, que era, ni más ni menos, lo que ellos hacían" (p. 43). Y así, "por haber acogido a la raposa moría el árbol" (p. 43). Tal es la injusticia y malentendimiento del hombre.

Ahora bien, aun cuando es verdad que la inquietud espiritual del hombre moderno se presenta como consecuencia de su alejamiento de Dios, de la naturaleza y de las viejas tradiciones, no lo es menos que la integración del ser puede alcanzarse sólo en la plena aceptación de su condición "humana". Quiéralo o no, y tal como hallamos en la naturaleza, la realidad que le espera al hombre es ferocidad, dolor, soledad y muerte. He allí la fragilidad y contingencia de su condición. A este respecto, muy acertadamente ha advertido Colin Wilson en *El desplazado* que "el meditar acerca de la vulnerabilidad lleva siempre 'al pensar religioso',...; al desarrollo de una ética de renuncia y de disciplina". (16) Dados los antecedentes religiosos de Elena Quiroga, no es sorprendente que en ella se haya dado el caso contrario. Nos parece incontrovertible que su fervor religioso ha sido el punto de partida de su meditación sobre la contingencia humana, conduciéndola a una ética de renuncia y disciplina.

16) Colin Wilson, *El desplazado*, p. 51.

El sentido fundamental de la existencia humana lo encuentra en el ascetismo cristiano. Mediante éste puede el hombre crear valores, dar un sentido a la vida, tal como descubre Presencia, la joven universitaria de *Algo pasa en la calle*:

—Vale la pena vivir, sufrir y hasta morir. Todo tiene un sentido, todo podemos hacerlo nosotros. Existe un amor puro que todo lo transforma: el arte, Leyes matemáticas. A mí no me gustan las matemáticas, tan lucidas y frías, pero así es otra cosa, aplicadas a la vida. Esto está a mi alcance: dar un sentido, una proporción armónica a nuestras vidas. Ser arquitectos de nuestras vidas” (p. 80).

El símbolo ideal de la autora es Cristo. Si El dió la vida por nosotros, nosotros, a fin de asemejarnos a El, tenemos que darla por los demás. Hay que dar todo, aceptar todo, incluso, si es necesario, el desamor o la muerte, como hizo Jesús. Con esto no niega la autora que seamos “humanos”. Tan sólo afirma que todo ser humano algo tiene de Dios. Por ello cree que hay que rechazar los prejuicios y la virtud convencional, hay que “postrarse, respetar lo que de Dios había en cada uno, y amar, compadecer lo que tenía de barro. Ser humano era aceptar, en su humanidad, las complejas humanidades de los otros”. (17) Este ideal se da en *La careta*. Flavia, la única prima de Moisés (el protagonista) sin “careta”, se priva, en servicio de Dios y para bien del prójimo, de hacer su propia voluntad. Dando de sí para “llenar la vida de alguien...” (p. 20) se casa con un hombre que resulta ser fofo, cruel. Se refugia ella, pues, en la maternidad. Cuando uno de sus hijos nace sordomudo, convierte ella la pena en alegría y se hace feliz amando al niño. La gran fe religiosa de Flavia le ayuda a aceptar su destino y “hablar con alegría de su hijo inválido, estar junto a su marido sin un reproche, hablándole con su voz oscura y leve” (p. 83). Se depura aun más el espíritu de renuncia cuando la madre de Moisés, víctima del terrorismo de la guerra civil, muere desangrada porque éste le niega el auxilio que podría haberla salvado. Después de un momento de horror, lo acepta. Compelida a reconocer que la tierna edad del niño explica su miedo y le impide tener plena conciencia de su acto, le perdona: “Le miró con horror, sólo un segundo. Luego, los

17) Elena Quiroga, *La sangre*, p. 69.

ojos parecieron sonreír, comprender, apiadarse, aceptar. Debió de pensar: 'Hijo, tan pequeño, no sabes lo que haces' " (p. 203).

Así pues, Elena Quiroga va elaborando sus novelas a base del ideal evangélico que en definitiva es un tratado de ascetismo tal como encontramos en Luis Vives y Fray Luis de León, Santa Teresa y Fray Luis de Granada, pero sujeto a las complejidades de la vida actual. Toda la doctrina ascética la va exponiendo paso a paso: la oración (un grito "sin dirección pero certero"); el dolor; la soledad; la renuncia, que toma forma de un negarse a todo para llegar a un estado de purificación, a un no desear. El ir codiciando lo que no se tiene le priva a uno de toda alegría y felicidad. Debemos contentarnos con nuestra parte y buscar en lo espiritual o en las cosas no atesorables el gozo de la vida: en Dios, en el sol, en el aire, en el pasear por las calles. Este idealismo ascético se da en Ventura y su esposa Presencia de *Algo pasa en la calle*, quienes se van caminando por Madrid entumecidos "de sol, de belleza, de felicidad". En la novela siguiente, *La enferma*, adquiere proporciones excesivas. La autora no sólo elogia el no apegarse a los bienes sino que enaltece la resignación y la humildad plenas. Así, la "forastera", narradora de la novela, escribe a su marido Víctor toda una apología de estas cualidades percibidas en los aldeanos del pueblo pesquero por ella visitado.

—Viendo a esta gente que hace todos los días lo mismo, que no se queja, que vive sin más afán que el momento en que la flotilla pesquera atraca, porque les trae a sus hombres y la vida con ella —la vida material, la pesca—, pienso si nuestra parte ha sido más hermosa... No se dan ni cuenta de que envejecen, que pierden los dientes, y el cabello les blanquea, escaso, y la piel se arruga, aunque antes de llegar a eso ellas están deformadas. Hablan con resignación desde jóvenes... Debe ser bueno morir así, sin haber esperado demasiado de la vida. (pág. 89-90).

Lo que antecede hará comprensible que para Elena Quiroga el dolor también tiene sentido. Ya que le da a uno "serenidad, perspectiva humana, amor o caridad..." (18) hay que prepararse para sufrirlo, y aun para "buscarlo". No nos sorprende, pues, que el dolor humano sature sus novelas, y que se esfuerce ella por hacer al lector identificarse casi físicamente con la pena y con-

18) Elena Quiroga, *Algo pasa en la calle*, p. 159.

goja que padecen los personajes. Cuando en *Algo pasa en la calle* muere Ventura, Presencia se siente agobiada, oprimida por “aquel dolor sin fondo que era ella misma: ojos, boca,, manos, cuerpo, y la misma voz. Como si el dolor hubiese tomado forma humana y se moviera en ella y mirara a través de ella, que no lloraba” (p. 66). En *La sangre* la autora muestra que gran parte del dolor que padece el hombre proviene de su carácter feroz, pues, rapaz como el lobo, él mismo inflige dolor al prójimo. El solo acto de vivir con otros resulta tan difícil, que los humanos se hieren con frecuencia, sin darse cuenta de sus acciones. Como los animales salvajes —dice el árbol narrador— los humanos “reñían, enseñaban sus dientes, y las palabras en el aire sonaban a zarpazos” (p. 123).

El *Weltanschauung* de Elena Quiroga no es el de los existencialistas (véase el capítulo “El fenómeno literario”). Sin embargo, coincide con éstos en varios aspectos. El problema primordial de la vida humana, una realidad inescapable es, para ella como para los existencialistas, la soledad, porque “el corazón está solo y he ahí la mancha original”. (19) No es casual que su primera novela —obra de tanteo, como ya hemos apuntado— se titule *La soledad sonora*. De manera tan persistente aparece esta idea a lo largo de sus novelas que puede decirse que es tema obsesivo. Pero entendámonos bien. La soledad —el sentirse solo— tal y como la concibe ella no es únicamente el estar desamparado frente a la existencia sino también, y aun más, el sentirse desterrado de la casa paterna: Dios. Tal concepto difiere del existencial, donde el hombre está solo frente al universo y se ve obligado a forjar su destino sin interferencia divina.

La autora, en cambio, retoma la aceptación de este destino en la fe y de esta manera la soledad, al transformarse en sumisión a un poder y a una voluntad superiores, deja de tener validez; deja de ser soledad ya que uno está con Dios. Aun más, concibe ella una estrecha relación entre soledad y libertad, fundamentada en una actitud de renuncia: “nadie está solo si lo acepta”, y asimismo, “. . . nadie es libre si no renuncia a serlo”. Para ser libres, tenemos necesidad de conocer nuestros límites y los po-

19) Elena Quiroga, *La enferma*, p. 97.

demos hallar únicamente en el aislamiento. Esto lo descubre en el ruedo Carmelo, el joven torero de *La última corrida*. Junto al viejo y fracasado torero Manuel Mayor, el joven aprende a ver en los toros un trasunto de la vida y va formando un concepto de la libertad. Discurre Carmelo:

—Y toros... Y el toro allí libertad: libertad aneho espacio. Y lo malo del ruedo, toma, es que estaba en libertad también, no se le tenía atado con grillo, pero se le tenía atado. Le dejaban embestir y correr y mugir, pero ya estaba muerto. Antes de que saliese del toril, desde el momento mismo en que le enchigueraban, desde antes, cuando lo separaban de la manada, estaba más muerto que Carracura y todo era engaño a partir de entonces. Los ojos de Manuel, estrechos, arrugados, sabían de libertad así, así, y sabían también lo que era decir que estaba en libertad y tenerle rodado, dejarle mover pero con los peones y los picadores y el matador detrás. Y con el inri encima de las mulillas pifando, todas guapas, seguras de su despojo de macho (pág. 30-31).

Así pues, podemos ser libres únicamente si podemos estar solos, no como abstracción sino como realidad; y de hecho seremos libres en la medida en que podamos tener conciencia de nuestra soledad, pues la vida carece de valor si vivimos sin sentirla "paso a paso". Por consiguiente, el ser humano logrará ser maduro cuando aprenda a no huir de la soledad porque únicamente al aceptarla como la realidad última de la existencia puede vivir en paz consigo mismo; puede elaborar una rica vida interior. Aun más, puede convertir la soledad en libertad, tal como hace Víctor, el marido de la narradora de *La enferma*. La soledad y la libertad son identificadas por él y aceptadas por su esposa sólo después de recibir ella una lección de humildad y darse cuenta de que, como la "enferma", quiso poseer un corazón humano. Al conocer la tragedia de ésta, aprende la narradora que cada ser tiene su "zona de soledad" en que puede refugiarse y los demás no deben empeñarse en penetrarla. Estar aquí en el tiempo pero aislado de los demás, escuchando la voz interior y sentirse parte y todo; ser y no ser a un mismo tiempo, así concibe Elena Quiroga la libertad.

Por consiguiente, el héroe ideal de la autora —héroe trágico, por cierto— es el asceta solitario que busca comunión directa con Dios, que tiene conciencia de la indiferencia y hostilidad del

mundo pero que acepta su destino de soledad y dolor. No obstante, es un ser libre porque traspasa el lindero temporal y especial y existe para Dios y para sí mismo. Así es Manuel Mayor de *La última corrida*, quien formula sus propias ideas acerca de lo que significa ser hombre:

—Era una manera de libertad, las mujeres. ¡Largo! No le parecían muy hombres los que andaban siempre vuelta a lo mismo, o pensando por ellas, o cargando con ellas. Un hombre es otra cosa. Un hombre necesita de algo grande y oscuro, más fuerte que él, más libre. No le parecían muy hombres, ni el mismo Urbano, ni el mayoral, ni el Gregorio, cargando y pensando con su cervera de eríos. El hombre, solo: pasando y sin quedarse. Un hombre se la juega cara a cara con algo mayor que él, o igual que él —mejor mayor— y pasa pena así, pero no por una de aquellas fogueadas en tientos o derribos, y aunque fuese bravas... lo mismo. Una vaquilla no es como un cial. No lo es. Hasta más sucias, las tías. (pág. 48).

El ascetismo caracteriza, en varia medida, a otros muchos personajes de Elena Quiroga: Amador, Vicente y el niño Lorenzo de *La sangre*; Alvaro de *Viento del Norte*; Victor de *La enferma*. Pero es en Ventura de *Algo pasa en la calle* donde la autora le da cabida plena. Con su "rostro espiritual y lejano" Ventura se parece "a un monje". Su cuarto es como una "bóveda" y Presencia, su esposa, siente que:

(Vivir con Ventura era como un claustro. Un claustro largo con arcadas esbeltas y símbolos, y el sencillo y pobre huerto al lado... El pozo tenía un agua honda, siempre fresca, aunque fuese verano. La hora del hombre era el mediodía). (pág. 74).

Pero la autora se lamenta que pocos seres humanos se encuentran a gusto en la soledad, pues la mayoría la teme, como dice el árbol narrador de *La sangre*, "como la muerte". Esta es la tragedia que ella dramatiza una y otra vez. El hombre moderno, en su inmoderado afán de "progresar", de darse prisa, de arrojar de sí toda atadura, se crea un estado de angustia y se aleja de la contemplación de las cosas —tanto divinas como humanas— que ayudan a aceptar la soledad, a encararse consigo mismo y con Dios. (20) El cree alcanzar de esta manera la libertad. Pero qui-

20) En este concepto también difiere Elena Quiroga de los existencialistas, quienes buscan el conocimiento en la experiencia personal, en la acción, en la sociedad. El hombre, al entremezclarse con los demás, se ve obligado a reaccionar a las situaciones que se presentan.

tarse de obligaciones equivale a quitarse de libertad. Por ello advierte la autora, por boca de don Pedro, el cura de *La enferma*:

—Se empieza a ser libre cuando se renuncia a serlo. Más o menos todos buscamos lo mismo. Unos por el dinero, otros sacudiéndose las leyes divinas y humanas, otros avaros de su pensamiento. Es como si todos naciésemos con esa ansia, lo mismo que con el pecado original. Se sacude uno las obligaciones, se sacude uno la libertad. No empieza uno a ser libre hasta que acepta no serlo'' (pág. 77).

Ahora bien, es cierto que el conocimiento de nuestras limitaciones nos hace libres, mas para la autora esta libertad sólo dura el instante de la elección, y en este instante tomamos la decisión más trascendental: aceptar a Dios o negarlo y "navegar por los límites de la sombra". (21) Si optamos por esta negación, destruimos nuestra vida y llegamos al dominio de la nada, y para ello traspasamos el lindero de la razón y de la luz. Por el contrario, el optar por Dios nos lleva a la humildad, fuente de verdadera sabiduría. Para Elena Quiroga, pues, el libre albedrío se da en forma de aceptar o negar el destino que nos es dado por Dios. El problema de la felicidad se resuelve en esta elección y la tragedia de nuestro tiempo, a su manera de ver,

—...es que han aprendido algo terrible, disolvente y destructor: no conformarse, ambicionar. Si cada uno aceptase su parte —fuera pobre o dolorosa o magnífica (se necesita un gran valor para aceptar una parte magnífica) o mediocre— sentirían menos la pobreza, el dolor, la mediocridad. Podrían incluso hallar la grandeza del dolor, de lo pobre, de lo mediocre, la humildad de lo magnífico. Pero se ha perdido en absoluto la medida, la proporción, la valoración propia y del propio esfuerzo. 'Todos pueden llegar a todo'. Eso les han dicho y eso creen. Han destruido la alegría''. (22)

La mayor objeción que tenemos a la filosofía de la autora es la dicotomía tan tajante que hace entre espíritu y materia. Si la materia está subordinada al espíritu, si éste la gobierna, la relación entre ambos es demasiado íntima como para hacer una división tan radical, pues en el universo del espíritu asegura Elena Quiroga que todos podemos modelar nuestra vida. En el univer-

21) Elena Quiroga, *La enferma*, p. 91.

22) Elena Quiroga, *Algo pasa en la calle*, págs. 83-84.

so de la materia, en cambio, tenemos, dice ella, que contentarnos con nuestra parte y así condena todo intento de modificar esta realidad. A juicio suyo, el hombre debe aceptar la voluntad de Dios, cualquiera que ésta sea: debe seguir los consejos evangélicos y las normas de la Iglesia, ya que sólo así puede alcanzar la armonía y la belleza. Todos los problemas de la sociedad están vistos por ella bajo esta luz y todas las soluciones se encuentran siguiendo el cristianismo. El lector podrá estar o no estar de acuerdo con su visión personal, pero nadie negará —creemos— la fuerza intelectual y la concentración de honda experiencia humana que entrañan sus novelas.

El dilema entre lo "vital" y la moral cristiana

El primer intento consciente de Elena Quiroga de reconciliar el espíritu tradicional con las exigencias de la vida moderna aparece en su tercera novela, *Algo pasa en la calle*. La casi totalidad de la crítica ha destacado el alto valor literario de esta obra y coincide en señalar que el tema es trascendental, arriesgado y de enorme interés. Pérez Minik, además, llama la atención a la raíz polémica de los problemas tratados y afirma, no sin razón, que a partir de la aparición de esta novela, Elena Quiroga "se incorpora con atrevimiento y responsabilidad al centro de esta generación de novelistas de choque..." (23) Estos juicios fueron promovidos por el hecho de que la autora examina aquí una serie de conciencias cristianas frente al divorcio y al casamiento civil y llega a poner en tela de juicio la actitud de la sociedad y aun de la Iglesia —quizá sin querer— hacia tal fenómeno.

Como en todas las novelas de su segunda época, hay una estrecha relación entre el tema y la técnica utilizada por la autora, motivada ella por el deseo de elaborar su historia como un problema para el lector. En un plano de realidad presente, la acción es escasa y se verifica alrededor de un hombre que se llama Ventura, fallecido poco antes de iniciarse el relato, y sin que lleguemos a saber si su muerte se debe a un accidente o al suicidio. De importancia capital es el tiempo de la conciencia. Hay una serie

23) Domingo Pérez Minik, op. cit., p. 339.

de yuxtaposiciones entre la narradora y las conciencias ligadas con el cadáver, que dan testimonio diverso, de manera que al lector le toca decidir.

Elena Quiroga toma como punto de partida de su argumento la idea de que la religión no debe ser una forma de escape sino al contrario una lucha, una angustia, y que se destruye el ser humano si vive en contraposición a sus creencias. Concepto, claro está, que recuerda la búsqueda de Unamuno de la verdad en la vida y nada en la verdad. Para desarrollarlo, la autora coloca a sus protagonistas, una joven universitaria que se llama Presencia, y Ventura, un catedrático de filosofía, en una situación que Georg Lukacs llamaría "extrema", no desde el punto de vista exterior sino interior, en virtud del gran drama interior que viven los dos. "El héroe que actúa de modo extremo —dice— sigue coherentemente el camino sobre el cual otros se mueven tímidamente, prontos a compromisos e hipocresías". (24) Ventura y Presencia ejemplifican esto. Atrapados durante la República en un conflicto de amor y conciencia, se hallan entre dos morales: la moral de la vida, que les obliga a amarse, y la otra, la cristiana, que pide el sacrificio de ese amor, ya que Ventura, divorciado por lo civil, sigue casado con su primera esposa en el sentir de la Iglesia. La tragedia surge, pues, del hecho de que la Iglesia, al desconocer el divorcio otorgado por el Estado, destruye a los creyentes que osan vivir en desacuerdo con el dogma, debido al largo y forzoso alejamiento de sus muros. Elena Quiroga ha desarrollado la historia de tal forma que la simpatía del lector se deposita en la moral de la vida: en el amor ideal de Presencia y Ventura. Sin embargo, como expiación de la culpa de éstos, ya que nace un niño de su unión y por él se casan, ella misma exige —tiene que exigir porque lo pide la Iglesia— el sacrificio de ese amor, haciendo triunfar la moral cristiana.

Hombre íntegro para la autora es Ventura, un ser espiritual, capaz de construir "una vida, un porvenir, una norma, una utopía", pero a un tiempo sensual, con una pasión por la vida y la

24) Georg Lukacs. Op. cit., págs. 221-222.

belleza humana. (25) El dilema que la autora le plantea es el del conflicto entre la carne y el espíritu, simbolizados en sus dos esposas. En el primer matrimonio, la pasión física es el único lazo entre él y la bella Esperanza, mujer sensual pero frívola, dura, orgullosa. Dado el anhelo de Ventura por dignificar su vida y alcanzar una armonía interna, la relación tiene forzosamente que acabar en frustración. Por no destruir su vida, se separa de su esposa. La autora, interpretando con gran sensibilidad los matices de la existencia diaria, ha tenido el valor no sólo de dar por bueno este acto sino también dejar ver que un hombre que deseara la paz espiritual no podría hacer otra cosa. No es de sorprender, pues, que Ventura se enamore de Presencia, estudiante en su clase de filosofía. Y así, al perder la belleza física gana la belleza espiritual, que le da la posibilidad de llevar una vida armoniosa en que se funden lo espiritual y lo carnal.

Presencia es la antítesis de Esperanza: ni sensual, ni bella, pese a su cara luminosa; libre de orgullo y afectación. En ella se reúnen las virtudes que para la autora son supremas en la mujer: sinceridad, inteligencia, grandeza de alma. Por tanto, si ella constituye para Ventura un ideal de serenidad y de gracia, y su relación con él una experiencia espiritual que trasciende el sensualismo, él, a su vez, le enseña a ella a hacer del cotidiano vivir un arte; le abre un mundo nuevo en que "vale la pena vivir, sufrir y hasta morir" (p. 80).

Pero como muestra Elena Quiroga, el mundo convencional, enemigo del ser sensible, procura destruir, nivelando, las más altas aspiraciones. Por osar vivir abiertamente con un hombre casado, Presencia se convierte en objeto de las rudas invectivas de la "gente decente", sobre todo de las mujeres, que no le perdonan ni su aspecto de muchacha decente ni su "ilógica felicidad con un hombre casado" (p. 92). Elena Quiroga hace una crítica tan valiente como feroz de la pereza espiritual de estos llama-

25) A juicio nuestro, es insostenible la censura que ha hecho Eugenio de Nora (Op. cit., p. 169) de la caracterización de Ventura. Este —dice—, lejos de conducirse como un intelectual universitario, tan apenas pasa de ser un "pobre hombre" cualquiera, debido a que la autora no ahonda en sus "motivaciones, creencias, conducta,..." No ha tenido en cuenta Eugenio de Nora que el estilo narrativo que emplea la autora le impide entrar en análisis detenidos. Los rasgos esenciales están allí y bien dibujados. Al lector le toca completar el cuadro.

dos cristianos, poniendo de relieve la hipocresía y maldad inherentes a su comportamiento, aun cuando tienen todo derecho a pasar el umbral de la Iglesia. A juicio de la autora, obvio es, la mujer burguesa es indiferente a la tragedia que nace de las discrepancias entre la moral cristiana y lo vital, tragedia que es incapaz de apreciar porque en semejante situación la hipocresía o la falta de valor la incapacita para portarse sincera y verazmente. Así se explica que sean prontas a excusar a Ventura y a condenar a Presencia, acusándola de haber destruido el primer matrimonio de él.

Con todo, la autora deja bien claro que ambos tienen la responsabilidad de su destino espiritual. Cuando deciden casarse por lo civil, es a sabiendas de que el nuevo enlace les apartará de la Iglesia y por tanto de Dios y pondrá en peligro la salvación de sus almas. De ahí que se pregunte Presencia, cuando están para casarse civilmente: "¿Firmo mi condena de muerte?" (p. 213). Tal es el sacrificio que están dispuestos a hacer por el hijo, aun cuando Ventura no cree en el casamiento. Pero repetimos que Elena Quiroga desea mostrar que el ser humano no puede ser feliz si vive en contraposición a sus creencias. Por ello, el segundo matrimonio de Ventura, pese a ser ideal en sí, no puede menos de tener un trágico desenlace, ya que lo obtiene él a expensas no sólo de su comunión con Dios sino también de su relación con Agata, la hija de su primer matrimonio. Ello constituye la cruz que llevará, el precio que pagará por su unión con Presencia. Pese a seguir fielmente las enseñanzas de Cristo y fundir vida y religión, halla lastrada su felicidad por no poder participar de los bienes de la Iglesia. Triste pero sereno, sumergido en la soledad, no puede menos de reconocer que esclavitud más bien que libertad es lo que tienen todos, atrapados en su propia red. Se percata de la angustia que agobia a Presencia y percibe que sólo su muerte podría liberar a todos ellos: a Presencia, a su hijo Asis, a Agata y a Esperanza. Claramente se ve, pues, que si por un lado Elena Quiroga concibe la muerte como continuidad de la vida, por otro, es o debe ser una manumisión espiritual para los que quedan. Cada muerte debe servir para algo. Ventura lleva una vida de angustia que es en realidad una lucha con la muerte y cuando ésta llega, purifica y libera. Por consiguiente, no le rodea a su muerte

un sentido de derrota, pese a los indicios de suicidio. Al contrario, está impregnada de significación. Debido a la fortaleza con que hizo frente a la vida, se establece un verdadero equilibrio entre el horror y la grandeza de su fallecimiento. Grandeza porque libera a los demás y aun reúne a las dos familias: la legítima y la ilegítima y horror porque se trunca de manera trágica la vida de un hombre varonil. Pero si bien su muerte libera a Presencia, es enorme el precio que se le exige. Amargadamente censurada por su propio hijo, se ve obligada luego a renunciar, ante un sacerdote, a su vida con Ventura. Por ello se reprocha amargamente a sí misma: "Nada más muerto, corres a reconciliarte. Con él delante, casi caliente, tienes que decir, expresamente decir, que reniegas de lo que ha sido tu vida, que aunque el viviera no volverías jamás..." (p. 32).

Algo pasa en la calle es una tragedia moderna que sugiere —quíralo o no la autora— que la frustración del amor tan ideal de Ventura y Presencia se debe no sólo a la intolerancia de la sociedad sino también a la Iglesia misma. (26) A los ojos de ésta y de la sociedad, los dos "pecan". Sin embargo, subraya la autora que a diferencia de la gente "decente" que los critica por no vivir "según la ley de Dios", son sinceros y tienen una fe profunda. Si aquéllos son "buenos" católicos —deja ver— se debe muy a menudo a inercia o a falta de valor. Cuando Esperanza pregunta a su amiga Reyes por qué no se divorciaron ella y su marido, ya que no se entendían. Reyes contesta: "¿Para qué?... No vale la pena. Cada cual hemos arreglado la vida a nuestro modo" (p. 108). Esperanza se ve precisada a reconocer, pues, que: "Ventura no era hombre para tolerar situaciones semejantes. Eso le ha fa honor. Había muchas cosas que hacían honor a Ventura..." (p. 108). Indudablemente, más fácil es destruir que construir. Y

26) Sin embargo, algunos estudiosos de *Algo pasa en la calle*, aun cuando señalan el valor con que la autora hace frente a los problemas planteados, no han discernido en la obra más que una crítica social, y así achacan al fariseísmo de la sociedad la tragedia de los protagonistas. Eugenio de Nora, por ejemplo, pese a reconocer que el argumento está "cargado de complejidad y de implicaciones psíquicas, morales y sociales..." afirma: "En el fondo, los condicionamientos sociales deciden—y la novelista lo subraya y evidencia— más que el temperamento o la índole personal de cada protagonista" (op. cit., p. 168). A nuestra manera de ver, Eugenio de Nora y los que se adhieren a su sentir, no han percibido lo esencial de la novela.

para Elena Quiroga más vale “construir” —aunque sea necesario “peca.”— que destruir la vida, aniquilar el ser. La suerte de Ventura y Presencia refleja, por tanto, la incapacidad de la Iglesia para resolver problemas individuales de esta índole. En los conflictos de amor y conciencia, o sea, la moral de la vida —insinúa la autora— falla por ser inexorable y carecer de recursos humanitarios para las circunstancias especiales. Incapaz de ayudar a las criaturas desgraciadas, la moral cristiana resulta, en tal caso, infructífera. De allí la necesidad de mayor tolerancia.

La aniquilación metafísica del ser

El héroe ideal de Elena Quiroga, el personaje con quien se encariña, ya lo hemos dicho, es el asceta solitario que se halla en comunión con Dios. No deja de ser una figura trágica, pues a despecho de una voluntad continua de construir algo, de dar un sentido a la vida, circunstancias diversas le acarrearán el fracaso, si bien nunca en menoscabo de su integridad. Este idealismo acendrado tal vez parezca un poco ingenuo hoy día cuando tantos novelistas, siguiendo la filosofía existencialista, se afanan por retratar al hombre tan disminuido como lo ven. Sin embargo, las dotes de caracterización y la gran sinceridad de la autora logran hacernos creer en todos sus héroes menos a don Alvaro de *Viento del Norte*.
(27)

En *La careta*, en cambio, Elena Quiroga se aparta de este dechado. Emprende por vez primera la difícil creación de un ser que destruye su identidad, que funda su vivir en la plena aniquilación del yo. Por más paradójico que parezca, este antihéroe resulta ser, junto con Manuel Mayor de *La última corrida*, su más grande creación, gracias en parte a que tuvo ella el buen sentido de rodear su tragedia con un aura de dignidad. Procuraremos demostrar, al estudiar la elaboración del aniquilamiento de Moisés, que en esta espléndida novela arraigada en una experiencia bélica, el logro literario de la autora llega a su apogeo en una combinación de destreza artística y poder intelectual.

27) Como ha señalado la crítica, el gran defecto de *Viento del Norte* es el anacronismo tanto de los personajes cuanto de la ética y estética.

Se advierte ya a partir del primer capítulo de *La careta* que Elena Quiroga continúa el replanteamiento del eterno conflicto entre vida y espíritu. Sin embargo, aquí parece más consciente de las enormes dificultades en reconciliarlas en un mundo complejo y hostil. Si en *Algo pasa en la calle* escudriña una conciencia cristiana alejada forzosamente de Dios por estar involuntariamente en conflicto con el dogma eclesiástico, en *La careta* explora una conciencia enajenada voluntariamente de El y de la sociedad. Para su argumento recurre a un grave problema de la España contemporánea: el traumatismo psíquico engendrado por la guerra civil. Muy en particular se concentra en el trágico estado de ánimo de los que presenciaron la guerra de niño, acertadamente denominados por un crítico como "la generación del desánimo". (28)

Hasta cierto punto, está dentro de la corriente existencialista este relato de un sensible y desventurado muchacho de doce años y el choque emocional que sufre al presenciar la persecución y asesinato de sus propios padres, dejando en su subconciencia una impresión duradera. Pero el sentido de culpabilidad que a su vez da origen al largo proceso de aniquilación espiritual del niño nace del acto de cobardía que en esos momentos comete él mismo. Atemorizado por la posibilidad de que los terroristas regresen y le fusilen a él también, se niega a pedir el socorro que podría haber salvado a su madre, de modo que muere desangrada. Esa falta de ánimo y valor, que Moisés en su fuero interno no puede negar, es interpretado erróneamente por los demás como heroísmo, de modo que

“Allí empezó la gran mentira, con aquel cuerpo materno por testigo. Allí se invirtió todo, y nunca tuvo valor —¿valor él?— para afrontar la verdad” (pág. 204).

La atrevida técnica de que se sirve Elena Quiroga para presentarnos el drama de Moisés ha sido causa del escaso aprecio con que algunos críticos miran la obra, mientras que otros la consideran un acierto pleno. Juan Alborg, por ejemplo, rechaza

28) Enrique Warletta, "La generación del desánimo", Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 76 (abril de 1956), p. 104.

categoricamente la novela, acusando a la autora de haber embrollado innecesariamente la historia. Veamos sus propias palabras:

“En *La careta*, última de sus novelas extensas, Elena Quiroga prosigue todavía en su porfía de novedad, en sus afanes técnicos en relación con las dos novelas precedentes. Pero temo que aquí se haya pasado de la raya. Hay ya un exceso de virtuosismo; el libro está escrito con un cabrilleo impresionista que fatiga y —a mí al menos— no satisface. La lectura es difícil, y en muchas de sus páginas se me ha ocurrido preguntarme si el sostenido esfuerzo que requiere merece verdaderamente la pena”. (29)

Eugenio de Nora, en cambio, declara que en general la técnica audaz “vivifica y dota de admirable expresividad...” (30) a la obra. Por nuestra parte, concordamos plenamente con este último juicio. Los recursos utilizados por Elena Quiroga corresponden perfectamente al tema. El punto de partida de la novela es una velada familiar, en tiempo presente unas horas trágicas de la vida de Moisés, que terminan en el punto crucial de su relación sdomasquista con Agustín, su primo, a quien acomete mortalmente. En tiempo pasado, hay la evocación de su vida anterior a la velada. Pero lo importante es que Moisés, después de su acto de pusilanimidad, sufre en silencio. No comparte sus pensamientos e inquietudes con nadie por creer que nadie le comprenderá. La autora, por tanto, enfoca gran parte de la historia desde su punto de vista y al iniciar la novela sumerge al lector en la complejidad de su conciencia. Es claro que se vió obligada a dotarle de cierto conocimiento interior para que hubiera verdadera tragedia, pues ésta no podría existir sin esa otra posibilidad que da siempre la conciencia. Como veremos, la autora plantea aquí el problema de “ser o estar”: “ser” vale decir opción y esto presupone libertad, mientras su opuesto, “estar”, es un mero dejarse llevar.

Por tanto, no nos parece desacertado el uso de la técnica de “presentar ocultando”, cuyo origen se atribuye a William Faulkner. Para cristalizar el vaivén de las impresiones de la conciencia de Moisés, la autora tuvo que crear una serie de superposiciones temporales y espaciales, en una concatenación que a veces

29) Juan Alborg, *op. cit.*, p. 197.

30) Eugenio de Nora, *op. cit.*, p. 167.

se hace compleja. No negamos que tal estratificación exige al lector cierta agilidad mental, pero ello no es razón para descalificar una obra literaria. Lo cierto es que dicho recurso técnico le permite a la autora apartarse del mundo que crea y obliga al lector a participar plenamente en los acontecimientos. El consejo de Henry James a que aludimos en el capítulo "El fenómeno literario" ("No refiera Ud. un suceso. Hágalo suceder") se cumple a perfección. A medida que Moisés va evocando su vida junto a sus primos, vamos adquiriendo mayor conocimiento de su ser, moviéndonos con él de la niñez a la adolescencia y a la madurez. Al conocer los pensamientos y las emociones que han permanecido en su conciencia, que influyen en su personalidad y determinan su conducta, sentimos que su vida psíquica se va elaborando, que no es estática.

Tema primordial de *La careta* —y he aquí otra inquietud existencial de Elena Quiroga— es el enajenamiento del ser en la sociedad moderna; sus enormes dificultades de comunicación incluso con los que más cerca están de él. Moisés es un extraño no sólo en la sociedad sino también para todos sus primos menos Flavia. De ahí que la velada en casa de Bernardo, adonde ha acudido con ilusiones de "renovarse", sea para él un fracaso desde el principio. La falta de sinceridad de los primos, a quienes no ha visto por algunos años, desvanece toda posibilidad de comunicación y le convence a Moisés de lo inútil que sería hablarles con franqueza y desnudar sus pensamientos. Opta, pues, por callarse, despreciándoles por lo que han llegado a ser. Mientras recrea mentalmente su dolorosa vida pasada. Moisés siente tan profundamente lo absurdo de la existencia humana que tiene ganas de reírse "hasta reventar". No nos parece atrevido afirmar que la autora nos comunica la náusea así metafísica como física que experimenta el protagonista con mayor fuerza dramática que Jean-Paul Sartre en *La Nausée*. El capítulo inicial, en particular, es extraordinario por la expresividad plástica con que cristaliza los estados anímicos de Moisés —náusea, angustia, desesperación— al imaginar éste la escena que provocaría si sus entrañas explotaran sobre sus primos. Moisés desea

“reventar allí, en medio de todos, de asco, de cansancio y de protesta. El cuerpo haría ‘crac’ o ‘zuum-bum’, y explotaría sobre el mantel blanco y fino como enaguas de mujer, salpicando los platos de porcelana con filete de oro. Le parecía verlo todo sucio de visceras oscuras, y un líquido viscoso, pegajoso... (p. 13)

Morbosamente se entretiene imaginando la reacción de cada uno al salpicarle el líquido o “aquello rosado, pardo o gelatinoso”, y a través de la imaginada reacción, va desenmascarándoles, desnudando su verdadero carácter y la verdad o mentira de la realidad en que viven.

Durante estos momentos Moisés llega a tener conciencia de sí mismo como existencia pura frente a la nada, ya que nada halla que justifique su existencia. Su estado de angustia va en aumento al recrear él los puntos culminantes de su vida. No tardamos en ver, sin embargo, que la introspección y despiadada autocrítica no le ha conducido a trascender su actual realidad: es decir, no le sirve para encontrar el camino de su “renovarse”, conocimiento éste que le hunde en los abismos de la náusea sin fin y sin esperanza. Su exagerada y vulnerable sensibilidad sólo intensifica el peso inmenso del dolor y del asco hacia sí mismo y hacia la gran “mentira de la realidad” de sus primos. Le inhibe a tal punto que le impide alcanzar la felicidad y el amor, la paz y la fe. La conclusión que se desprende de ello es que si bien el ser humano necesita conocer a sí mismo, ello no basta para redimirle, porque solo no puede salvarse. Moisés conoce a sí mismo; Bernardo, no. Sin embargo, Moisés no está en mejor situación. El solo no consigue construir armónicamente su vida.

A la larga, su “rebelión” es negativa. Rotas sus fuerzas volitivas, se activa el proceso de desintegración que da origen a su abulia y le impide encararse consigo mismo, pese a su estado de angustia. Ya “no quería nada determinado, sino ser, simplemente, más bien estar. A veces, hasta existir le estorbaba (p. 145)”. Y se hunde paulatinamente en una rutina carente de todo sentido hasta perder la fe no sólo en Dios sino también en su propia fuerza para luchar contra las hipocresías de sus primos y de la sociedad. Así se explica que acabe por entregarse a la bebida a fin de castigarse y convertir en gozo su angustia, soledad y asco ya que cuando bebía, “volvía la memoria, acuciante, dolorosa y gozosísima” (p. 126).

A la postre, se revuelca en un estanque de autoconmiseración, haciendo cabal la aniquilación de su ser. Todo se reduce, pues, a existir o no existir, como ilustra el fin de la novela. Al salir a la carretera con Agustín —ya terminada la velada— le acomete mortalmente, usándole por última vez como chivo expiatorio. Cuando Agustín cae al suelo, Moisés, rendido, “idiotizado”, vomita, y sangrando se aleja de allí. Al dejar a su primo, se alza de hombros y se dice “¿Qué importa? Mientras estás, estás (p. 213)”. Ejemplificando la actitud de “quemasdá” que caracteriza a la “generación del desánimo”, Moisés queda reducido a la indiferencia total, a la pura existencia animal.

Ahora bien, cabe señalar lo que parece ser una incoherencia en la caracterización de Moisés. Aun cuando las técnicas utilizadas por la autora tienden a eliminar su presencia, dificultando por tanto el conocer su punto de vista, se desprenden del conjunto de situaciones una actitud de censura frente a otra de justificación. ¿Constituye ello una falla artística? Creemos que no.

Moisés, claro está, merece en gran parte el fin que alcanza, pero no por haber “pecado”. La autora no censura ni condena el pecado en sí, que puede darse con inocencia, sino la mente pecaminosa que busca y convierte las cosas en maldad, aun cuando no se haya pecado. Flavia, por ejemplo, “después de conocer el mal” no cambia, es inocente. Pero su hermana Ignacia, sin pecar, pierde la inocencia porque busca y conoce —con sólo adivinarlo— el mal. “Tenía la inteligencia del mal. Más bien la inteligencia de presentir, de adivinar el mal, que es ya cohabitar con él (p. 18)”. Como Flavia, Moisés es inocente porque cometió involuntariamente el acto que remató a su madre. En cambio, Elena Quiroga atribuye su aniquilación a su rechazo del consuelo de la fe, que le habría ayudado a reconstruir su vida y a reconciliar sus valores con Dios. Aun más, diríamos que la novela tiene por objeto poner de relieve el estado trágico del ser humano cuya existencia no es iluminada por la fe. Puesto que un sacerdote le absolvió a Moisés, asegurándole que su acto no era pecado sino una reacción natural, debió aceptar la absolución. Pero la soberbia y el arraigado sentido de culpabilidad del joven le impiden perdonarse, de modo que “hace suya la muerte de los demás”, tal como le acusa su sobrina Felisa. La soberbia de Moisés, como la de la “enferma” (de la novela con el mismo

título), tiene las características de fría determinación y voluntad de llegar hasta el fin. A la larga reduce él la vida al plano biológico: "mientras estás, estás". Y a esto se opone Elena Quiroga, pues la visión que del hombre sostiene es la judaico-cristiana, considerándole imperfecto, sí; pero con posibilidades de redimirse en Dios.

Pero hay la otra cara de la medalla. Profundizando un poco se ve que la autora considera al hombre responsable tanto del prójimo como de sí mismo. Como el ser humano no vive aislado, no podemos pasar por alto ciertos hechos atenuantes en la vida de Moisés. La soledad y el dolor, la necesidad de ternura y de amor maternal, el desamparo general del huérfano pasaron desatendidos por los que le rodearon. Las circunstancias de la guerra, la tía Germana y los primos son responsables de su destrozada vida de igual manera que él, a su vez, lo es de la de Agustín. De ahí que Moisés no sea objeto de la reprobación de la autora.

A juicio nuestro, *La careta* y *Algo pasa en la calle* demuestran a las claras que Elena Quiroga es una de las inteligencias más lúcidas entre los novelistas españoles de postguerra. Hemos podido comprobar que sumerge al lector en cuestiones trascendentales, obligándole a reflexionar sobre el dilema espiritual del hombre en el contexto de su papel en la sociedad actual. Pero de ninguna manera puede decirse de ella, como se ha dicho de otros novelistas —sírvannos de ejemplo Unamuno en España y H. G. Wells en Inglaterra— (31) que si bien sus novelas abarcan temas trascendentales, no destacan desde el punto de vista literario. Quien se aventure por las páginas de cualquiera de las novelas de su segunda época hallará una historia de honda experiencia humana que en sí retiene vivamente su interés. Pocos novelistas españoles de la época contemporánea han superado en fuerza imaginativa y en complejidad psicológica la sutil exploración que hace la autora del drama íntimo de sus protagonistas en su convivencia con el prójimo.

31) Mark Schorer, "Technique as discovery", en *Forms of Modern Fiction*, p. 16.

EL HUMANISMO MILITANTE DE JUAN GOYTISOLO (1)

La semblanza literaria

Como varios escritores de su generación, Juan Goytisoló hizo una aparición precoz como novelista, sorprendiendo al mundo literario español con *Juegos de manos*, escrito por él a los veintiún años y publicado dos años más tarde, en 1954. (2) Traducido a más de diez idiomas, el libro fue celebrado por la fuerza dramática con que plasmaba el estéril anarquismo de la juventud universitaria y por la exquisita sensibilidad del autor para crear ambientes extraños y alucinantes. Las admirables cualidades que se despliegan en este libro, que debemos calificar de espléndido si tenemos en cuenta que fue escrito por un joven de veintiún años, anuncian, en definitiva, a un novelista de talla.

A partir de esta novela, la fuerza creadora del joven catalán le ha permitido dar a la estampa una obra casi anualmente. Su producción actual, teniendo él treinta y cinco años, consta de seis novelas, dos libros de relatos cortos, tres de viajes y uno de ensayos. Todas sus novelas se han traducido a lenguas extranjeras, pues fuera de la Península ibérica se ha convertido en el novelista espa-

1) Juan Goytisoló nació en Barcelona el 5 de enero de 1931. Hizo estudios de derecho en Barcelona, Madrid y París. En 1954-55 pasó una temporada en París y a partir de 1957, impulsado por razones culturales, reside definitivamente en esa ciudad, pero regresa periódicamente a España. Trabaja como asesor de la casa editorial Gallimard.

2) En realidad, Goytisoló ya había escrito otros dos relatos que no se suelen considerar más que obras de tanteo: *El soldadito*, novela corta, publicada en 1955, y *El mundo de los espejos* (1952) que le valió el Premio Joven Literatura de la Edit. Janés, pero que no se ha publicado sino fragmentariamente.

ñol joven de mayor prestigio, al menos entre críticos y otros escritores. Ramón Sender le considera el mejor novelista de su generación, y pronostica que algún día quizá sea el mejor entre los jóvenes y los viejos; (3) José María Castellet le ha señalado como "novelista de primer orden", (4) mientras que Ignacio Iglesias le ha proclamado "uno de los valores más sólidos de la actual novelística española". (5) En cambio, dentro de España, donde el rigor de la censura ha impedido que varias obras suyas lleguen al público lector, los críticos se niegan a concederle un lugar prominente. (6) Eugenio de Nora le ha descrito sencillamente como "un novelista lleno de futuro, en pleno proceso de formación"; (7) Gonzalo Torrente Ballester no ha discernido más que fallas en sus novelas ("prosa difícil, ingrata", falta de "madurez humana") (8) y Juan Alborg prescinde totalmente de él, incluso en el segundo volumen de *Hora actual de la novela española*, donde estudia detenidamente a novelistas tan insignificantes como Dolores Medio y Gonzalo Torrente Ballester.

Antes de iniciar un comentario cronológico de las novelas de Juan Goytisolo útil será, para comprender la génesis y trascendencia de éstas, tomar en cuenta los ensayos literarios reunidos en *Problemas de la novela* (1959). En ellos ha formulado el autor no sólo la base de su teoría de arte como realismo crítico, sino también la manera cómo el autor puede trascender el método objetivo.

En Goytisolo la apreciación estética parece brotar de un doble ideal de respeto por el individuo y de preocupación por el bienestar material de la colectividad. Militante y con anhelos renovadores,

3) Ramón Sender, "Fiestas by Juan Goytisolo", *Saturday Review of Literature* (15 de mayo de 1958), págs. 21 y 35.

4) José María Castellet, "La novela española, quince años después", *Cuadernos*, núm. 33 (noviembre-diciembre de 1958), p. 52.

5) Ignacio Iglesias, "Fiestas y La resaca", *Cuadernos* núm. 36 (mayo-junio de 1959), p. 114.

6) Parece constituir una excepción a este respecto Pérez Minik quien, sin profesar un juicio definitivo sobre Goytisolo, elogia *Juegos de manos* (la única novela de Goytisolo que estudia). *Op. cit.*, p. 337.

7) Eugenio de Nora, *op. cit.*, p. 326.

8) Gonzalo Torrente Ballester, *op. cit.*, págs. 459-460.

ve más lejos y más hondo que Cela y afirma que debido al vínculo entre el arte y la sociedad, es misión del artista "mostrar que el destino del hombre es el hombre; transformar el destino en conciencia..." (9) Si el escritor desea que sus novelas lleguen al pueblo, debe adherirse a su tiempo y mantener contacto con la sociedad. Sólo así responderán sus obras "a la sensibilidad de su época". De ninguna manera debe presentar las cosas conforme al capricho o la conveniencia propia; ni limitarse a escribir acerca de una minoría de espíritus egregios, sino a incluir a los "sectores menos favorecidos". Esto es, para él, el gran acierto de *La colmena*, de *El Jarama* y de *Los bravos*. Y nos explica por qué él, al igual que otros novelistas de postguerra, arremete con denuedo contra los representantes de la literatura esteticista que escamotearon los aspectos de la realidad desagradables para ellos. Al consignar las consecuencias funestas de las teorías orteguianas acerca de la deshumanización del arte, declara que el novelista de ninguna manera debe alejarse de la realidad, ya que "bucolismo, idealismo, ensoñación son refugios del arte que rehuye el compromiso". (10)

Por tanto, el valor del novelista reside no sólo en su empeño en presentar una imagen certera de la sociedad. Importa igualmente luchar por la justicia y buscar soluciones a los problemas y a las inquietudes del hombre. De ahí que para él una obra literaria se aprecie según plantee o no los problemas actuales. Este juicio de compromiso no lo comparte Cela quien, coreando a Stendhal, afirma que al novelista le toca pasar un espejo a lo largo del camino de la vida y denunciar las lacras de la sociedad, pero de ninguna manera buscar soluciones, porque "no es ese su oficio". (11)

Ahora bien, la sola creación de una imagen certera de la sociedad supone en el novelista un gran valor, pues "se requiere más valor para hablar de las cosas y hechos de la vida corriente, que para embriagarse en la evocación de empresas sublimes y nobles. El coraje no consiste en cerrar los ojos ante nuestros propios defectos (pequeños o grandes, que más da), sino en luchar contra ellos, reconociéndolos. La verdad debe revelarse siempre, por dura que

9) Juan Goytisolo, *Problemas de la novela*, p. 106.

10) *Ibid.*, p. 103.

11) Ignacio Iglesias, "Diálogo con Camilo José Cela", *Cuadernos*, núm. 43 (julio-agosto de 1960), p. 74.

sea. Escamotearla no me parece empresa digna de escritores". (12) En los autores contemporáneos españoles, este valor lo ha visto Goytisolo únicamente en Baroja y Cela. No oculta la influencia que sobre él ha ejercido el último, (13) a quien considera "el puente de unión entre la novela de antes de la guerra y nosotros" [la generación más joven]. (14) La lección de mayor trascendencia aprendida del autor de *La colmena* fue la necesidad de españolizar la novela mediante un retorno a la tradición realista y muy en particular a la picaresca porque, tal como advierte Cela, ella sigue teniendo vigencia en la actualidad. Lo cierto es que a Goytisolo también la picaresca le ha servido de modelo. A Cervantes, a Quevedo y a Alemán los admira por haber tenido el valor —a riesgo de una vida difícil— de comprometerse, de no escamotear la verdad. Por ello —dice— el carácter español ha definido su propia imagen a través de la picaresca. Interpretando las realizaciones de estos escritores como la forma más alta de crítica, Goytisolo aconseja al novelista que quiera recibir "una magnífica lección de *verdad*, de *valentía*", (15) que remonte a la picaresca. Conviene imitar a aquellos autores tanto por razones estéticas como por razones éticas, pues el realismo de la picaresca despierta en el lector una emoción mucho más profunda que una realidad abstracta o ideal. Pero "en vano buscaremos en la novela actual una crítica o retrato feroz, como el que el autor del *Guzmán* trazó de sus contemporáneos..." (16)

Sin embargo, Goytisolo se ve obligado a reconocer la imposibilidad de crear un realismo absoluto, pues el no poder prescindir de la intención ni de la postura vital del autor necesariamente pone límites a la novela. Pero opina —tal vez por darse cuenta de que el

12) Juan Goytisolo, *op. cit.*, p. 94.

13) Tanto las novelas como las ideas estéticas enunciadas por Goytisolo indican que ha asimilado una variedad de influencias extranjeras. Además, él mismo reconoce su gran admiración por los novelistas americanos, si bien hace hincapié en el hecho de que su preferencia se ha ido modificando. Mientras al principio se interesaba por Faulkner, después prefirió a Hemingway. Scott Fitzgerald y Nathaniel West habían de constituir para él, con el tiempo, "auténticas revelaciones". También admira a Truman Capote y a Thornton Wilder, y entre los novelistas franceses contemporáneos, a Alain Robbe-Grillet. (Margarita Peña, "Juan Goytisolo por él mismo", *El rehilete*, núm. 8 (mayo de 1963), p. 9.

14) Elena Poniatowska, entrevista con Juan Goytisolo en "La cultura en México" (suplemento de *Siempre*), núm. 2 (28 de febrero de 1962), págs. 2 y 3.

15) Juan Goytisolo, *op. cit.*, p. 101.

16) *Ibid.*, p. 103.

arte concebido como crítica corre el riesgo de quedar en crítica sin llegar a ser arte—que no hay por qué dejarse esclavizar por la realidad. El novelista puede, si se le antoja, estilizar o profundizar la realidad, con tal que no la deshumanice, que no forje un sustituto de ella. El autor moderno tiene el anhelo “de reflejar al propio tiempo la realidad y de sobrepasarla; de mantener su contacto con el suelo, como Anteo, y de aspirar, no obstante, a la poesía”. (17) Puede llegar incluso a crear un clima poético siempre que no ahogue la realidad; y siempre que la poesía se funda con el contenido. Esto, como veremos después, es lo que consigue él mismo en sus primeras novelas gracias a cierto número de procedimientos empleados generalmente con inteligencia y destreza.

No se ha investigado aún la relación precisa entre autobiografía y ficción pura en Goytisolo, pero parece irrefutable que algunos de los temas que desenvuelve se derivan de sus experiencias de niñez, adolescencia y juventud. Sobre todo en las primeras novelas recrea escenas, emociones y tipos conocidos por él, muy en particular dentro del medio ambiente burgués. “En mi caso... —ha dicho—es lógico que en las primeras novelas hablara de adolescentes y de niños, pues era lo que mejor conocía entonces; podía captar fácilmente sus rasgos. Los personajes adultos, en cambio, redundaban casi siempre en la caricatura”. (18)

Muy significativo es que en las Universidades de Barcelona y de Madrid, donde ostensiblemente estudiaba derecho, Goytisolo no se dedicaba en serio a sus estudios. A fin de alejarse de la respetable vida burguesa, dividía su tiempo entre la búsqueda de dudosas aventuras y la política estudiantil. En más de una ocasión sus ideas anarquistas habían de acarrearle la suspensión de clases. En *Juegos de manos*, que escribe recién salido de la Universidad, capta admirablemente a los jóvenes de familia “bien” con que se codeaba allí, el estéril ambiente en que se movían y sus infructuosas actividades políticas (véase la sección “La crisis moral de la burguesía”). Así pues, como García Hortelano, Ana María Matute y otros escritores de su generación que cultivan el realismo crítico, Goytisolo se rebela contra la vida burguesa contemporánea. Osten-

17) *Ibid.*, p. 69.

18) Margarita Peña, art. cit., p. 7.

siblemente un iconoclasta radical, su rechazo del espíritu burgués no es, sin embargo, tan violento como él parece creer. Desde su primera novela descubrimos la clave de su paradójica situación: la de un autor burgués que está emotivamente vinculado a la clase a que pertenece pero que la repudia intelectualmente, por razones de principio. Tal ambivalencia se manifiesta en el hecho de que su amor por el orden existente aparece, esporádicamente, más real que el deseo de cambiarlo. Sentimos, en esos momentos, que se regodea en lo que critica. Por ello, Eugenio de Nora ha escrito, no sin cierta razón, que "...su insolidaridad respecto al mundo burgués que describe no es irónica, despectiva o fríamente analítica (tal como *quisiera ser*, de acuerdo con la sustancia de lo que llamamos realismo crítico), sino irritada, anárquica, violenta, casi temperamental (es decir, de raíz subjetiva y en cierto modo pre-consciente, lo que explica la tentación del escape lírico y del disfraz evidentemente más fáciles que la comprensión profunda y el amago de respuesta que el auténtico realista, implícitamente, propone". (19)

El nudo argumental de *Juegos de manos* —se trata de una fallida tentativa de asesinar a un ministro— es probablemente imaginario. En cambio, lo que nos da la impresión de ser autobiográfico es el diario de David, que muy posiblemente represente las actitudes e ideas del propio autor. Sin embargo, no creemos que David sea un autorretrato. La semejanza entre él y su creador no se extiende —creemos— más allá de la ideología que comparten. Goytisolo ha salpicado, asimismo, otras obras suyas con reminiscencias de su época estudiantil. Por ejemplo, en "Aquí abajo", uno de los relatos cortos de *Para vivir aquí*, el narrador, que habla en primera persona y parece representar al propio autor, dice:

—Desde hacía unas semanas la vida me resultaba insoportable. Había perdido la seguridad y tenía impresión de caminar como a ciegas. Hasta entonces, las cosas habían seguido una línea trazada, uniforme. Emiliano y yo nos conocíamos desde niños. A la salida de la escuela nos entreteníamos en llamar a los timbres de las casas o en romper los vidrios de los faroles. Una misma repugnancia nos unía contra lo bueno, lo ejemplar, lo ordenado. A los quince años habíamos dejado de creer en Dios y la inocencia de los otros nos daba risa. Luego, entramos juntos en la universidad — días enteros ocupados en discutir y beber, vagabundear por las afueras o fornicar en el burdel con

19) Eugenio de Nora, *op. cit.*, p. 319.

las putas. Los faroles no nos molestaban ya sin que, por ello, nos sintiéramos menos agresivos. Nuestra enemiga, ahora, era abstracta y universal. Nos dejamos crecer la barba, sustituimos la corbata por la chalina. Nos divertía provocar y escandalizar. Por una frase lo hubiéramos sacrificado todo. Habíamos jurado no aburguesarnos jamás y, en las aulas, pasábamos los dos por anarquistas. (p. 122).

Si *Juegos de manos* se concentra en un pequeño e irresponsable fragmento de la juventud burguesa y sus tentativas anarquistas, *Duelo en el Paraíso* (1955) retrata el mundo que bien podría haber precedido el ambiente caótico de la novela anterior. Esta obra, que le valió al autor el premio Índice, le consagra como el más insigne intérprete español del mundo infantil. Un escrutinio de los datos biográficos disponibles sobre la niñez de Goytisolo revela que contaba con tan sólo cinco años al iniciarse la guerra civil y que ésta tuvo fuertes repercusiones en su familia. Su padre fue tomado prisionero y en uno de los bombardeos de Barcelona por el ejército sitiador, falleció su madre. Durante las hostilidades, Juan fue evacuado, junto con otros muchos niños, a un pueblo catalán. Por la tierna edad que en aquel entonces tenía, evidente es que la tragedia no pudo tener en él la misma resonancia que habría tenido en Elena Quiroga o en Cela. En éste, en particular, debe ser un ideal fracasado mientras en Goytisolo ha de constituir un amargo recuerdo infantil.

Si tenemos en cuenta el sufrimiento de la familia Goytisolo a manos de las fuerzas nacionalistas, resulta admirable que se haya empeñado Juan en evitar la parcialidad al retratar el ambiente bélico. En palabras suyas, *Duelo en el Paraíso* es "la primera versión despolitizada de la guerra... Es también una novela testimonial, ni franquista ni republicana". (20) Para ilustrar las consecuencias corrosivas de la guerra en el espíritu humano y recalcar, simultáneamente, la culpabilidad de los adultos, enfoca ese pequeño trozo de la guerra desde los ojos de los niños refugiados en un pueblo catalán, mostrando cómo desvanece la inocencia cuando los chiquillos imitan a los adultos. Sin embargo, el autor trasciende el crudo realismo de los hechos brutales mediante un realismo poético, resaltando de esta manera las peripecias de los niños, con to-

20) Margarita Peña, art. cit., p. 6.

das sus implicaciones socio-morales (véase la sección "El realismo poético en Goytisolo").

En sus siguientes novelas, Goytisolo muestra tener mayor conciencia de las realidades sociales de su país. Tal vez sea significativo a este respecto el viaje que por entonces realizó a Francia, que naturalmente le permitiría ver a España desde un punto de vista más objetivo, más crítico. Sea como fuere, se advierte un afán cada vez mayor si no de eliminar los elementos personales y poéticos, al menos de acercarse al mundo de los adultos. Inspirándose en unos versos de "El mañana efímero" de Antonio Machado, Goytisolo plasma la desintegración moral y social de su país en una trilogía a la que da el mismo título que el poema. En *Fiestas* (1955) y *El circo* (1956), sin dejar de cultivar el realismo poético, hace un estudio perceptivo de la disolución de la burguesía, mientras en *La resaca* (1958) suprime toda estilización de la realidad al tratar el problema huelguístico. De ahí que sea ésta su novela más comprometida. El más irónico de los títulos de Goytisolo es *El circo*, ya que no se trata de un circo verdadero. Pero el título no es impropio porque el efecto total de la realidad que se nos presenta —consecuencia lógica de la evasión de los personajes— es el de una farsa. Se conviene generalmente en que esta novela carece de la trascendencia de *Fiestas* y *La resaca*, que revelan la madurez de Goytisolo y le colocan en la primera fila de los novelistas jóvenes. No sería ligereza afirmar que cuentan entre las mejores novelas españolas de postguerra, pues razón tiene José María Castellet al decir que en ellas el autor "nos ofrece un fresco de la España actual, realista, emotivo, desgarrado y veraz". (21)

Obviamente influido por la técnica cinematográfica, Goytisolo cultiva el objetivismo en esta trilogía y elimina o reduce notablemente toda descripción, interpretación y análisis de los personajes. En cambio, pone mayor énfasis en el comportamiento de éstos y en el diálogo. Cabría mencionar que el cuidado de la prosa no ha sido nunca su mayor preocupación, pues ha preferido poner su especial empeño en la creación de tipos y de situaciones, en un intento de dar a sus obras el mayor dramatismo posible. Ello le

21) José María Castellet, "La novela española, quince años después", Cuadernos, núm. 33 (noviembre-diciembre de 1958), p. 52.

ha acarreado la censura de varios críticos, quienes han atribuido a su origen vasco-catalán ciertas dificultades de expresión.

Al ir modificando sus procedimientos literarios, Goytisolo va eliminando los elementos imaginarios y llega, finalmente, al realismo crítico. Tan esto es así que se declara descontento de toda su novelística anterior. "Tengo en cuarentena —dice en 1963— todo lo que escribí con anterioridad a *Para vivir aquí*". Aun más, refiriéndose a *El circo* afirma que "significa un completo error". En *Para vivir aquí* (escrito en 1958 pero publicado en 1960) y *Fin de fiesta* (1960) Goytisolo reúne una serie de relatos cortos, desligados en cuanto a su argumento pero vinculados por un problema o una situación semejante. En cada relato los personajes están relacionados con su situación histórico-social. *Para vivir aquí* recrea la realidad tal como la descubre un joven burgués y *Fin de Fiesta*, la crisis moral de la burguesía, en el aspecto de las relaciones personales entre un hombre y una mujer.

Desde *Para vivir aquí* y *Fin de fiesta* hasta *Campos de Níjar* (1960), *La Chanca* (1962) y *Pueblo en marcha* (1963) no hay más que un paso corto. La preocupación por la justicia social le espolea a Goytisolo a dejar la ficción por el reportaje directo y escribir estos libros netamente testimoniales. Prolongando la tradición establecida por la Generación del 98 y continuada por Cela, viaja por España —señaladamente a Níjar y Almería— donde conoce íntimamente las condiciones trágicas y primitivas en que viven miles de españoles. En *Pueblo en marcha*, un reportaje acerca de la revolución cubana, describe lo que ha visto durante su estancia en La Habana y otras partes de la isla.

La última novela publicada hasta el momento por Goytisolo —*La isla* (1961)— constituye otro logro. Fruto de un viaje a la costa andaluza, donde llegó a conocer el ambiente cosmopolita de esa pequeña "isla", ahonda una vez más en la crisis de cierta capa de la burguesía española, revelando la vida hedonista y absurda que lleva allí. A juicio suyo, ésta es su mejor novela. Lo decisivo es, sin embargo, que el elemento de reminiscencias juveniles que desempeña un papel tan importante en sus novelas anteriores desaparece totalmente y se nos presenta el mundo plenamente adulto. Si bien desde el punto de vista estético *La isla* no sobrepasa las

excelencias de *Fiestas* y *La resaca*, atestigua un avance en la madurez ideológica y emotiva de un autor del que puede esperarse grandes frutos.

El realismo poético en Goytisoló

Como ya hemos apuntado, una doble visión de la realidad —poética y realista— es perceptible en las novelas de Juan Goytisoló hasta *Para vivir aquí*. A partir de esta obra, por haberse comprometido cada vez más en el realismo crítico, el autor adopta una actitud iconoclasta y se atiene al testimonio directo, cuidándose de eliminar todo elemento imaginario. Pero en las primeras obras, y en particular *Duelo en el Paraíso*, *El circo y Fiestas*, su ética y estética surgen de una fusión de la implacable realidad circundante y del indefinible encanto ora del maravilloso mundo infantil, ora del fantástico mundo de adultos extravagantes. España aparece aquí como un lugar de contrastes intensos donde ambiguamente se compaginan “magia y crueldad, poesía y miseria”. (22) Goytisoló recurre a este juego de luces y sombras a fin de resaltar tanto lo sorprendente y mágico de la vida como lo traicionero, lo cruel, lo cobarde, lo mezquino del hombre. Huelga añadir, pues, que no sacude violentamente al lector con un realismo descarnado y gratuito como ocurre en el “tremendismo” de *La familia de Pascual Duarte*. No hay en él una morbosa perseverancia en desmesurar el recargo de lo sombrío. Por más violento que sea el tema desenvuelto, queda atenuado por elementos poéticos.

La fina sensibilidad del novelista catalán para crear ambientes ya alucinantes, ya mágicos es, para nosotros, uno de sus más preciosos dones. Y así lo reconoce una parte de la opinión literaria. A este respecto J. Villa Pastur no tiene empacho en cotejarle con Julien Green y con Dino Buzzati. Goytisoló, afirma él,

“Sabe llegar con pasmosa precisión a ese límite donde la realidad tangible, ficticia, se confunde con la realidad onírica, sin trascenderla nunca. De ahí que sus personajes se muevan con holgura en un mundo de contornos mágicos y concretos a la vez, de sorprendente encanto, próximo al que albergan los personajes de Dino Buzzati, o de Julien Green, escritores con los que tiene indudable afinidad, como también lo tiene con los escritores sureños norteamericanos”. (23)

22) Juan Goytisoló, *Duelo en el Paraíso*, p. 41.

23) J. Villa Pastur, “Juan Goytisoló: Fiestas”, *Archivum*, Oviedo, VIII (1958), p. 364.

Pero es conveniente advertir que no siempre ha sido comprendido el afán poético de Goytisolo. Varios críticos no han podido aceptar su visión de la vida y por tanto han criticado lo "irreal", lo "novelesco" y aun lo "falso" de sus obras. (24) Torrente Ballester, tal vez el crítico más hostil a Goytisolo, asevera lo siguiente:

"Se da en las [novelas] de Goytisolo la paradoja de superar la invención a la experiencia, lo imaginado a lo tomado de la realidad. Este desequilibrio entre la naturaleza del material exigido por la filiación del novelista, por la función denunciadora de la novela, y su incompleto conocimiento de los ambientes descritos y de los personajes retratados, son causas de esa sensación de algo relativamente inacabado, improvisado y, a la postre, falso, que dejan las primeras de estas obras y que en menor grado, producen también las últimas". (25)

Pero aun Eugenio de Nora censura el realismo poético por ser una literatura "híbrida". Las novelas de Goytisolo, dice, pretenden ser "realistas" pero son "novelescas", "con todo lo bueno y bastante de lo malo (o cuando menos, peligroso y equívoco) que ello comporta". Y resume:

"...en una palabra, la ambiciosa síntesis de creación y testimonio, de poesía y realidad, que el autor explícitamente persigue, se inclina, para el conjunto de su obra publicada, hacia algo que no es ya realidad, ni tampoco poesía, sino más bien un tipo de ficción híbrida, referida desde luego a situaciones y seres concretos e históricamente dados, pero también convencional y subjetivizada hasta el exceso". (26)

Sorprende que haya podido Eugenio de Nora rechazar tan categóricamente la fusión de realidad y poesía, ya que al estudiar *Duelo en el Paraíso*, la novela de Goytisolo con más acusado realismo poético, afirma que los personajes son "captados (en parte a pesar del ámbito poético del relato; en parte a través de esa misma irisación poética) con hiriente y patética precisión". Los sucesos de la obra,

24) También han criticado el realismo poético de Goytisolo algunos críticos menos conocidos: E. Martino, aun cuando alaba el estilo de *Duelo en el Paraíso* afirma que el asunto "repela por lo inverosímil y brutal". ("Juan Goytisolo: *Duelo en el Paraíso*", *Humanidades*, XII, 1960, p. 262). Asimismo, el valor poético de *Fiestas* le escapa a A. Martínez Adell. Por ello opina que el niño Pipo, el personaje que más relieve adquiere, es "inverosímil": "un niño diferente, imaginativo, solitario, huérfano,..." ("*Fiestas*", *Insula*, núm. 145, 15 de diciembre de 1958, p. 6).

25) Gonzalo Torrente Ballester, *op. cit.*, p. 460.

26) Eugenio de Nora, *op. cit.*, p. 320.

agrega él, tienen "indudable coherencia y verosimilitud interna".
(27)

Con pocas excepciones, el mundo poético y realista de Goytisolo es, a juicio nuestro, coherente. Ello se logra gracias al hecho de que el autor concede, en su elección de experiencia humana, tanta importancia al intelecto, los sentidos y las emociones como a la imaginación, de modo que nos hace sentir la presencia íntima de los personajes. Dicho de otra manera, no menosprecia la realidad. Concibe a los personajes no sólo como símbolos de la humanidad y de problemas humanos sino también como individuos concretos. De ahí que lo poético no quite la ilusión de veracidad a la total impresión de las novelas; de ahí que lo irreal y lo fantástico nos parezcan tan auténticos como lo mundano. Rico de invención, el autor da rienda suelta a su fantasía y puebla sus primeras novelas con tipos estrafalarios que a su vez convierten la realidad cotidiana en algo especial. Para intensificar la teatralidad, se sirve de toda índole de artificios como disfraces, máscaras, augurios, presagios. Tal ambiente está magistralmente creado en *Juegos de manos*, en las alucinantes "tardes de lepra" presididas por el estrafalario y simpatiquísimo "Tanger", uno de los personajes mejor logrados de Goytisolo. Hecho de materia onírica, todo sueño y fantasía, "Tanger" poetiza el tenebroso mundo en que se mueven los jóvenes anarquistas e introduce en ese ambiente atormentado el elemento mágico, sobre todo la magia de la luz y del color. En *El circo* lo teatral alcanza proporciones monumentales debido en parte a la intención satírica del autor y en parte a un elemento nuevo: al "suspense": el sutil misterio fundido con lo psicológico. Aquí lo fantástico se centra sobre todo en un adulto, el fabuloso pintor Utah, que recuerda a Tánger de *Juegos de manos* (aun en el hecho de llevar nombre topónimo). Utah, al igual que Tánger, no puede menos de diferenciarse de los demás hombres, tal es su feraz imaginación y su fina sensibilidad. Incapacitado par encararse con la realidad es, como los niños, irresponsable y débil. Su gran flaqueza es el no poder resistir la tentación de crear una realidad *sui generis* mediante pantomimas, payasadas y otras extravagancias teatrales que en el mundo "serio" de los adultos no son admitidas pero que encantan a los niños.

27) *Ibid.*, p. 322.

Es clarísimo que el genio de Goytisolo se aviva y enardece, asimismo, frente a los niños y los adolescentes, pues en ellos halla un singular y eficaz estímulo que se traduce en expresión poética. Los niños, al igual que los adultos estafalarios, son los seres que despiertan su cariño, los que más quiere porque son capaces de soñar, de llevar una vida imaginaria. En un mundo cruel y violento, simbolizan para él la inocencia, la vulnerabilidad. Aparte de dos o tres sucesos que entrañan una evidente concentración de honda y personal experiencia y que señalaremos a su debido tiempo, no podemos precisar hasta qué punto son autobiográficos los diversos episodios de adolescencia dramatizados por él. Pero no dudamos que nutre a menudo sus relatos con reminiscencias propias. Se ha dicho que aquellos novelistas contemporáneos que presenciaron la guerra de niños o adolescentes, han recreado novelescamente esos años en un afán de liberarse. Tal vez haya sido éste el caso de Goytisolo, aunque según dice él, revive esa realidad por ser la que mejor conoce. (28)

Ha tenido Goytisolo el buen tino de no incurrir en dos defectos comunes entre los novelistas que retratan el mundo de la pubertad: se guarda de caer en el sentimentalismo, y resiste la tentación de usar la niñez como pretexto para hacer crítica social. Sólo en los poquísimos casos donde les afecta directamente —como a los murcianos de *La resaca*— sirven ellos para intensificar la disolución social. Los niños delineados por Goytisolo son, generalmente, de dos clases: niños poéticos, que viven por la imaginación o la fantasía; y niños picarescos, que viven por la astucia. En el primer grupo hallamos seres precoces, soñadores, sensibles que crean un mundo de ilusión. Hablan a menudo con desenvoltura y madurez encantadoras, comportándose con aplomo aun cuando les rodea una inocencia pueril. Son, generalmente, “personajes en crisis”, ya que “abandonan el mundo imaginario de las hadas para penetrar en el mundo real de los dragones”. (29) Descuellan entre ellos Abel y Romano de *Duelo en el Paraíso*; Pipo y Pira de *Fiestas*; Luz Divina de *El circo*; y Antonio de *La resaca*, cuyo mundo interior —angustia, soledad, aburrimiento, anhelos— cristaliza el autor con evidente maestría. En contraposición a éstos, hallamos los niños

28) Margarita Peña. art. cit., p. 7.

29) J. Villa Pastur. art. cit., p. 368.

de saber picaresco. Pobres, abandonados o medio-abandonados por sus familias y la sociedad, se las arreglan como pueden en un mundo hostil. El autor suele revestirlos de cierta dignidad que deja ver el cariño que siente por ellos. Así son Metralla y su pandilla de golfos (*La resaca*) y Pablo y los niños verdugos (*Duelo en el Paraíso*).

Dados todos estos antecedentes, resulta bien explicable que Goytisolo se complazca en desarrollar, con regular insistencia, el tema de la pérdida de la identidad personal, del "yo"; esto es, el cambiar o desear cambiar la identidad de uno y evadir así la realidad. Desde *Juegos de manos* hasta *Fiestas* desfilan individuos impulsivos —tanto adultos como niños— que crean un mundo de evasión en el que discurren fantásticamente sin tener en cuenta la realidad. Entre ellos suele haber verdadera comunicación, pues tienen la aptitud y la propensión natural para ello. Se comprenden porque se entregan al juego de ilusión, que les absorbe y les acerca uno al otro. Así, en *Fiestas*, Pipo se aburre como una ostra cuando no está con el *Gorila*. Sintiendo prisionero de sí mismo, se entretiene haciendo mímicas, en un intento de cambiar su personalidad. Pero sólo al lado del *Gorila* consigue evadirse. La gracia y la destreza del pescador para dar un sentido nuevo a las cosas cautivan al niño. Cuando aquél le introduce en el mundo de los adultos —las barcas de pesca, las tabernas, la vida nocturna— se da cuenta de la extraña influencia que su amigo ejerce sobre sus conocidos, en su mayoría seres estafalarios: gitanos, prostitutas, mendigos, niños contorsionistas, cojos, sordomudos. Intuitivo y genial, el *Gorila* modifica milagrosamente las caras de los demás "haciendo aparecer en ellos, a su antojo, el interés, la atracción o la sonrisa" (p. 103). Pipo, a su lado, pierde el sentido de realidad, extasiado al hallarse en un ambiente fantástico en que él también puede dar vuelo a su imaginación.

Sin embargo —y ello constituye un hilo de ironía trágica— hace ver el autor que no hay lugar en el mundo para seres de esta naturaleza. Los personajes más sensibles, que sienten mayor necesidad de trascender las circunstancias prosaicas en que se mueven, son los más dispuestos a desilusionarse o a fracasar. Una y otra vez dramatiza Goytisolo la tragedia de los ilusos y fantaseadores, aniquilados por la hostilidad de un mundo que no admite las extravagancias

individuales. La mayor parte de ellos acaban por ser víctimas o de su propia propensión al ensueño o de una sociedad incapaz de comprenderlos. En *El circo* Utah no puede evitar, incluso en el momento en que la policía le persigue como presunto criminal, la tentación de fantasear y fingir haber matado a don Julio. Por público tiene al niño Pancho quien, deleitado con el juego de policías y gangsters, huye con él. Cuando la proximidad de la policía le angustia tanto a Utah que se ve obligado a hablar en serio con el niño, le confiesa su fingimiento. Pero Pancho se niega a creerle y exclama:

—No vale, no vale... Haz zido tú...
Tú mismo lo has dicho'' (p. 243).

Utah se da cuenta, pues, de que ha sido atrapado en su propia red de fantasías y se abandona sin remedio a su suerte. El universo todo le parece una trampa gigantesca, una "farsa que acaba mal", de la que no ha sabido zafarse. De igual manera, a casi todos los personajes soñadores de Goytisolo les espera el fracaso y la desilusión, al frustrarse indefectiblemente sus proyectos. En varios casos aun son arrastrados a la destrucción. No sólo Utah sino también David (*Juegos de manos*), Abel y Romano (*Duelo en el Paraíso*), Pipa (*Fiestas*) se encaminan fatalmente a la muerte. David y Abel, que llevan "en la frente la marca del destino", casi la intuyen. Resignándose ante su suerte, no se esfuerzan por evadirla.

No es casual que el asunto más cruel que desenvuelve Goytisolo aparezca en *Duelo en el Paraíso*, donde hallamos el mayor clima de irrealidad y de magia. Remontando a la guerra civil, evoca él su refugio en un pueblo catalán en los días en que huían los republicanos y se acercaban las tropas de Franco, y teje alrededor de un acontecimiento tan cruel como extraordinario —el asesinato del niño Abel a manos de sus propios amiguitos— todo un ambiente poético. Goytisolo refuerza el dramatismo del hecho en sí al intensificar los elementos imaginarios, creando un ambiente de "fantasmagoría y de cruel realidad..." (30) Asimismo, las descripciones líricas de la naturaleza (gran parte de la historia se

30) Ignacio Iglesias, "Juan Goytisolo: Duelo en el paraíso", Cuaderno. núm. 31, (1958), p. 108.

verifica en un bosque) ayudan a rodear los sucesos con un halo de ensueño.

La historia se inicia hacia su final, cuando el soldado Martín, a través de cuyo punto de vista se enfoca parte de la narración, encuentra en el bosque al niño Abel asesinado. Queda aturdido por lo increíble de lo que ve, su impresión intensificada por la calma mágica que parece “suspender milagrosamente todo el valle por encima de la desolación y de la guerra (p. 34)”. Aun más, el bosque le da la impresión de estar medio embrujado al aparecer y desaparecer inesperadamente, como por arte de magia, los niños “verdugos”, sus rostros pintarrajeados y cubiertos de antifaces. En contraposición a ello y causándole fuerte impresión a Martín están los hechos reales: el cadáver del niño, la granada que le tira uno de los pequeños delincuentes procurando matarle, la explosión de un puente cercano, las ametralladoras disparando a lo lejos.

La novela gira principalmente alrededor del niño, cuya historia aprendemos en saltos atrás. Con su rica imaginación, Abel está desprovisto del sentido de realidad. Impulsado por el afán de ser soldado e ir a la guerra, se prepara aprendiendo el francés y escribiendo cartas a los generales, hasta entablar amistad con el viejo y pintoresco mendigo el “Gallego”, cuya apariencia no puede menos de deleitar al niño: en el cabello, fijapelo de jalea verde, hecho por él mismo; las solapas “cubiertas de cintas de colores y tapones de hojalata...”; en su levita, gran cantidad de bolsas ligadas con cintas de colores, repletas de toda clase de objetos: sacacorchos, tapones de cerveza, canicas de vidrio, peines despuntados, cilindros aislantes, semillas, hierbas secas” (p. 200). Goytisolo introduce aquí un tema al que da toda su envergadura en *Fiestas*. Como recurso poético, dramatiza la amistad del niño precoz con un adulto estafalario, prófugo de la sociedad quien, al igual que el niño, vive en un mundo especial. Hace brotar entre los dos una relación ideal, encantadora. Como la persona mayor, entregándose al juego de ilusión con el niño, trata a éste como a un igual y le introduce en el mundo de los adultos, el niño se siente halagado y atraído por él. Pero a la postre le rechaza o le traiciona.

Así pues, la amistad del “Gallego” y Abel se desintegra cuando el niño conoce al ingenioso pícaro Pablo. Este, un poco mayor

que él, le abre una vida nueva junto con otros chiquillos rudos, una maravillosa vida de acción y emoción, tal como había soñado, de modo que "vivir a su lado era tener acceso a un mundo misterioso, desconocido" (p. 229). La tía de Abel le enseñó el "bien". Pero ahora aprende, como Damián de Herman Hesse, que existe también lo otro, lo prohibido. Pablo, evidente es, personifica la degradación y la desconfianza animal que la guerra engendra en los seres humanos. Conocedor del mundo tenebroso del "mal", convencido de que la ley de la vida en pisotear a los demás o ser sacrificado por ellos, Pablo enseña a Abel a mentir y a robar, justificándose en la idea de que lo peor que puede sucederle a uno es morir.

Las dos amistades de Abel se rompen brutalmente. Goytisolo, obsesionado con la traición como tema literario, la utiliza aquí y en otras novelas para hundir a sus personajes. No es de sorprender que ello le haya acarreado la censura de los críticos. Esta es justa y debemos reconocer que la repetición temática constituye tal vez la mayor debilidad de sus novelas. Si Abel rechaza al "Gallego" y acaba por apedrearle al entablar amistad con Pablo, con el tiempo éste también quebranta la lealtad que le ha guardado Abel, causándole gran angustia y desilusión. El mismo acto, que el autor ve como consecuencia directa de todo intento de fusionar lo ideal con lo real, se repite en *La resaca*. En ambas novelas hay dos muchachos que hacen planes para irse a un lugar prometedor. En virtud de ello, el soñador entrega con plena confianza al amigo su dinero, para ser traicionado descaradamente, perdiendo dinero, amistad y esperanza. Ello constituye, parece decir el autor, parte del doloroso proceso de perder la inocencia infantil y hacerse hombre. Aquí como en otras obras, Goytisolo usa el augurio como símbolo de la tragedia. Vuela sobre los dos muchachos "un mochuelo ciego" que bate "furiosamente las alas y el graznido siniestro de un carabó parodia la agonía de un estrangulado" (p. 259). La traición principal de la novela, sin embargo, no es ésta sino la repetición de la bíblica tragedia de Caín, al morir Abel a manos de sus amigos, los niños "verdugos". En íntimo contacto con la muerte desde una edad temprana, los chiquillos imitan lo que han visto u oído hacer a los adultos y le dan muerte por ser "faccioso".

Goytisolo ha salpicado *Duelo en el Paraíso* con una sinfín de personajes secundarios de tipo estrafalario cuya apariencia o acciones ayudan a crear un ambiente de irrealidad. En una rápida sucesión de escenas cortas, al desenvolverse la historia de Abel, vamos conociendo por ojos de Martín, los diversos tipos pintorescos que forman el fondo de la obra y que aparecen brevemente, de modo teatral. Primero los enmascarados niños verdugos. Luego las querellantes viejitas Lucía y Angela. Después, nos deslumbra la súbita y momentánea aparición fantasmal de doña Estanisláa, tía abuela de Abel, conduciendo una tartana y vestida con un esplendor pretérito que, dadas las circunstancias de la guerra, resulta irreal. En la misma carretera aparece una misteriosa vendedora italiana cargada de muñecas de la antigua comedia italiana. Y más tarde hace su aparición como un payaso de circo el arquitecto sevillano que trabaja en los andamios del edificio que construye el marido de doña Estanisláa. Aun la lacónica hermana de Román, Agueda, se entrega a lo teatral cuando intenta animar a su triste hermano. Se da cuenta de que "solamente la magia, un payaso enharinado, vestido de hada, hubiera podido romper el encanto" (p. 17). Luego piensa: "¡Ah, entregarse al vértigo de las caretas dar vacaciones a su rostro!" (p. 170).

Aun cuando Goytisolo acierta en fundir lo imaginario con lo real en *Duelo en el Paraíso*, algunos defectos de exageración manchan el brillo general de la obra. Evidente es que el afán de crear un clima poético le lleva a veces a recargar demasiado lo irreal de modo que ciertos episodios se convierten en melodrama. Tal sucede con el relato que hace doña Estanisláa a Abel de las alucinantes escenas del carnaval que ella, vestida de "organdí, peluca, mascarilla, perfume y polvos blancos" presenció en Panamá, y durante las cuales muere su amado hijito David. La imaginación febril del autor se desborda en la descripción del carnaval, de la desorientación de la señora y sobre todo de los funerales del difunto niño (en una caja adornada de "cintas de colores y banderitas de oro volador", yace el cuerpo rodeado de pétalo, con una corona de perlas, alas de cartón plateado, mientras ocho niños bailan "el vals 'Dios nunca muere' trenzando y destrenzando sus pañuelos" (p. 152). Con igual propósito de crear un ambiente teatral se vale del elemento mágico del augurio, haciendo que aparezca súbi-

ta e inexplicablemente un guitarrista que toca y canta presagian- do el destino de David. A nuestra manera de ver, esta intensa con- centración de elementos extraordinarios disminuye no sólo la ve- rosimilitud sino también la verdad poética.

En general, sin embargo, la delicadeza de percepción de Goy- tisoló y el sentimiento poético que le permiten fundir un mundo de fantasía con otro prosaico y circunstancial es lo que distingue a las novelas anteriores a *La resaca* y les da un lugar destacado en la novelística actual. Como veremos a continuación, debajo de la superficie poética hay un estudio agudo de una nación en cri- sis, que el autor plasma al tratar dos grandes problemas españo- les: la existencia de las dos Españas y la crisis moral de la bur- guesía.

La España "real" frente a la "oficial"

La política seguida por el régimen actual ha tenido por efec- to, y no pudo ser de otra manera, la prolongación de la dicoto- mía del país en lo que algunos han denominado la España "oficial" y la "real" o "vital". Claudio Sánchez Albornoz sitúa el naci- miento de esta escisión ("dos hermanas gemelas enemigas") en la época de Felipe II y subraya la casi imposibilidad de establecer su "exacta línea divisoria". Si bien trae a luz la ortodoxia cató- lica frente a la disidencia religiosa y el tradicionalismo frente al espíritu innovador, se ve obligado a concluir que "se ha llegado a la desdichada realidad actual porque todas esas oposiciones, en- frentamientos, disidencias, escisiones y choques, entrecruzándose con el correr del tiempo, han colaborado a la cristalización de los dos bloques sañudamente enemigos en que los españoles nos ha- llamos divididos hace tiempo". (31)

Lo cierto es que el régimen actual, presentándose como una democracia orgánica, intentó conseguir la unificación del país al autorizar sólo un partido político, una religión, una prensa y un solo sindicato. Pero en el siglo XX la suspensión de las libertades civiles no podría conducir a tal fin. Las dos Españas, si hemos de dar crédito a lo que han escrito varios comentaristas de la esce-

31) Claudio Sánchez Albornoz, *España, un enigma histórico*, p. 664.

na contemporánea, (32) han vivido en un estado de mutuo aislamiento y recelo. Por tanto, no es casual que la perspectiva oficial no haya coincidido con la realidad. Entre otras razones, se debe a que el régimen desconoce a la nación que gobierna. Ignora lo que siente, piensa y quiere el pueblo, pues es, asevera el exfalangista Dionisio Ridruejo, "como una incubadora absolutamente ignorante de las especies de huevos que se empollan en su interior". (33) Así se explica la tan extendida imagen dicotómica del país (34) aun cuando éste tiene *una* realidad, *una* esencia. Como ha declarado Camilo José Cela, "es evidente que España es una, aunque múltiples (la multiplicidad, en este caso, no encierra sino que más bien esciende a la verdad) puedan ser sus interpretaciones. Es asimismo cierto que de todas sus claves, tan sólo una de ellas —en el mejor de los casos— y jamás dos o tres, debe ser tomada por cierta y de exacto diagnóstico". (35)

Aquí tenemos, en síntesis, el tema de mayor compromiso de Juan Goytisolo. Por creer en el poder de la literatura y en su influencia renovadora, (36) anhela despertar la conciencia individual al cristalizar lo que le parece ser el fracaso de la victoria y la exigencia de que el estado se moralice radicalmente. Se propone regenerar el ambiente social y coadyuvar a la victoria de ideales justicieros, ya que el régimen actual es, a su manera de ver, ejemplo triste de cómo y hasta qué punto es posible ignorar los modernos adelantos político-sociales y jugar a la avestruz frente

-
- 32) Véase, por ejemplo, *The Yoke and the Arrows*, de Herbert Matthews.
- 33) Dionisio Ridruejo. "La vida cultural española y la problemática europea", *Cuadernos*, núm. 41, (marzo-abril de 1960), p. 73.
- 34) Existe, en realidad, otra España: la del destierro republicano, denominada la "peregrina". Fernando Valera considera la España "real" (que él denomina la "silenciosa") víctima de al España oficial y la peregrina. Al referirse a las tres entidades, Valera recalca el estado de mutuo desconocimiento que existe entre los refugiados y los franquistas: "...ni los refugiados conocemos a los franquistas como ellos son, sino como se disfrazan o como los aborrecemos; ni ellos nos conocen como somos, sino como se empeñan en desfigurarnos". ("Análisis espectral de la España silenciosa", *Cuadernos*, núm. 18. (mayo-junio de 1956), p. 91.
- 35) Citado por Ignacio Iglesias, "Diálogo con Camilo José Cela", *Cuadernos*, núm. 43, (julio-agosto de 1960), p. 74.
- 36) "La publicación de un libro —ha dicho Goytisolo a este respecto— siempre alcanza un cierto grado de repercusión social. No creo que un libro pueda cambiar la realidad, pero sí la forma en que los individuos miran esta realidad". (Citado por Margarita Peña, *art. cit.*, p. 7).

a los hondos problemas del país. Por tanto, las dos Españas en conflicto son punto de partida para *Fiestas*, *El circo* y *La resaca*. Debido a este común planteamiento de tema y a cierta semejanza de estructura, tono y elaboración que, dicho sea entre paréntesis no han discernido los críticos, (37) el autor quiso que se considerara este tríptico de la estancada vida española de hoy una trilogía. Por eso vinculó las novelas mediante los versos de "El mañana efímero" de Antonio Machado, que les sirven de ilustración.

En esta trilogía Goytisolo, sirviéndose principalmente de la técnica panorámica, hace un intento consciente de penetrar el mundo de apariencias ficticias de la España oficial y llegar a la verdadera realidad socio-moral que es la otra cara de ese mundo. Efectúa este contraste no sólo para que veamos los dos conceptos de realidad sino también para dar mayor dramatismo a sus novelas. Elaboradas con la crueldad y ternura, realidad y poesía características de gran parte de su narrativa, enfrentan la España vital con la estatal, ésta última integrada por las autoridades, el clero y la alta burguesía, cuya preocupación por mantener el *statu quo* les impele a esquivar la disolución socio-moral que, según Goytisolo, realmente existe. Su propósito está claro. En forma dramática quiere patentizar que ha habido poco progreso social en la España de postguerra y que las principales víctimas del trágico juego a la avestruz —hecho posible por el excesivo poder del Estado, la Iglesia y la alta burguesía— son las clases trabajadoras.

A fin de establecer las contradicciones esenciales de la actual vida española, Goytisolo polariza dos tendencias dispares: la desmedida preocupación por lo espiritual y el descuido de lo material. (38) No nos sorprende, pues, que el fanatismo de unos y

37) Por ejemplo, Eugenio de Nora (*op. cit.*, p. 323) afirma que "ninguna relación argumental (ni siquiera, en rigor, temática) une *Fiestas* a *El circo* (1957) ni a *La resaca* (1958), que completan el ciclo; la afinidad viene únicamente, por el común propósito crítico respecto a la sociedad española actual: . . ."

38) Acerca de esta contradicción ha aseverado un crítico español lo siguiente: "Una de las falencias que han prevalecido en el sistema español de compensaciones, es que el bienestar 'es lo de menos', cuando realmente es lo único que importa. Es un pueblo que anhela el bienestar. Cuando lo consiga, es posible que deje de vivir en la calle, y la familia sea lo que hoy no es: un hogar". ("Julían Andía", art. cit., p. 33).

la resignación de otros sean, a juicio suyo, las dos cualidades que más caracterizan al pueblo español de postguerra. En *Fiestas* contrapone el Congreso Eucarístico Internacional celebrado en Barcelona en 1952, a la discriminación socioeconómica de los murcianos (atraídos a esa ciudad por los sueldos regulares aunque exiguos de las fábricas) y al abandono de los muchos desamparados que deambulan por las afueras de la ciudad. La polarización se hace, claro está, para que sintamos lo estéril que en el fondo es ese fervor religioso. Con todo, Goytisolo ha preferido enfocar la tragedia de los murcianos desde el exterior. Para comunicarnos el alcance y la trascendencia de las circunstancias sociales en que se mueven, recurre al punto de vista de la pequeña burguesía. El problema de los murcianos nos llega, por tanto, de manera indirecta, desde los ojos de los inquilinos del inmueble situado frente al barrio de barracas de aquéllos, en un suburbio barcelonés. Es principalmente a través de los prismáticos del tullido joven Arturo que nos enteramos de lo que pasa en el barrio de los murcianos.

Salta a la vista la ironía del autor cuando pone un Congreso de la Fe como fondo de su relato. Por un lado, su lujo y magnificencia ("oropel e incienso", según la expresión de Ramón Sender) (39) realzan tanto más la dolorosa suerte de los murcianos y de los otros desamparados. Si algo les importa a las autoridades gubernamentales y eclesiásticas su condición, es para mantener las apariencias, para cuidar "la impresión que se llevarán los millares de peregrinos que, este verano, asistan al Congreso" (p. 26). Por otro lado, hace ver Goytisolo que siendo las cosas como son en España, difícilmente puede tenerse allí fe. "Dios está en todas las almas" y "el mundo se salvará por la fe" rezan las pancartas de los peregrinos. Por radio las autoridades exhortan:

"...al acercarse este gran acontecimiento, resuenen en la ciudad los himnos de amor y de ternura, flameen los gallardetes y las banderas, luzcan su indescriptible belleza las luminarias, como símbolo de la alegría que debe anidar en vuestros corazones por estos maravillosos días de paz, días de unión, días de..." (p. 168).

Sin embargo, la realidad que se nos presenta es otra. Cen-

39) Ramón Sender, "Fiestas by Juan Goytisolo", *Saturday Review of Literature*, (15 de mayo de 1958), págs. 21 y 35.

trándose ante todo en los diversos inquilinos del inmueble, el autor pinta un cuadro complejo y matizado de la disolución socio-moral que ve como nota dominante de las relaciones personales. La maestría con que delinea la crueldad, el masoquismo, la traición y las disputas matrimoniales de los personajes atestigua a las claras el talento narrativo de Goytisolo.

En este ambiente hallamos un solo personaje de conciencia despierta: el profesor Ortega. Portavoz del autor, el profesor encarna el pensamiento liberal luchando contra la indiferencia e hipocresía de las fuerzas reaccionarias. La amargura que en el autor despiertan los que se oponen al progreso en España se manifiesta en la ironía que rezuma el episodio del profesor y la esposa del delegado. Preocupado por los muchos niños de las barracas que, víctimas del descuido de las autoridades, se quedaron sin escuela, el profesor decide instalar una por su propia cuenta. Pero se frustran sus proyectos cuando el Ayuntamiento, por descubrir "oficialmente la existencia de las chabolas", le niega la debida autorización. Así pues, las autoridades no sólo dejan de cumplir con su obligación sino que se oponen a que otros lo hagan. La esposa del delegado a quien acude el profesor Ortega le dice:

—Usted comprenderá que si se hubiera tratado de otra cosa, mi marido habría hecho todo lo posible... Mire usted, el celador de la Junta Diocesana le consiguió, hace unos días, el apoyo financiero del alcalde... Pero instalar una escuela por su cuenta...” (p. 25).

El gran disgusto que siente el profesor cuando la señora le habla de las maravillas que iban a traer al Congreso (“una custodia de dos metros de oro y pedrería, con una esmeralda más grande que una mandarina” (p. 75) evidencia aun más el anticlericalismo del autor y nos explica por qué *Fiestas* tuvo que imprimirse fuera de España.

Para Goytisolo, la realidad no es la capa de apariencias superficiales con que se contenta la mayoría sino lo que yace debajo. Y lo que ve allí es el caos y, peor todavía, una lasitud terrible. La gente, se lamenta él por voz del profesor, envenenada por la cotidiana dieta de mentiras, termina por repetir las consignas oficiales. Se convence de que “prefiere” las limitaciones im-

puestas por el gobierno, a los "excesos, los desordenes" de la República, ya que traen "paz" y "orden". A fuerza de "soportar arbitrariedades", acaba por aceptarlo todo. Perdida la capacidad de rebelión, no reacciona aun cuando la libertad se restringe cada vez más. Y efectivamente, corroborando las advertencias del profesor, nadie protesta cuando la policía desaloja despiadadamente de sus barracas a los murcianos, aun a sabiendas de que éstos serán devueltos a su lugar de origen y practicamente condenados a "morir de hambre".

Como se ve, Goytisolo ha elaborado *Fiestas* mediante un contrapunto de luces y sombras que constituyen el fondo para las peripecias de Pipo, el *Gorila*, Pira y Piluca, personajes poéticos que aparecen en primer término y que, inmersos en sus pequeños dramas, no tienen conciencia de los acontecimientos sociales que se verifican a su alrededor. La munificencia y esplendor de la celebración religiosa, frente a la indiferencia mostrada por el problema de los murcianos; el lujo en que vive el delegado del alcalde, frente a la pobreza de los "menos afortunados"; la pasión de la gente "bien" por las festividades religiosas y la total indiferencia de otros constituyen algunas de las contradicciones puestas de manifiesto por el autor para dejar ver las polarizaciones que aun en la época actual existen en España, "formando dos mundos que se codean pero que se ignoran". (40)

En *El circo* Goytisolo ve a España —y más específicamente a la vida pueblerina— como una caricatura o una farsa. Dándonos una amplia perspectiva social de una aldea catalana que celebra el día de su santo patrón, hace ver que la tónica dominante en el pueblo es la evasión de la realidad, que se traduce muy a menudo en fanatismo y resignación, haciendo posible el "mañana vacío" que "será un joven lechuzo y tarambana, un sayón con hechuras de bolero". Muchos de los personajes sucumben a la tentación de evadirse; no sólo los personajes fantaseadores por naturaleza como el pintor bohemio Utah, con sus constantes payasadas y teatralidades, y Luz Divina, su hija soñadora que ve derribarse sus ilusiones al fracasar su fiesta, sino también otros

40) Ignacio Iglesias, "Juan Goytisolo: 'Fiestas' y 'La resaca'", Cuadernos, núm. 36 (mayo-junio de 1959), p. 114.

como la solterona Flora, cuyas inhibiciones represivas, magistralmente captadas por el autor, la impelen a buscar consuelo en aventuras dudosas.

Debido en gran parte a esta evasión de la realidad, que las clases dirigentes aprovechan hábilmente, se sigue engendrando el "mañana vacío". La hipocresía con que escamotean éstos los hondos problemas del pueblo y satisfacen la conciencia mediante un acto de caridad, se hace patente a través de una celebración de "Homenaje a la Vejez" en la que las demás del Centro Benéfico entregan medallas y un nuevo asilo a los viejos. A una sola persona se le ocurre que hace falta atacar el problema desde la raíz, un simpático liberal que recuerda a Pompeyo Guimarán de *La Regenta*. Para el "Canario" este medio ambiente en que reinan la beatería, la ignorancia y la hipocresía, en donde sus propias hijas y nieto se dedican fanáticamente a actividades religiosas, es una "grotesca caricatura de sus sueños como una cáscara hueca y pretenciosa, vacía de todo significado" (p. 170). Cuando en la ceremonia del "Homenaje a la Vejez" se atreve a protestar contra el otorgamiento de las medallas, por parecerle un acto humillante, el público se pone iracundo y le castiga duramente. Así pues, respaldadas por la ignorancia del pueblo, pueden las clases dirigentes mantener su mundo hueco y pretencioso.

Veremos, sin embargo, que el compromiso de Goytisolo se hace aun más consciente en *La rasaca* (1958), donde trata el quisquilloso problema del derecho a la huelga. Otra vez, su sentido de responsabilidad social le ha inducido a ir en busca de los desamparados. Si *Fiestas* nos acerca a los confines de los barracas de los murcianos y andaluces, *La rasaca* de un paso más y nos pone dentro del barrio a fin de plasmar la trágica realidad de esta gente y presentarnos sus actitudes sociales hacia el problema huelguístico. Como en las dos novelas anteriores, la estructura dramática de *La rasaca* reposa sobre un vivo contraste entre las apariencias y la realidad. Esto lo consigue admirablemente el autor mediante una consigna gubernamental que pone al principio de la novela y que hace aparecer una y otra vez cual estribillo: "Ni un hogar sin lumbre, ni un español sin pan". Con la irónica repetición de este lema, que obviamente forma parte de

la colosal burla que es para él la España de hoy, procura hacernos ver y comprender la tragedia de los que poco o nada tienen y que, digan lo que digan los lemas del régimen, pasan hambre. Si bien para la prensa franquista predominan en ese barrio "el truhán, el pordiosero de oficio y el maleante", el autor, más compasivo, ve allí a trabajadores y a frustrados, caídos y derrotados — "pobres vencidos por la vida y por el régimen social imperante" (p. 114). En fin, diez mil hombres, mujeres y niños, víctimas de la discriminación y explotación ajenas. A la vista de todos los del barrio está la consigna gubernamental, contrastándose irónicamente con la miseria que reina en él y con la total indiferencia y abandono de las autoridades. Víctimas del sindicato vertical, instrumento de represión, se hallan sin amparo de ninguna clase, y reducidos a vivir como "larvas".

En esta novela, tampoco deja pasar desapercibido Goytisolo el papel que desempeña la Iglesia. Lo que más le critica es que lejos de interesarse por la vida material de los pobres, predica la resignación. Así, el cura asegura que "...el Señor enviaba las desgracias para poner al hombre a prueba... y que la vida era y sería siempre, un eterno Valle de Lágrimas" (p. 209). Aun más —reprocha Goytisolo— la Iglesia culpa a los pobres por la situación en que se hallan, advirtiendo que "el derroche de los ricos no llega al de los pobres en alcohol y tabaco" (p. 115). Las autoridades estatales, asimismo, en vez de atacar el problema en su raíz, sólo aumentan la vigilancia, en tanto que la prensa habla del "bajo índice de moralidad de las clases menos favorecidas" (p. 254). El autor logra convencernos de que este estado de cosas sólo puede tener una consecuencia: un afán de huir de la desagradable realidad: los hombres se emborrachan en la taberna y las mujeres se refugian en un mundo religioso cada vez más estrecho.

Dentro de este ambiente Giner, el socialista, representa un trato más complejo que el Profesor Ortega (*Fistas*) y el "Canario" (*El circo*) del sentido de compromiso de Goytisolo. Al igual que ellos, Giner se encara con la impotencia desde el primer momento. Él ve diez mil trabajadores que, desunidos, no son nada. "Un centenar de abejas en el hueco de un árbol —piensa él— constitufan un enjambre. Diez mil obreros acampados en una explanada, no

formaban absolutamente nada: eran diez mil obreros tan sólo, encerrados cada uno en su concha, solitarios y desunidos" (p. 71). La angustia va invadiéndole a Giner a medida que fracasan sus esfuerzos por ganar la confianza de los trabajadores y hacerles conscientes de la fuerza latente en ellos. Lucha por hacerse oír pero tan apenas le hacen caso, pues habiendo enterrado en el temor la idea de hacer y de decidir, rehuyen todo sentido de responsabilidad. Desde Francia el joven Emilio, el único que le comprende, le refiere unos hechos significativos:

"Desde hace más de seis meses trabajo en una empresa de construcción... Casi la mitad de los obreros somos españoles... El Sindicato nos defiende bien. La semana pasada hicimos tres días de huelga..." (p. 10).

La política de represión es tal en España, según deja ver el autor, que Giner, antes de iniciar la lectura de la carta a sus compañeros, mira a un lado otro para ver si alguien le puede oír. Esta aprehensión, propiedad exclusiva de los que tienen algún afán de libertad, no es compartida por sus oyentes. La mayoría de los españoles a quienes retrata aquí Goytisolo están resignados a la falta de justicia y libertad. Muchos —los "Cinco Duros" y "Cien Gramos"— tienen por universo tan sólo la botella y sus pequeñas querellas de borrachos. Goytisolo va planteando así el tema de la libertad y el miedo que la represión política produce en la España contemporánea en donde cada quien mira para sí, en donde nadie fía de nadie, en donde miseria y desvergüenza son para muchos la única forma de vida. "En Francia —le asegura Emilio— el obrero no vive aislado, como aquí. En Francia tiene el Sindicato". Así hace hincapié el autor en el abandono en que se encuentra el obrero en España, abandono marcado más por la comparación con otro país.

Como todos los personajes comprometidos de Goytisolo, Giner es derrotado al fin. En su caso, la derrota nos llega como una protesta en contra de un mundo poderoso e inicuo que difícilmente se puede vencer. A grandes riesgos, Giner propone a los que finalmente logra reunir, iniciar la acción y empezar labor de captación y dice: "Para reclamar la libertad no hemos de esperar el momento en que nuestra reclamación sea factible pues, para que sea factible un día, hay que pedirla ahora, cuando todavía es utó-

pica". He aquí la solución que propone Goytisolo al problema que plantea. Ello equivale, tal como comenta Emilio, cuando regresa a España, a "actuar aceptando de antemano el fracaso" (pp. 220-221). Giner, que ha aconsejado el sacrificio, es la primera víctima y tiene que comprobar la frustración de sus sueños. El autor le hace fracasar en el primer mitin que celebran, en el cual, delatado por alguien, le sorprende la policía. El se sacrifica comprendiendo muy bien los peligros que encierran sus actividades en un país donde los trabajadores temen responder a la necesidad de lucha. Pero su sacrificio no ha sido en vano, ya que logra dar a los obreros una esperanza. Por eso el autor epiloga la novela anunciando el nacimiento de otra España, la "del cincel y de la maza" y "de la rabia y de la idea".

La crisis moral de la burguesía

Usual es, en los estudios del "problema España", que el comentarista ponga en tela de juicio la existencia de una clase burguesa española. "Julián Andía", por ejemplo, asevera en su penetrante estudio "España como futuro", que en su país la burguesía "no ha tenido el papel histórico que en otros países de Europa. Propiamente hablando, no ha habido burguesía por la ausencia de un comercio próspero. Tampoco ha habido capitalismo creador". Luego aclara: "Ciertas formas de vida burguesa fueron asimiladas por la aristocracia provinciana en la segunda mitad del siglo XVIII y por los burócratas durante el siglo XIX. Una pseudo burguesía, de fundamento casi exclusivamente crematístico, apareció en España dos generaciones después de la desamortización de Mendizábal. Es ahora, tras un proceso de industrialización que se inició en tiempo de Cánovas, cuando comienza la aparición en España de la burguesía creadora. Pero ya es tarde. Los banqueros y capitalistas españoles y las formas de vida que quieren gozar están superados y son incompatibles con el resto de Europa. Igual ocurre con empresarios y burgueses menores".

(41)

41) "Julián Andía", "España como futuro", Cuadernos, núm. 35 (marzo-abril de 1959, p. 32.

Pero no todos comparten este parecer. Bastará citar a Gregorio Marañón, quien asegura que la clase media existió en forma embrionaria desde el advenimiento de los Austrias y se arraigó cada vez más hasta Felipe III, cuando su evolución se cortó notablemente, para volver a robustecerse con la llegada de los Borbones. La burguesía española, reconoce el afamado biólogo, no mostró nunca el vigor de la francesa. Pese a ello, su fuerza política no fue desdenable y culminó en los levantamientos de 1931 y 1936 fruto, a su juicio, no de los esfuerzos del pueblo llano sino de la clase media. (42) Sea como fuere, lo cierto es que un escrutinio de la historia de este siglo indica a las claras la existencia de una auténtica conciencia clasicista en España. Debido a la sindicalización, aparece “una clara ‘conciencia burguesa’ y frente a ella una igualmente firme ‘conciencia obrera’”. (43)

No es de sorprender, pues, que el papel desempeñado por la burguesía española durante la guerra civil y la postguerra sea tema persistente en la novelista actual. Destacados intérpretes de esta clase son, entre otros, Juan García Hortelano y Elena Quiroga, como evidencian *Tormenta de verano*, *Nuevas Amistades*, *La careta* y *Algo pasa en la calle*. Nadie, sin embargo, se ha dedicado con mayor ahinco que Juan Goytisolo a estudiar a la burguesía como fenómeno sociológico. Como indicamos en páginas atrás, testifica con irregular insistencia el papel desempeñado por los diversos elementos de derecha, reservando para ellos sus críticas más acerbas porque constituyen una categoría social influyente. Conociendo su afiliación con la burguesía, no puede extrañarnos que su mayor interés sea la crisis moral de esta clase. Todas sus novelas la reflejan en varia medida pero es en *Juegos de manos* y *La isla* donde da al tema mayor envergadura.

Profundizando un poco, se ve que en el fondo de las novelas de Goytisolo se aloja la idea de que la guerra civil, por sangrienta y empeñada que fue, ningún cambio sustancial efectuó en la estructura social. Nada alteró en España. A la gente de “bien” los sacrificios y las lecciones de la guerra no le habían servido de provecho ya que seguían llevando una vida tan cerrada y egoísta

42) Gregorio Marañón, *Españoles fuera de España*, p. 44.

43) Carlos Rama, *op. cit.*, p. 92.

como antes. "Habían rozado la muerte sin aprender absolutamente nada", se lamenta Claudia, la narradora de *La isla*. (44) Pese a ello, tenían la conciencia tranquila. Esto es lo que irrita a Goytisolo. "El burgués", reprocha él, "siempre tiene una excusa psicológica para justificar sus actos". (45) Una y otra vez pinta a una clase media egoísta cuando no ignorante, cuya vida cómoda e insustancial le conduce a la deshonestidad y al embotamiento moral. A tal grado llega su disolución que al orden del día están la apatía, el conformismo, la beatería y los mezquinos intereses creados. De ahí que el autor haya recurrido, para el epígrafe de *Fiestas*, a los versos de "El mañana efímero" de Antonio Machado para anunciar que la España que retratará en la trilogía (*Fiestas*, *El circo* y *La rasaca*) será "esa España inferior que ora y embiste..." para hacer patente que aún "no se digna a usar de la cabeza" salvo para embestir y orar.

En el mejor de los casos, se nos presenta una familia burguesa inútil socialmente; una familia ociosa y despreocupada, hundida en el conformismo rutinario. Si en nada contribuye al bienestar general de la sociedad, tampoco ejerce una influencia nefasta fuera de su pequeño círculo. Tal es la familia López de *El circo*: madre sonsa y sentimental; padre incapacitado para encarar los problemas; las hijas Vicky y Nana, mimadas; y el niño Pancho, aunque simpático (Goytisolo no puede ensañarse con los niños), totalmente descuidado de sus padres. En el peor de los casos los burgueses que delinea son de mayor peligro por tener autoridad en las estructuras sociales. Así son, en la misma novela, doña Carmen y las otras damas del Centro Benéfico. Goytisolo reserva para ellas su mayor desprecio, dejando ver que el conservadurismo que les induce a mantener el *statu quo* es un resultado lógico tanto de su ignorancia de la problemática vital hispana como de su egoísmo.

Desde el primer momento de *Juegos de manos* Goytisolo sumerge al lector en el mundo burgués pero aquí se limita a desmascarar la vida antisocial de cierta facción de la juventud universitaria. Algunos críticos han consignado como antecedentes de

44) Juan Goytisolo, *La isla*, p. 77.

45) Citado por Elena Poniatowska, art. cit., p. 3.

la obra *Les Fauche Monnayeurs* de André Gide y *Les enfants terribles* de Jean Cocteau. (46) Puede que hayan influido en el novelista catalán. Con todo, no es de extrañar que las actividades anarquistas de los jóvenes universitarios le hayan proporcionado el tema central de la novela, pues él mismo conocía a fondo ese ambiente rarificado por haber formado parte de él. Si escudriñamos la situación histórica de esos años (1951), veremos que Barcelona acaba de atravesar un período de agitaciones tanto estudiantiles como obreras.

Por valerse de los recursos del estilo "behaviorista", que se limita a describir el comportamiento del personaje y a suprimir toda interpretación del autor, Goytisolo deja que los personajes de *Juegos de manos* hablen por sí mismos. Por consiguiente, al iniciarse la historia, captan nuestra simpatía estos jóvenes de familia acomodada quienes, conscientes de su estéril atmósfera hogareña, rechazan el mundo estrecho, "suave y acolchado" del burgués. Desdeñan la vida "toda hecha" que les es dada por padres generosos porque se dan cuenta de que es, en el fondo, una vida insustancial, una vida organizada "como un seguro a largo plazo" (p. 29). Por ello, se niegan a ser "gentlemen", aunque les espera por herencia ese papel. La discrepancia entre esta generación y la de sus padres, escribe en su diario David, uno de los jóvenes más sensibles y despiertos, es que "nosotros no estamos como ellos convencidos de nuestros derechos, y que si llegase la hora de defenderlos, lo haríamos tal vez por egoísmo, pero no por la certeza de nuestros fundamentos" (p. 69). Dados estos hechos, la sumisa actitud paterna sólo podía conducir a un fin: a una falta de respeto a su autoridad, que paulatinamente aleja a los jóvenes del ámbito familiar. Llegan, pues, a ser desplazados no sólo en la sociedad burguesa sino también en sus hogares, donde sus padres, resignados y desprovistos de valor para enfrentarse con la verdad, son incapaces de comprender los motivos detrás de su "rebelión". Escribe David: "me causa siempre asombro el comprobar lo lejanos que puedan llegar a sentirse los seres a pesar del parentesco de la sangre, pues nada en común tengo con ellos" (p. 83). Unidos por el rechazo común de la moralidad y de las tradiciones bur-

46) Por ejemplo, José Luis Cano, "Tres novelas", en "Los libros del mes", *Insula*, III. (15 de marzo de 1955).

guesas así como por el anhelo de ser libres y crearse una vida genuina fundamentada en una moralidad nueva, se ponen a tramar una cosa tan inaudita como el asesinato de un ministro. El señor Guarner, al igual que sus padres, representa los valores establecidos. Todo lo que rechazan, lo simboliza él: dinero, modales, educación, superficialidad. Matarle, dice Ana, la única mujer entre ellos, "equivaldría a un golpe de muerte a la concepción de vida que representa" (p. 102). ¿De que manera justifican el asesinato? Todo el mundo —confían ellos— al horrorizarse por el acto, se responsabilizará.

Hemos esbozado en el párrafo anterior el carácter idealista de esta juventud "terrible" para dejar ver que a él se debe la simpatía que se despierta en el lector. Pero no tardamos en percibir que Goytisolo, a la vez que deja hablar a los jóvenes de sus aspiraciones, está desenmascarando su propio desencanto con la "rebelión"; que está censurando y aun ridiculizando sus interminables discusiones de problemas éticos, sus disensiones, sus peleas. Aun más, empezamos a preguntarnos si la historia, en su totalidad, es una lección recibida por una amarga experiencia. Así pues, si bien nos identificamos con los anarquistas, se nos trasluce su impotencia para hacer una auténtica rebelión. En la medida en que la historia se desenvuelve, comprendemos que pese a lo mucho que hablan de la responsabilidad de los demás, no se responsabilizan ellos mismos, incapacitados por ideas vagas y una falta de disciplina.

Goytisolo plantea así la posibilidad de construir una nueva moralidad y una nueva fe entre la juventud burguesa de su país, pero la realidad histórica exige la negación de esa posibilidad. He aquí, desde luego, la idea principal que desea comunicarnos. A despecho de las convicciones al parecer tan arraigadas de estos jóvenes, ellos son tan incapaces y pueriles como sus propios padres, contra quienes se rebelan. La novela termina, por tanto, con su fracaso, como si nos dijera el autor que la rebelión de la mentalidad burguesa contra el mundo burgués sólo podría terminar así. En la incapacidad de los jóvenes para formular valores nuevos está la clave del fracaso, el obstáculo que no llegan a vencer. Pero no descubren su pobreza espiritual sino después de una serie de luchas estériles que ocasionan varias tragedias dentro

del mismo grupo: la muerte de David y la detención de Agustín, el líder del grupo. Al malograr miserablemente el atentado contra el ministro, y al ver tambalearse sus ideales, comenta amargamente Ana, "Qué vergüenza... Estoy rodeada de un grupo de chiquillos. Todos se esfuerzan en comportarse como hombres" (p. 218).

Goytisolo es rebelde y critica no la rebelión de los jóvenes sino la vaguedad de ésta. La rebelión debe basarse en un plan sólido; en tener responsabilidad, ya que de nada sirve buscarla después del acto. Aun cuando traza la desorientación de esta juventud perdida al ambiente hogareño, de ninguna manera exime de responsabilidad a los propios muchachos. Tanto a los padres como a los hijos les echa en cara su nada, manifestando que el no poder eliminar los egoísmos y las vaguedades hace que el idealismo resulte infructífero. Para lograr algo de valor se necesitan personas como el profesor Ortega de *Fiestas* y Giner de *La resaca*, para transmitir la experiencia útil pero limpia de vaciedad. Sin embargo, el hecho de haber planteado tal problema significa que Goytisolo no ha perdido la esperanza, ni se ha refugiado en la amargura como Cela quien, convencido de la futilidad de redimir a los españoles, no aborda problemas concretos de esta índole.

En *La isla*, Goytisolo presenta la mentalidad burguesa consciente de su fracaso, a fin de patentizar que el desengaño que han experimentado con la "victoria" muchos de los que hicieron la guerra, constituye una pequeña crisis en la España contemporánea. Como punto de partida de su historia, toma la lujosa vida cosmopolita de Torremolinos y Málaga, cuyos excesos hedonistas ve como característicos de la absurda existencia de cierta capa de la alta burguesía. Esta zona, invadida por turistas extranjeros y españoles que pueden darse el lujo de despilfarrar dinero y tiempo, se ha convertido en una especie de isla donde se entregan ellos a la "dolce vita".

Por vez primera, Goytisolo se vale de una mujer como narradora. Lo hace no para esquivar el compromiso sino para que las ideas y sentimientos nos lleguen a través de la conciencia femenina. Se trata de una exfalangista que ha perdido el sentido de identificación con el régimen por no haberse realizado las promesas de los dirigentes. Tras una

ausencia de seis años, Claudia Estrada regresa a Torremolinos para pasar las vacaciones junto a su marido Rafael, con quien ya no hace más que guardar apariencias conyugales. Nos cuenta en primera persona, pues, no sólo el indecoroso vivir de la sociedad cosmopolita que la rodea sino también su propio desencanto con la Falange y la resonancia desmoralizadora que en su vida ha tenido. Con excepción de la narradora y su amiga Dolores, todos los personajes —y muy en particular los hombres— son “pobre-diablos”, tipos fracasados: las mujeres, cínicas; los hombres, débiles, ineptos, cobardes; los niños, mimados.

El núcleo que da armazón a la novela es la serie de devaneos y pequeñas angustias de estos seres en su universo desprovisto de valores morales. Nada trascendental les inquieta. De ahí el aburrimiento, la apatía, la conversación cínica y el afán de experimentar nuevas sensaciones. La fingida cordialidad en que viven y la lujuria disimulada que les obliga a ir febrilmente de un bar a otro tiene por objeto ocultar no sólo su desconcierto espiritual sino también su miedo a la soledad. El fin lógico a que Goytisolo los encauza es, fatalmente, a la desesperación. “Vivir era disolverse hasta acabar”, dice Claudia (p. 87)..

Si la experiencia personal de Claudia y Rafael no es típica de la de las demás parejas españolas, al menos se asemejan todas en su descontento con el estado de cosas en España y en llevar una existencia absurda. Durante la guerra los dos habían aspirado a transformar al mundo. Confiados en la justicia de su causa, se desvivían por ayudar a los demás, trabajando en el hospital o en el frente. Pero se desvanecieron las ilusiones al ver que “la victoria de la guerra” no modificó las estructuras de la sociedad. Los ricos seguían viviendo igual que antes y los pobres también. Tal fue su desilusión con el régimen que llegaron a desinteresarse totalmente por los seres humanos, convencidos de que ayudarles sería despilfarrar las energías. Con el éxito de Rafael en el mundo periodístico se desvanecieron también la ambición y el amor entre los dos. A la postre les une sólo el egoísmo y el desprecio por los demás. Así se explica que lo absurdo de la vida que llevan empieza a tomar para Claudia “consistencia casi física”. Aun cuando no llega nunca al asco tan profundo que en *La*

carreta experimenta Moisés, la angustia y la desesperanza se convierten también para ella en una especie de gozo. Dice:

—Muchas veces al despertarme, cuando la angustia del nuevo día se revelaba más fuerte que de ordinario (cada amanecer era, en cierto modo, una caja de sorpresas vacía) me entretenía en examinar mi desinterés por las cosas y medir (con una mezcla de satisfacción y amargura) los progresos constantes de la gangrena” (p. 54).

,Y más tarde agrega:

—Era agradable beber, descansar, sentirse étnica y discutir con una mujer como Dolores el incierto porvenir de un marido” (p. 65).

No es casual que Goytisolo haya escogido la costa andaluza para situar su historia, que bien pudiera haberse verificado en, digamos, la Costa Brava. La compasión que en él provoca la miseria de los españoles del sur —compasión que le impulsó a escribir *Campos de Níjar* y *La Chanca*— le hizo cristalizar la “dulce vida” de la pequeña “isla” que existe en Málaga y Torremolinos, a fin de contrastarla con la dolorosa situación de la región que la rodea. En ningún momento pone de relieve a la otra España, la “vieja”, pero nos hace sentir su presencia. Desde el “barniz del turismo y el lujo”, entrevemos la miserable condición de vida del “pueblo”, que nadie se molesta en mejorar aun cuando se sabe que familias enteras viven en chozas. Las extravagancias y excesos de la sociedad cosmopolita se oponen, momentáneamente, a las miradas de desdén e ironía de las campesinas vestidas de negro, venidas a la ciudad para trabajar. Y cuando la narradora visita nuevamente los barrios viejos que conocía años antes, le asalta “la brutal impresión del tiempo muerto, de la inútil sucesión de los años (p. 74)”. Asimismo, el amante sevillano de la narradora, Enrique, asegura que en Sevilla se percibe la misma desigualdad de clases. España, ironiza él, se parece cada vez más a la India:

—Sevilla, a lo menos, es igual que Benarés... El sol pega como nunca y la gente se muere de hambre en las aceras. La alcaldía ha votado un presupuesto especial para retirar a los cadáveres. Cuando veas a un muerto delante de tu casa telefoneas al servicio de basuras y vienen a recogerlo con un jip de la ayuda americana (p. 111).

Pero por otro lado, el presunto "progreso" de los tiempos modernos lo pone en tela de juicio el autor, ironizando acerca de su eficacia. En una carta dirigida a la narradora, dice Enrique:

—...cada día hay más olor a gasoil, más ruido, más guardias de tráfico que lo fiscalizan a uno. Es que estamos avanzando. Antes íbamos cada día al río a nadar; estábamos solos, un río magnífico para nosotros. Ahora seguimos teniendo el monopolio, pero ya no nos sirve: hay una capa de grasa y de mierda de las industrias montadas en la orilla, que hacen que progresemos. En los clubs elegantes se juega al tenis y al bridge, y se consumen al atardecer hermosos whiskeys y hermosos bocadillos de carne que elevan convenientemente la tensión arterial. No hay alcalde y nadie quiere serlo. La radio grita durante toda la eternidad: "Lavadora Bru, Lavadora Bru, Lavadora Bru". En la divoetida Librería Internacional de Lorenzo Blanco se desbarra platónicamente mañana y tarde, mientras ve uno el letrerito "210 pesetas" en cualquier libro importado de Buenos Aires. El 80 por ciento de sevillanos gimen de "angst" porque todavía no poseen los aparatos cromados que les incrusta en el cerebro la publicidad y el otro 20 por ciento se aburre por tenerlos en casa. Y las iglesias románicas siguen quemadas y se dice que el Generalísimo vendrá a vivir al alcázar. Adelante, pues. (págs. 16-17).

Obvio es que papel importante en esta visión de la España "moderna" es la influencia extranjera, ejercida a través del turismo y de la inversión de capitales. El comportamiento y los comentarios de los extranjeros, tal y como los concibe el autor, parecen ser acertados y reforzarán en muchos la opinión de que materialmente el país se beneficia por la llegada de los turistas pero en lo espiritual, no. Si Goytisolo deja de revelar resultados positivos del intercambio entre los españoles y los extranjeros, hay que tener en cuenta que en esta novela no pretende darnos más que una visión estrecha pero honda de cierta clase de gente.

La organización dramática de *La isla reposa*, pues, sobre un vivo contraste de la España "nueva" con la "vieja", haciendo ver que a la gente que mayor responsabilidad y madurez debería tener le caracteriza una falta total de principio altos. Su cínico y depravado vivir simboliza para Goytisolo el horror del mundo actual de igual manera que lo hace el gato de la casa en que se hospedan Claudia y Rafael. En continuo acecho del enjaulado canario, finalmente desaparece de la escena y sólo se encuentra un montoncito de plumas.

Como hemos podido comprobar, la dramatización de la crisis moral de la burguesía y del tema de las dos Españas es auténtica y osada en Goytisolo. Aunque otros muchos novelistas, como García Hortelano, Sánchez Ferlosio y Ana María Matute, cultivan también el realismo crítico, en ninguno se hallará un panorama tan complejo y rico de las circunstancias histórico-sociales de postguerra. Por ello, algunos críticos han arrojado sospechas sobre la manera de novelar de Goytisolo. Debatiendo los méritos de sus novelas como documento social y como ficción, le han considerado más bien testigo de una época que un escritor creador. Sirva de ejemplo Mariano García. Las novelas de Goytisolo, advierte él, no pasan de ser testimonio de un momento de la historia española ya que en ella la ideología ha ahogado a la estética. Veamos lo que dice de *La resaca*.

“La resaca no es, estrictamente hablando, una novela, sino un “panfleto” de acusación social. La crítica del actual régimen predomina sobre la creación artística. No hay personajes auténticos, sino figuras mal dibujadas. Como “panfleto” social, *La resaca* es un libro meritorio, un testimonio veraz de la rebelión de la joven generación española contra un régimen incompetente y corrupto”. (47)

A juicio nuestro, esta crítica carece de fundamento debido a la concentración de intensa experiencia vital que recrea el autor en ésta y las otras dos partes de la trilogía. Cabría mencionar que Georg Lukacs ha señalado como el central problema estético del realismo “la adecuada reproducción del ‘hombre total’ ” y advierte que “como en toda filosofía profunda del arte, el punto de vista estético coherentemente pensado hasta el fondo, lleva a la superación de la estética pura: el principio artístico, precisamente en su más profunda pureza, está saturado de momentos sociales, morales, humanísticos”. (48) De igual manera, la reproducción del “hombre total” ha sido preocupación viva de Juan Goytisolo. En cada una de estas obras retrata la vida de una serie de personas que reflejan, en conjunto, la desintegración de la sociedad. Pero no sentimos que sean representaciones sociológicas porque se nos aparecen cual individuos, con toda la rica complejidad del

47) Mariano García, *The Atlantic Monthly* (17 de noviembre de 1961), p. 123.

48) Georg Lukacs, *op. cit.*, p. 14.

ser humano. Goytisoló es, desde luego, un escritor comprometido, pero negarle sensibilidad e imaginación intuitiva sería faltar a la justicia. Su empeño en la elaboración artística es tal que logra dar una expresión estética a los problemas tratados, que forman siempre parte íntegra de la estructura de la novela. Por ello, no dudamos en concederle un lugar prominente, junto a los más destacados novelistas de su generación.

BIBLIOGRAFIA SELECTA SOBRE CAMILO JOSE CELA*

- Amado, A., "Camilo José Cela, académico", *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXXI (1957), 83-85.
- Barea, A., "La obra de Camilo José Cela", *Cuadernos*, núm. 7 (julio-agosto de 1954), 39-43.
- Bleiberg, G., "Camilo José Cela: *La catira*", *Clavileño*, núm. 36 (noviembre-diciembre de 1955), 77.
- Cano, José Luis, "*Viaje a la Alcarria*", *Insula*, núm. 28 (15 de abril de 1948).
- Cano, José Luis, "*La colmena*", *Insula*, núm. 67 (15 de julio de 1951).
- Cano, José Luis, "*Mrs. Caldwell habla con su hijo*", *Insula*, núm. 94 (15 de octubre de 1953).
- Cano, José Luis, "*La catira*", *Insula*, núm. 113 (mayo de 1955).
- Castellet, José M., "Iniciación a la obra narrativa de Camilo José Cela", *Revista Hispánica Moderna*, XXVIII (abril-octubre de 1962), 108-128.
- Castro, Américo, "El 'nihilismo creador' de Camilo José Cela", en *Hacia Cervantes*, 2a. ed. Madrid, Taurus, 1960.
- Corrales Egea, J., "Carta de París" (sobre *La colmena* de C. J. Cela y *Viento del Norte* de Elena Quiroga), *Insula*, núm. 79 (15 de 1952).

* Véase una bibliografía completa en la *Revista Hispánica Moderna*, XXVIII (abril-octubre de 1962), 210-220.

- Corriols, Joseph G., "An Analysis of the 'tremendismo' in the Novels of Camilo José Cela" (tesis), Duquesne University, 1959.
- Delgado, F., "La catira de C.J.C.", *Estudios Americanos*, X (1955), 311-320.
- Durán, M., "La estructura de *La colmena*", *Hispania*, XLIII (1960), 19-24.
- Feldman, David M., "Camilo José Cela and *La familia de Pascual Duarte*", *Hispania*, XLIV (diciembre de 1961), 656-659.
- García Nieto, J., "El bonito crimen del carabinero... de C.J.C.", *Insula*, núm. 20 (15 de agosto de 1947).
- Gómez de la Serna, G., "Mrs. Caldwell habla con su hijo", *Clavileno*, núm. 25 (enero-febrero de 1954), 76-77.
- Gómez-Santos, Marino, *Diálogos Españoles* (Cela, Azorin, Marañón, D. Ortega), Madrid, Cid, 1958, 121-171.
- González López, E., "Camilo José Cela, *La colmena*", *Revista Hispánica Moderna*, XX (1954), 231-232.
- González López, E., "Tres obras de Camilo José Cela", (*Judíos, moros y cristianos, Historias de España y Don Pío Baroja*), *Revista Hispánica Moderna*, XXV (julio de 1959), 230-231.
- Gullón, R., "Idealismo y técnica en Camilo José Cela", *Insula*, núm. 70 (15 de octubre de 1951).
- Huarte Morton, Fernando, "Camilo José Cela: Bibliografía", *Revista Hispánica Moderna*, XXVIII (abril-octubre de 1962), 210-220.
- Iglesias, Ignacio, "Diálogo con Camilo José Cela", *Cuadernos*, núm. 43 (julio-agosto de 1960), 73-76.
- Ilie, Paul, "Primitivismo y vagabundaje en la obra de Camilo José Cela", *Insula*, núm. 170 (enero de 1961).
- Ilie, Paul, *La novelística de Camilo José Cela*, Gredos, Madrid, 1963.
- Izquierdo Hernández, Dr. M., "Diagnóstico de dos novelas" (*La familia de Pascual Duarte y Pabellón de reposo*), *La Estafeta Literaria*, 6 (31 de mayo de 1944).

- Kirsner, Robert, "Spain in the novels of Cela and Baroja", *Hispania*, XLI (1958), 3-41.
- Kirsner, Robert, *The Novels and Travels of Camilo José Cela*, Chapel Hill, 1963.
- Kronik, John W. y Harold Boudreau, Introducción a *La familia de Pascual Duarte*, New York, Appleton, 1961.
- Kronik, John W., "Camilo José Cela. Vida y obra-bibliografía-antología", *Hispania*, XLVIII (marzo de 1965), 181-182.
- Mallo, Jerónimo, "Caracterización y valor del 'tremendismo' en la novela contemporánea", *Hispania*, XXXIX (marzo de 1956), 49-55.
- Marañón, Gregorio, prólogo a *La familia de Pascual Duarte*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1955.
- Martínez Cachero, J. M., "Camilo José Cela: *La catira*", *Archivum*, Oviedo, V (1955), 202-204.
- José Ortega, "Antecedentes y naturaleza del tremendismo en Cela", *Hispania*, XLVIII (marzo de 1965).
- Peñuelas, M. C., "La colmena, de Cela", *Universidad de México*, 10 (1955-56).
- Pérez, Quintín, "Intentos de renovación en la novela... *El nuevo Lazarillo*", *Razón y Fe*, núm. 574 (noviembre de 1945), 531-533.
- Prjevalinsky, Olga, *El sistema estético de Camilo José Cela; expresividad y estructura*, Prólogo de C. J. C., Valencia, Castalia, 1960.
- Quiñones, Fernando, "Camilo José Cela: *La rueda de los ocios*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXXII (1957), 243-245.
- Romero Moliner, Dr. R., "La experiencia de la muerte en *Pabellón de reposo*", *La Estafeta Literaria*, 6 (31 de mayo de 1944).
- Torres-Río seco, Arturo, "Camilo José Cela, primer novelista español contemporáneo", *Revista Hispánica Moderna*, XXVIII (abril-octubre de 1962), 166-171.

Zamora Vicente, Alonso, "Ventura y azar de *La catira*", *Insula*, núm. 115 (15 de julio de 1955). (Reproducido en *Voz de la letra*, 1958).

Zamora Vicente, Alonso, *Camilo José Cela, Acercamiento a un escritor*, Gredos, Madrid, 1962.

BIBLIOGRAFIA COMPLETA SOBRE ELENA QUIROGA

- Alborg, José Luis, "Los novelistas. Elena Quiroga", *Indice de Artes y Letras*, 92 (septiembre de 1956), 8-9. Ensayo ampliado en *Hora actual de la novela española*, Taurus, Madrid, 1958, 191-199.
- Anónimo (¿A. Albalá?), "La libertad, tema clave en las novelas de E. Quiroga", *Ya* (11 de mayo de 1958), 19.
- Arce Robledo, C. de, "Elena Quiroga", *Virtud y Letras*, 16 (1957), 359-363.
- Baeza, F., "Diario de un lector. Elena Quiroga: *Algo pasa en la calle y La enferma*", *Indice de Artes y Letras*, 84 (octubre de 1955), 23-24.
- Boer, Josephine de, "Elena Quiroga: *La careta*", *Books Abroad*, XXXI (1957), 375.
- Brent, A., "The novels of E. Quiroga", *Hispania*, XLII (1959), 210-213.
- Candamo, L. G. de, "Elena Quiroga: *Viento del Norte*", *Arte y Hogar*, núm. 78 (1951).
- Cano, José Luis, "Elena Quiroga: *Viento del Norte*", *Insula*, 66 (15 de junio de 1951).
- Cano, José Luis, "*La sangre*", *Insula*, 89 (15 de mayo de 1953).
- Cano, José Luis, "*La última corrida*", *Insula*, 144 (15 de noviembre de 1958).
- Castillo Puche J. L., "Séptima edición del Premio E. Nadal" (E. Quiroga), *Cuadernos Hispanoamericanos*, XI (1952), 277-280.

- Corrales Egea, J., "Carta de Paris" (*Viento del Norte*), *Insula*, 79 (15 de julio de 1952).
- Correa Calderón, E., "Galicia a través de *Viento del Norte*, de Elena Quiroga", *Correo Literario*, núm. 48 (1952).
- Delano, L. K., "The novelistic style of Elena Quiroga", *Kentucky Foreign Language Quarterly*, núm. 9 (1962), 61-67.
- Entrambasaguas, J. de, "*La soledad sonora*, de Elena Quiroga", *Cuadernos de Literatura*, VII (1949), 16-18, 205-206.
- Entrambasaguas, J. de, "*La sangre*", *Revista de Literatura*, III (1953), 195-200.
- Entrambasaguas, J. de, "*Algo pasa en la calle*", *Revista de Literatura*, VI (1954), 384-387.
- Entrambasaguas, J. de, "*La enferma*", *Revista de Literatura*, VII (1955), 254-255.
- Fernández Almagro, M., "*Algo pasa en la calle*", ABC (9 de enero de 1955).
- Fernández Almagro, M., "*La careta*", ABC (15 de enero de 1956).
- (Fernández Suárez?), A., "*La última corrida*, por Elena Quiroga", *Indice de Artes y Letras*, 115 (agosto de 1958).
- Ferrer, Olga P., "Elena Quiroga. *La enferma*", *Books Abroad*, XXXI (1957), 185-186.
- (Figueroa, J. F.?), "*La sangre*, de Elena Quiroga", *Indice de Artes y Letras*, 60 (marzo de 1953).
- Gómez de la Serna, G., "*La sangre* de Elena Quiroga", *Clavileño*, 19 (1953), 76-77.
- Harth, D. F., "Elena Quiroga: *La sangre*", *Books Abroad*, 28 (1954), 72.
- Hornedo, S. I., R. Ma., "*Tristura*", *Razón y Fe*, 164 (diciembre de 1961), 494-495.
- Ifach, M. de G., "Elena Quiroga: *La sangre*", *Verbo* (Alicante), núm. 28 (1953), 32-33.

- Iglesias, Ignacio, "Elena Quiroga: *La última corrida*", *Cuadernos*, núm. 34 (enero-febrero de 1959), 109.
- Laforet, C., "Viento del Norte", *Destino*, 718 (12 de mayo de 1951).
- Marra-López, José, "Elena Quiroga: *Tristura*", *Cuadernos*, núm. 51 (agosto de 1961), 92-93.
- Mego, E. O., "El mundo novelístico de Elena Quiroga", *Señales*, 136 (1962).
- Mostaza, B., "Elena Quiroga: *La última corrida*", *El Libro Español*, II, 17 (mayo de 1959), 317-318.
- Rivas Andrés, V., "Sobre *La sangre* de Elena Quiroga", *Humanidades*, VI (1954), 93-99.
- Spens, W. de, "E. Quiroga: *La sève et le sang. Le masque*", *Nueva Revista de Filología*, XVI, 91 (1960), 135-136.
- Tatum, Terrell Louise, "Elena Quiroga. *Placida, la joven*", *Books Abroad*, XXXII (1958), 28.
- Tatum, Terrell Louise, "Four Prize-Winning Women Novelists of Spain" (Elena Quiroga, Carmen Laforet, Dolores Medio, Luisa Forrellad), *Books Abroad*, XXXIII (1959), 10-14.
- Vázquez Doderó, J. L., "Algo pasa en la calle", *Nuestro Tiempo*, 9 (1955), 118-121.
- Vázquez Zamora, R., "Elena Quiroga, al publicarse *La sangre*", *Destino*, 804 (3 de enero de 1953).
- Vázquez Zamora, R., "La pasión que renace de sí misma" (*La sangre*), *Destino* (9 de mayo de 1953).
- Warletta, Enrique, "La generación del desánimo" (sobre *La careta* de Elena Quiroga), *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXVII (1956), 76, 104-105.

BIBLIOGRAFIA COMPLETA SOBRE JUAN GOYTISOLO

- Adams, Mildred, "The Young Assassins", *The New York Times* (15 de febrero de 1959).
- Blajot, Jorge, "Juan Goytisoló: *Fin de fiesta*", *Razón y Fe*, 166 (noviembre de 1962), 386.
- Blajot, Jorge, "Juan Goytisoló: *Fiestas*", *Razón y Fe*, 171 (enero-junio de 1965), 110.
- Bosch, Rafael, "Juan Goytisoló: *Para vivir aquí, La isla, La Chanca*", *Books Abroad*, XXXVI (1962), 413-414.
- Bosch, Rafael, "Juan Goytisoló: *Fin de fiesta*", *Books Abroad*, XXXVII (1963), 62.
- Cano, José Luis, "Juan Goytisoló: *Juegos de manos*", *Insula*, núm. 111 (15 de marzo de 1955), 7.
- Cano, José Luis, "*Duelo en el Paraíso*", *Insula*, núm. 118 (15 de octubre de 1955), 6-7.
- Cano, José Luis, "*El circo*", *Insula*, núm. 136 (15 de marzo de 1958).
- Castellet, J. M., "Juan Goytisoló y la novela española actual", *La Torre*, núm. 33 (1961), 131-140.
- Castellet, J. M., "Préface" a *Deuil au Paradis*, Paris, Gallimard, 1959.
- Coindreau, Maurice E., "Préface" a *Jeux de mains*, Paris, Gallimard, 1956.
- Chevillon, Louis, "Juan Goytisoló: *La Chanca*", *Etudes* (julio-agosto de 1964), 152-153.

- Díaz, Martín, "La resaca", *Nuestras Ideas*, núm. 7 (1959) 92-93.
- Díaz Sosa, C., "Juan Goytisolo y su arte de novelar sobre la adolescencia española", *El Nacional* (13 de noviembre de 1958).
- Dollinger, H., "J. Goytisolo", *Die Kultur*, 6 (1958), núm 111.
- Fernández Santos, F., "La resaca", *Índice de Artes y Letras*, núm. 129 (octubre de 1959), 20-21.
- Fierro, (?), "Juan Goytisolo: Campos de Níjar", *Quaderni Ibero-Americani*, Torino, 4 (1961), 99-101.
- Fornet, Ambrosio, "La isla de Juan Goytisolo", *Casa de las Américas*, núms. 15-16 (noviembre de 1962-febrero de 1963), 52-55.
- Guerena, Ma., "Campos de Níjar y Para vivir aquí", *Nuestras Ideas*, núm. 9 (1960), 84-86.
- Iglesias, Ignacio, "Dos figuras representativas de la joven literatura española", (Juan Goytisolo y Serrano Poncela), *El Nacional* (el 4 de julio de 1957).
- Iglesias, Ignacio, "El circo", *Cuadernos*, núm. 31 (julio-agosto de 1958), 108.
- Iglesias, Ignacio, "Fiestas y La resaca", *Cuadernos*, núm. 36 (mayo-junio de 1959).
- Iglesias, Ignacio, "Juan Goytisolo: Campos de Níjar", *Cuadernos*, núm. 46 (enero-febrero de 1961), 120.
- Jones, W. K., "El circo", *Books Abroad*, núm. 32 (1958), 432.
- Larra, C., "Jeux de mains", *Europe*, núm. 345-346 (enero-febrero de 1958), 246-249.
- Larra, C., "El circo", *Nuestras Ideas*, núm. 4 (1958), 103-104.
- Martínez Adell, A., "Fiestas", *Insula*, núm. 145 (15 de diciembre de 1958).
- Martino, E., "Duelo en el Paraíso", *Humanidades*, núm. 12 (1960), 262.
- Martorell, (?), "Juan Goytisolo: La resaca", *Les Langues Néo-Latines*, 53 (1959), 88.

- Marra-López, J. R., "Tres nuevos libros de Juan Goytisolo", (*La Chanca, La isla, Fin de fiesta*), *Insula*, núm. 193 (1962).
- Meseguer, P., "Juan Goytisolo: *Campos de Níjar*", *Razón y Fe*, 162 diciembre de 1960), 496-497.
- Nenzioni, Gino, "Juan Goytisolo, *Lutto in Paradiso y Fiestas*", *Letterature Moderne*, núm. 6 (noviembre-diciembre de 1959), 816-817.
- Nora, Eugenio de, "La obra novelística de Juan Goytisolo", *Insula*, núm. 190 (1962).
- Peña, Margarita, "Juan Goytisolo por él mismo", *El rehilete*, núm. 8 (mayo de 1963), 5-11.
- Poniatowska, Elena, "Entrevista con Juan Goytisolo", *La cultura en México*, suplemento de *Siempre*, núm. 2 (28 de febrero de 1962), 2-3.
- Selva, Mauricio de la, "Juan Goytisolo: *Fin de fiesta*", en "Libros sobre España", *Cuadernos Americanos*, núm. 1 (enero-febrero de 1963), 314-315.
- Selva, Mauricio de la, "Juan Goytisolo, *Pueblo en marcha*", *Cuadernos Americanos*, núm. 5 (septiembre-octubre de 1964).
- Sender, Ramón, "Fiestas by Juan Goytisolo", *Saturday Review of Literature* (15 de mayo de 1958), 21 y 35.
- Sobejano, Gonzalo, "*La Chanca*, de Juan Goytisolo", *Papeles de Son Armadans*, XXXIII (abril de 1964), 118-121.
- Sordo, E., "*El circo*", *Revista*, Barcelona, VII (1958).
- Tomasso, V. de, "Juan Goytisolo", *Humanitas*, Brescia (maggio, 1960).
- Vilar, Sergio, "*Fin de fiesta*, de Juan Goytisolo", *Papeles de Son Armadans*, XXVI (julio de 1962), 106-107.
- Villa Pastur, J., "*Duelo en el Paraíso*", en "Pliego crítico" 2-3 de *Archivum*, Oviedo (mayo-diciembre de 1955), 13-16.
- Villa Pastur, J., "*El circo*", *Archivum*, Oviedo, núm. 7 (1957), 363-365.

- Villa Pastur, J., "*Fiestas*", *Archivum*, Oviedo, núm. 8 (1958), 386-388.
- Weber, J. P., "*Jeux de mains, y Deuil au Paradis*", *Nueva Revista de Filología*, XIII (1959), 78, 1103-1104.
- Wurmser, A., "Le vide de l'horreur" (sobre *Chronique d'une île*), *Les Lettres Françaises* (30 de marzo-5 de abril de 1961).

BIBLIOGRAFIA GENERAL
(obras citadas)

- Alborg, Juan Luis, *Hora actual de la novela española*, I, Madrid, Taurus, 1958.
- Alonso, Dámaso, "Escila y Caribdis de la literatura española", en *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1944, 2-27.
- Altamira, Rafael, *Manual de historia de España*, Sudamericana, Buenos Aires, 1946.
- "Andía, Julián" [seud.] "España como futuro", *Cuadernos*, núm. 35 (marzo-abril de 1959), 29-33.
- Araquistáin, Luis, "¿Qué es el realismo socialista?", *Cuadernos*, núm. 38 (septiembre-octubre de 1959), 69-73.
- Ayala, Francisco y Renato Treves, *Una doble experiencia política: España e Italia*, México, Colegio de México, 1944.
- Bondy, François, "Los muertos y los vivos", *Cuadernos*, núm. 36 (mayo-junio de 1959), 83-85.
- Brenan, Gerald, *The Spanish Labyrinth*, New York, Cambridge University Press, 1960.
- Brenan, Gerald, *Historia de la literatura española*, Buenos Aires, Losada, 1958.
- Castellet, José M., *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral, 1957.
- Castellet, José M., "La novela española quince años después", *Cuadernos*, núm. 33 (noviembre-diciembre de 1958), 48-52.

- Castro, Américo, José Ferrater Mora, E. Martínez de Pisón, José R. Marra-López, Manuel Medina Ortega, Raúl Morodo, Sergio Vilar, *Esa gente de España*, México, Casta-Amic, 1965.
- Cela, Camilo José, "Sobre España, los españoles y lo español", *Cuadernos*, núm. 36 (mayo-junio de 1959), 9-18.
- Cela, Camilo José, *La rueda de los ocios*, Barcelona, Editorial Mateu, 1957.
- Cleugh, James, *Spain in the Modern World*, London, Eyre & Spottiswoode, 1952.
- Coindreau, Maurice-Edgar, "Homenaje a los jóvenes novelistas españoles", *Cuadernos*, núm. 33 (noviembre-diciembre de 1958), 44-47.
- Cosa, Juan de la, "El emparedamiento mental de España", *Cuadernos*, núm. 18 (mayo-junio de 1956), 96-99.
- Chacel, Rosa, "Volviendo al punto de partida", *Revista de Occidente*, núm. 17 (agosto de 1964), 203-225.
- Emmanuel, Pierre, "Impresiones de España", *Cuadernos*, núm. 41 (marzo-abril de 1960), 67-70.
- "Entrevista con Juan García Hortelano", *Indice* (septiembre de 1959), 19.
- "Entrevista con Luis Goytisolo-Gay", *Insula* (enero de 1959), 4.
- "Entrevista con Ana María Matute", *Insula* (marzo de 1960), p. 4.
- Fernández Almagro, Melchor, "Esquema de la novela española contemporánea", *Clavileño*, núm. 5 (septiembre-octubre de 1950), 15-28.
- Fernández-Santos, Francisco, "Nuevas Amistades", *Cuadernos*, núm. 41 (marzo-abril de 1960), 104.
- Ferrater Mora, José, *España y Europa*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1942.

- Ferrer, Olga P., "La literatura española tremendista y su nexó con el existencialismo", *Revista Hispánica Moderna* (julio-agosto de 1956), 297-303.
- Gaos, Vicente, *Temas y problemas de literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1959.
- García, Mariano, *The Atlantic Monthly*, Vol. 207, núm. 1 (17 de noviembre de 1961), 121-124.
- Gill, Richard, "The Imagination of Disaster", *Saturday Review* (5 de septiembre de 1964), 11.
- Goytisolo, Juan, *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1959.
- Johnson, Pamela Hansford, "If she writes, must she be a Lady?", *The New York Times Book Review* (31 de diciembre de 1961), 1.
- Lukacs, Georg, *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965.
- Madariaga, Salvador de, *España, ensayos de historia contemporánea*, Buenos Aires, Sudamericana, 1942.
- Marañón, Gregorio, *Españoles fuera de España*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1947.
- Marías, Julián, "La situación actual de la inteligencia en España", *Cuadernos*, núm. 45 (noviembre-diciembre de 1960), 67-72.
- Marra-López, José R., *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, Guadarrama, 1963.
- Matthews, Herbert L., *The Yoke and the Arrows*, New York, George Braziller, 1961.
- Maurois, André, *Estudios literarios*, México, Editorial America, 1946.
- Nora, Eugenio de, *La novela española contemporánea (1927-1960)*, II, 2a. parte, Madrid, Gredos, 1962.
- O'Faolain, Sean, *The Vanishing Hero*, New York, Grosset & Dunlap, 1957.

- Ortega y Gasset, José, *Ideas sobre la novela*, Madrid, Galo Saez, 1936.
- Ortega y Gasset, José, *Vieja y nueva política*, Madrid, Revista de Occidente, 1928.
- Pérez de Ayala, Ramón, *Divagaciones literarias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1958.
- Pérez Minik, Domingo, *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- Rama, Carlos M., *La crisis española del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Reid, John T., *Modern Spain and Liberalism*, Stanford University, California, Stanford Univ. Press, 1937.
- Ridruejo, Dionisio, "La vida cultural española y la problemática europeísta", *Cuadernos*, núm. 41 (marzo-abril de 1960), 71-75.
- Salas, Alvaro, "El teatro de García Lorca de nuevo en Madrid", *Cuadernos*, núm. 46 (enero-febrero de 1961), 109-111.
- Sánchez Albornoz, Claudio, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, Sudamericana, 1956.
- Schorer, Mark, "Technique as discovery", en *Forms of Modern Fiction*, ed. William Van O'Connor, Indiana, Indiana Univ. Press, 1948.
- Serrano Poncela, Segundo, "La novela española contemporánea", *La Torre*, núm. 2 (abril-junio de 1953), 105-128.
- Thomas, Hugh, *La guerra civil española*, Paris, Ruedo Ibérico, 1962.
- Torre, Guillermo de la, "El existencialismo en la literatura, precedentes españoles", *Cuadernos Americanos*, XXXVI (marzo-abril de 1948).
- Torrente Ballester, Gonzalo, *Panorama de la literatura española contemporánea*, 2a. edición, Madrid, Guadarrama, 1961.
- Trend, John B., *La civilización de España*, Buenos Aires, Losada, 1955.

- Unamuno, Miguel de, *Mi religión y otros ensayos breves*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1942.
- Unamuno, Miguel de, *En torno al caticismo*, en *Ensayos*, Madrid, M. Aguilar, 1942.
- Valbuena Prat, Angel, *Historia de la literatura española*, II y III, Barcelona, Gustavo Gili, 1953.
- Valera, Fernando, "Análisis espectral de la España silenciosa", *Cuadernos*, núm. 18 (mayo-junio de 1956), 91-95.
- Vilar, Pierre, *Historia de España*, Paris, Libraire Des Editions Espagnoles, 1960.
- Vilar, Sergio, *Arte y libertad*, New York, Las Americas Publishing Co., 1963.
- Watt, Ian, *The Rise of the Novel*, Great Britain, Penguin Books in association with Chatto and Windus, 1963.
- Wilson, Colin, *El desplazado*, Madrid, Taurus, 1961.
- Wilson, Edmund, "The Historical Interpretation of Literature", en *Visions and Revisions in Modern American Literary Criticism*, ed. Bernard Oldsey y Arthur O. Lewis, Jr., New York, E. P. Dutton & Co. Inc., 1962, 130-144.