

NOVELISTAS CONTEMPORANEOS:

J. A. GIMÉNEZ ARNAU

POR

J. A. FERNANDEZ-CAÑEDO

I

NOTICIA DEL NOVELISTA

En Laredo (Santander), nació, el mes de mayo de 1912, José Antonio Giménez Arnau. Siendo joven su familia se trasladó a Aragón donde vivió largos años; de ahí le viene su aragonesismo espiritual. Estudió la carrera de Derecho.

Participó en las luchas políticas anteriores a 1936, desde los núcleos fundacionales de Falange Española. Fué combatiente en la guerra civil y desempeñó el cargo de Delegado Nacional de Prensa.

Solicitado por el periodismo, durante la Segunda Guerra Mundial ejerció corresponsalías de la Agencia «Efe» en el extranjero; como tal corresponsal viajó por Italia, Alemania, Bélgica, Holanda y Países Balcánicos.

Ingresó, después, en la carrera diplomática. Actualmente presta sus servicios en la Embajada española cerca de la República Argentina.

La carrera literaria de Giménez Arnau se inicia en el periodismo; hasta 1940 no había publicado más que un libro, *A MADRID POR LA MAR*, de muy exíguo valor (1). Además de las novelas que estudiaremos, ha escrito, en colaboración con su hermano Ricardo, una historia de la marina nacional en la primera etapa de la guerra civil española. (2)

NOTICIA DE LAS NOVELAS

«_____ Línea Siegfried. Novela. Madrid. (Diana). 224 páginas. 1940. Ediciones Españolas, S. A.»

«_____ El Puente. Novela. Madrid. (Diana). 321 págs. 1941. Ediciones Españolas, S. A.»

«_____ La Colmena. Buenos Aires. (Imp. Balmes). 190 páginas. 1945. Ediciones Cimera.»

«_____ La Hija de Jano. Buenos Aires. (Imp. Balmes). 310 páginas 1946. Editorial Cimera.

«_____ La Canción del Jilguero. Novela. Madrid. Afrodisio Aguado, S. A. 375 págs. 1947. Editorial Afrodisio Aguado, Colección Los Cuatro Vientos».

NOTICIA DE LOS ESTUDIOS SOBRE EL NOVELISTA Y SUS NOVELAS

El eco de J. A. Giménez Arnau en la crítica española es aún exíguo. Mucho mayor y resonante lo ha tenido en la Argentina, al menos en la prensa. Aparte las críticas que los periódicos han dedicado a cada una de las novelas, solamente he podido recoger las fichas siguientes:

Alonso Blanco, Carmen: «El novelista J. A. Giménez Arnau.

(1) Editado por «Heraldo de Aragón».

(2) Giménez Arnau, Ricardo y José Antonio: «La guerra en el mar». Zaragoza. Editorial «Heraldo de Aragón».

Apuntes para una valoración estética de su obra». Conferencia dicha en Oviedo el 18 de abril de 1948.

Fernández-Cañedo, Jesús A.: «Panorama de la novísima novela española». Conferencia dicha en Oviedo el 21 de mayo de 1948.

Fernández-Cañedo, Jesús A.: «La joven novela española (1936-1947)». Estudio publicado en la Revista de la Universidad de Oviedo, Fascículo de la Facultad de Filosofía y Letras, enero-abril, 1948, año IX, núms. XLIX y L, págs. 45-79.

Fernández Flórez, Darío: «Crítica al viento». Madrid, 1948. («Tres novelas al día», págs. 101-102; referencia meramente descriptiva).

II

REPORTAJE NOVELADO

Una de las consecuencias más apreciables de la confusión de periodismo y literatura consiste en las novelas escritas por corresponsales de guerra. El periodista suele llevar dentro de sí una secreta o confesada vocación literaria; a veces, ocurre que es un literato obligado al periodismo por necesidades urgentes, ya que el libro no alcanza fuerte cotización. El escritor de este tiempo con dificultad logra escapar a la tentación del periódico y no sólo por el dinero sino también por el deseo de relacionarse más directa y frecuentemente con el público y de lograr una mayor extensión de su nombre. El fenómeno no debe admirarnos; lo que hay que evitar, en el caso del escritor, es que se avenga a escribir en función de periodista. Que es lo que sucedió a Giménez Arnau en LINEA SIEGFRIED.

Muy pocos meses antes de la invasión de Bélgica y de Holanda por los ejércitos alemanes fué dada a la luz LINEA SIEGFRIED. Entonces Giménez Arnau era corresponsal de la Agencia «Efe» en el extranjero y había visitado Alemania viniendo de Italia y regresando a élla. Fué una visita de corresponsal: crónica diaria y ace-

zante ir y venir en la búsqueda de la noticia sensacional. No queda tiempo para el reposo, para la maduración. La primera novela de Giménez Arnau transparenta con exceso una premura que no le ha permitido dar trabazón, continuidad a los diversos momentos. Mejor que de novela hablaríamos de una serie de reportajes novelados o de artículos sobre aspectos concretos de la vida alemana hilvanados en el frágil hilo de la identidad del personaje principal. También la presencia, visible u oculta, en cada página, de una tesis que sirve de eje a la obra. La interpretación original y sugestiva de las diferencias entre los pueblos germánicos y los latinos; la famosa «línea Siegfried» que aislaba a Alemania no era una construcción de hierro y de cemento para proteger bayonetas, eran los idiomas, las costumbres, la mentalidad. Tal pensamiento se desarrolla en 224 páginas, agrupadas en catorce capítulos, cada uno de los cuales considera una modalidad de las distintas actitudes de alemanes y mediterráneos ante el amor, la mujer, el vencido, la guerra... etc. (3)

Episodios reales y fantásticos, anécdotas verídicas y sucesos imaginados. Aquí está un acierto: la gradación de lo vivido a lo inventado. Giménez Arnau ha sabido encontrar una medida prudente que otorga verosimilitud y potencia al conjunto de la novela. Porque la potencia de una novela de guerra descansa en la cantidad de verdad que contiene, en la posible realidad de lo escrito.

Junto a ese acierto, el gran fracaso de la arquitectura. El plano periodístico—autor en función de espectador—y el plano novelesco—autobiográfico—se alternan sin fundirse; los episodios amorosos aparecen desligados del resto de la novela y podían servir, aislados, para generar una nueva narración.

(3) «No lo olvide, señor. Este idioma [el alemán] es un pedazo más de la línea Siegfried». Pág. 26.

Contraste entre la guerra española y el modo alemán de hacerla; págs. 34-35.

Y en el amor: «Ella sonrió.—Pero entre nosotros no hay línea Siegfried, Miguel.—¿Qué no hay línea Siegfried? Dos, nada menos.—¿Dos?—Sí, Hanny. Mi temperamento y tu mentalidad.

Buen tono en el dramatismo de algunas situaciones. Giménez Arnau llega hasta lo trágico por un proceso de contrastes: las muchedumbres polacas beben con los alemanes ante los cadáveres de sus compatriotas, una niña se contenta con haber salvado una muñeca mientras la mujer de al lado gime por su marido muerto, la feria intacta junto a la ciudad destruída, los periodistas corren tras el placer mientras los polacos huyen sin rumbo ante los despiadados agentes de la Gestapo, la madre de Elsa piensa en el frío que padecerá el cadáver de su hija sin percatarse de la significación monstruosa del suicidio de la niña.

Con demasiada frecuencia emerge la intencionalidad del escritor en mostrar la imposible compenetración de Alemania con los países mediterráneos; Giménez Arnau «quisiera que esta conclusión saliese en el libro, pero no por medio de palabras, sino que la dedujese el mismo lector.»

Aciertos parciales encontramos en LINEA SIEGFRIED: el capítulo XIII es buena prueba.

HISTORIA DE UNA GENERACION

Un colegio de Hermanos Maristas; el Superior habla a los alumnos que concluyen el Bachillerato: allí están Domingo, Alberto, Gómez y Perico. De allí marchan a la Universidad, a estudiar Derecho: por seguir la tradición familiar Domingo, los demás por no romper la camaradería de los años anteriores. Sin vocación, como se elegían y como se eligen las carreras en España.

Los cuatro amigos maduran en la Universidad y les llega la inquietud y la preocupación políticas. Permanecen en la Universidad desde 1926 a 1930. Muchas cosas les ocurren en ese tiempo. Desde el conocimiento carnal de la mujer, hasta la ruptura del grupo por motivos políticos.

Alberto era indiscutible jefe, por cualidades humanas; Domingo ejercía magisterio intelectual. Por eso Alberto fué el primero que enamoró a Beatriz y se enamoró el primero también. Mientras

Domingo y Pedro «conocían mil amores» superficiales. Gómez había de trabajar para costearse la carrera y mantener a su hermana: no tenía tiempo para el amor; sus camaradas eran hijos de familias pudientes.

Las calidades humanas de Alberto determinaron que alguien se fijase en él como presunto jefe de los estudiantes. Y organizó una huelga, sin saber en provecho de quién. Poco después, la caída de la dictadura; el ingreso de Alberto y Domingo en la política militante. Perico vivía su frivolidad de niño burgués e hijo único; Gómez seguía trabajando. Domingo se inclinó hacia los partidos de derecha; Alberto hacia las izquierdas. Y llegó a haber violencia entre ellos. Y las elecciones de abril de 1931, derrocaron la Monarquía.

Entre tanto, Alberto conoció a una muchacha abandonada. La llevó a su casa. Se casaron. Meses de felicidad auténtica. En el parto primero, mueren la madre y la criatura. A la salida de esta desgracia ingresa en las juventudes socialistas. Casi al mismo tiempo, Domingo se afilia a Falange Española.

Alberto es mal mirado por sus correligionarios por su aire intelectual; para librarse de este sambenito toma parte en un atentado. Después, no se sabe cómo, asiste al mitin fundacional de Falange Española. Domingo le recibe como afiliado al partido fascista. Y también aquí ha de tomar parte en un atentado para vengar la muerte de un obrero asesinado por los socialistas.

Las elecciones de febrero de 1936 y las oposiciones de Gómez y de Pedro se entremezclan. Al fin la guerra civil.

Perico y Gómez combaten en las filas nacionales. En un primer encuentro Pedro muere junto a su amigo. El padre de Pedro corre al cuartel para ocupar el puesto de su hijo. Alberto, en la zona roja, salvó la vida por la extraña piedad de un jefe socialista y, a través de la Sierra, ganó las avanzadas nacionales. Domingo ocupa uno de los principales mandos del Partido Fascista. Alberto se enamora de la hermana menor de Pedro, a la que el tímido Gómez

ama en silencio. Alberto y Eugenia son novios. Alberto ha de ir al frente. Y allí muere, con Gómez como testigo.

Concluída la guerra, Gómez regresa a sus ocupaciones y Domingo es nombrado para un alto cargo del Estado. Gómez no se atreve a declarar su amor a Eugenia, y la pierde. Domingo siente de cerca las críticas de los más jóvenes que le increpan por reaccionario. Y así termina la novela, con el fracaso de la generación que hizo la guerra.

La arquitectura del libro descansa en triple división: «Una orilla», «El río», «La otra orilla». «El río» es la guerra civil que se lleva los sueños y las ilusiones por el camino de la muerte, del fracaso o del tiempo perdido. Las otras dos partes recogen la acción en los tiempos anteriores o posteriores a 18 de julio de 1936 y a 1 de abril de 1939, respectivamente.

El movimiento narrativo parte de una escena o suceso que suscita en el protagonista o protagonistas o encadenamiento de recuerdos. Los recuerdos se desenvuelven hacia el pasado y, luego, avanzan hasta sincronizarse con la circunstancia que los generó. La fórmula es: presente-pasado-presente; pero el pasado se cuenta siempre en función de presente histórico, tal como en las películas con la misma técnica de recordación.

No hay en EL PUENTE más que dos dimensiones temporales: presente y pasado. La tercera: futuro, falta en la novela finalizada en presente. Es muy notoria la carencia de futuro, de porvenir, en una novela que tiene el propósito de historiar la interioridad de una situación y unos acontecimientos medularmente políticos y, además, la política actual y revolucionaria. Cabía esperar literatura doctrinal, especulaciones teóricas, soluciones de gobierno, críticas personales, alabanzas al régimen nacido de la guerra. Nada de eso. Giménez Arnau interpreta los movimientos políticos que desembocan en el 18 de julio como fenómenos históricos vistos desde los peculiares ángulos visuales de cuatro idiosincracias: Alberto, Domingo, Gómez y Pedro — de un hombre de actuación, de un intelectual, de un estudioso de la clase modesta, de un frívolo que

se redime. La estimación de la política por el autor se deduce de las coincidencias de los personajes, de las sobrias reflexiones que marginan la actividad de las criaturas literarias.

En primer término, una crítica comprensiva hacia las generaciones precedentes: «Por eso aquellos años dieron tal número de gentes que entraron de lleno en la agitación política. Por eso tantos padres no entendieron que aquellos muchachos, en lugar de estudiar («sí, sí—decían neciamente—. Se presentan quinientos, pero cuatrocientos cincuenta no saben nada»), se dedicaran a luchar. Ignoraban los que tuvieron la fortuna de nacer a mediados del siglo XIX que la vida había cambiado, que sus hijos hubieran unánimemente preferido conducir una existencia de patillas, levita y tranquilidad a dejarse en una lucha incierta pedazos de carne. No sabían que todos—¡todos!—hubieran adorado que la época en que vivían les hubiera permitido el carísimo lujo de ser románticos, liberales y capitalistas. Para lo cual, después de todo, tenían en la sangre una gran predisposición» (4). La cita nos descubre el pensamiento de Giménez Arnau: nada de imprecaciones; cambian las circunstancias, cambian las maneras de ser; lo que antes era válido es ahora ineficaz. Inquietud en los hombres, agitación en las masas. Una dispersión que afecta a cuatro camaradas. Y, al fin, nuevamente juntos los más significados: Alberto y Domingo, la inteligencia y la acción.

La unidad se consigue por la palabra de un hombre que logra alumbrar lo más recóndito de su generación: José Antonio (5).

(4) «El Puente», pág. 85.

(5) La evocación de José Antonio es sobria y exacta. Recuerda el mitin del teatro de la Comedia: «Finalmente le llegó la vez al del medio. Era uno más, si el aspecto exterior o la edad se tomaban en cuenta. Pero apenas empezó a hablar comprendió que era el jefe, *no solamente* de aquellos uniformados que le oían con los músculos de su cara rígidos por la emoción, *sino de todos* los presentes... Oía hablar de la misión de su generación. Saltar de la orilla de ayer, capitalista, sentimental y romántica, a otra incómoda que sería la ordenada, justa y austera orilla del mañana». Págs. 115-116, (El subrayado lo he hecho para resaltar el pensamiento de G. A.)

Pero esta voz congregaba a los que estaban limpios y puros y rompía las posibilidades mezquinas de las soluciones vergonzosas. Apuntaba el camino hermoso y definitivo de la sangre. Advino la guerra.

Resulta aleccionador que la guerra aparezca como una pesadilla, como un tremendo e increíble dolor por la división de España en dos partes y que ningún adjetivo empañe esta emoción intelectual y primaria a la vez. Los hombres que luchan en los bandos

En otra ocasión aparece José Antonio. Es un centro de F. E. Se comenta el asesinato de un obrero a manos de los socialistas: «En aquel momento entró el Jefe. Al pasar junto a ellos dijo a Domingo: Ven... Entraron. Era demasiado llamar despacho a aquella habitación con una mesa y tres sillas, presididas por una bandera del Partido y algunas fotografías de mítines históricos dentro de la pequeña pero intensa historia de aquel grupo político... Hubo un momento de silencio. Luego se oyó una voz dolorida que preguntaba a Domingo: ¿Lo has visto?—Sí, espantoso.— No ha tenido ni la muerte rápida que merecía.— Al decir aquello, aquel hombre tenía el aspecto de todo, menos de jefe de un partido violento. Pero unos segundos bastaron para transfigurarlo. Se mordió los labios nerviosamente y luego dijo con energía:—Se obstinan en que nuestro abrazo sea siempre un abrazo de sangre. Nos odian porque nos saben cercanos, y nos matan porque si no vendrían a ser de los nuestros. El método es triste, pero aún esa trágica cita hay que aceptarla. Ellos han matado a un obrero. Tenía las manos tan callosas como aquéllas que le han golpeado hasta matarlo. Seguramente dirán que es un traidor, que estaba al servicio de la plutocracia. Yo que le conocía, os digo que tenía un alma mejor que ninguna de las nuestras... No dijo más. Salió...» Páginas 122-123.

La muerte de José Antonio. Una velada en casa de los padres de Pedro: «...llegó Domingo. Al principio, nadie se extrañó, porque algunas veces recogía a Alberto camino de su casa. Pero éste, viéndole, comprendió que algo ocurría.—¿Qué hay? ¿Pasa algo?—No, nada, Alberto...— Pensó un segundo, y luego, comprendiendo que el silencio no remediaba nada, dijo:—Anoche lo fusilaron.—No añadió más. No tuvo que decir quién era, porque todos habían entendido Alberto palideció. Ni un segundo había temido por él... Estaba seguro que volvería un día y les diría el camino justo y la meta concreta... Le lloraban no sólo los de antes, sino también quienes le conocieran después de la guerra... Le lloraban todos... Pero la carne desgarrada como si hubiese sido herida de muerte por los mismos balazos de la noche anterior, el dolor físico de una segura agonía, eso lo sentía sólo una generación.—Su mejor batalla la ganará, como el Cid, después de muerto—dijo Domingo.—Alberto contestó:—Sí, pero en ella se sacrificará lo que él más quería: nosotros». Páginas 218-220.

opuestos tienen, en el fondo del corazón, las mismas esperanzas y las mismas metas; ocurre, sin embargo, que unos son sordos a las palabras de los otros.

De la paz, de la victoria militar a la fecha en que se finaliza la narración no se encuentra un enjuiciamiento directo de los hechos, de las realizaciones políticas.

Me detengo en analizar este aspecto de la novela, para resaltar un gran acierto del autor. Ha sabido evitar la invasión de lo que sería externo a la novela misma, de aquello que Giménez Arnau llevaba en el alma y por lo que combatió. Un certero instinto literario le ha prevenido contra la fácil asechanza de la novela de tesis o de partido. Porque las mismas escuetas reflexiones marginales aludidas, siempre están pasadas por el tamiz de los personajes, en función de las situaciones; nunca directamente nacidas de una inmersión extemporánea del autor en lo ficticio. Podía esperarse una novela mixta, en la que lo real y lo imaginado, lo novelesco y lo doctrinal ocupasen planos distintos aunque interferidos: piénsese en la novela picaresca: relatos de picardías y reflexiones morales sobre los vicios y las virtudes, piénsese en las novelas comunistas, en las que lo que menos importa es lo novelesco.

No quiero significar que sea imposible fijar una ideología de Giménez Arnau. No. La causa de las violencias sociales en España está en la dejación que los de arriba: los cultos, los ricos, los gobernantes, han hecho de sus deberes, de sus derechos también; cuando las obligaciones de ejemplaridad y de asistencia de los estratos superiores respecto de los inferiores son incumplidas, surgen las revoluciones destructoras. La guerra civil, con su final victorioso, ha hecho desaparecer externamente, al menos, y en la fecha en que la novela se escribe, las causas de la disgregación. Pero no es suficiente para creer que todo está resuelto. La generación que ha hecho la guerra ha perdido mucha sangre y no alcanza las metas esperadas. Las últimas páginas de EL PUENTE rezuman pesimismo resignado, hacen que el lector recuerde al Andrei Tagorow de la obra de Ayn Rand, LOS QUE VIVIMOS.

G. Arnau, «con los ojos puestos en la última dolorosa historia de España», ambiciona escribir la novela de una generación, del conjunto de hombres nacidos entre determinadas fechas y acongojados por idénticos problemas, sin circunscribirse a límites geográficos. Ve el problema español como una faceta de la revolución universal y para dar esa impresión conjunta «suprime indicaciones concretas de nombres de ciudades, de políticos y aun de acontecimientos».

La generalización no evita la emergencia de lo concreto español, que el lector reconoce a cada paso. Desde 1925 a 1929 ocurren en Europa cambios que son comunes a toda su geografía, aunque en cada nación adquieran tintes específicos, y Giménez Arnau pretende incluir su obra en un ambiente total, como declara en el prólogo. Pero la novela no es historia sino anécdota, concreción, y, por ello, lo más próximo al autor—la exclusión político-social española—es lo que recogen sus páginas. No importándole los escenarios sino los estados de conciencia: «sería injusto que nombres de calles, descripciones de personajes, geografía concreta de un país trataran de reducir un problema que se dió en cualquier rincón de la vieja Europa» (6), una ineludible limitación descubre en cada página, entre líneas, el lugar y el nombre de los sucesos y de las personas.

Un tipo de novela semejante a esta de Giménez Arnau es frecuente en la literatura rusa anterior a la revolución roja. Capítulos de EL PUENTE como el del atentado al juez Arjona (7), el de las represalias por la muerte de un obrero fascista (8), las órdenes susurradas en los lugares más inverosímiles y por personas desconocidas (9) son comparables con la serie rusa que pudiéramos denominar «La novela de los terroristas». Pero hay entre este tipo de

(6) Prólogo; págs. 7-8.

(7) Págs. 100-108.

(8) Págs. 121-126.

(9) Entre otras, en la pág. 154.

Literatura rusa y EL PUENTE una diferencia que afecta a la esencia del contenido ideológico. La dualidad: revolucionario abnegado y perseguido, reaccionario cruel y rico es axial en aquéllas; en ésta, como dije, el problema se plantea en cuatro estados de conciencia y en cada uno de ellos hay virtudes positivas: la bondad y la valentía no son patrimonio de un grupo sino que puede ser bueno y valiente quien se enfrente con tal grupo. Si hay una tesis en la novela es ésta: una generación rompe con el pasado al empeñarse en alumbrar un orden nuevo para lo que ha de recurrir a la lucha cruenta y cuando regresa, envejecida por los intensos años, la nueva juventud desfila hacia metas que los ex-combatientes no sospecharon. Incomprensión en una orilla, incomprensión en la otra orilla. Amargura en los incomprensidos que hicieron posible, con su sacrificio, el tránsito de los valores espirituales, sin que los hubiese arrastrado la riada.

¿Qué circunstancias crearon las incomprensiones? «Las posibilidades subversivas» de la juventud universitaria son ignoradas por los gobernantes y aprovechadas por intelectuales desplazados de su misión rectora y que odian la rutina nacional pero carecen de unión y de rumbos precisos. Sólo la nota negativa les junta, y la negación es la impronta que transmite a la juventud, desosegada e incómoda en unos moldes rígidos e inactuales. El fermento disolvente resquebraja la «calma de cementerio», es decir, la imposición del general Primo de Rivera en conseguir la mínima aspiración política del orden público. «Pero el orden no era bastante». «El orden modesto que se les había ofrecido no pasaba de la mediocridad (10). Los españoles esperaban que «habría un desorden del que surgiría un orden revolucionario justo». Derribado el obstáculo calificado de más difícil—la Monarquía—«todos, intelectuales y trabajadores, ricos y pobres, jóvenes y viejos, celebraron la caída de los políticos que durante años les había dado el or-

(10) Pág. 64.

den» (11). Fascismo y comunismo, desde este instante, dividen a la juventud hasta que los mejores, los espíritus más limpios y generosos, comprenden la unidad del camino y son posibles estas palabras: «Tú organizabas una huelga porque unos albañiles caían de un andamio podrido, en nombre de una justicia social que para implantarla te hacía capaz de saltar por encima de la nacional. Yo, basándome en la idea de la Patria me olvidaba que una que merezca tal nombre no puede tolerar que los hombres sean sacrificados por el egoísmo de una clase cuyo único mérito fué el de hacer imprimir sus dividendos con los colores nacionales» (12).

He recogido las citas precedentes para evitar que en la versión del pensamiento de Giménez Arnau se produjese anfibología o escándalo. Las últimas líneas transcritas constituyen el anunciado de su ideal político; al menos en aquella hora. Me he detenido en mostrar el aspecto ideológico de la novela porque es lo más interesante de ella. Dos razones abonan el interés: una temporal y la otra intrínseca. EL PUENTE salió a la luz en 1941 cuando los españoles soñaban utopías realizables y todavía el egoísmo no los había escindido, de nuevo, en plutócratas, burócratas y miserables. Interesa, pues, la lección político-moral, recoger la intrahistoria de aquellos pretéritos y esperanzados tiempos. Y la razón intrínseca es: lo formal, lo externo pierde importancia ante la magnitud del contenido. Esta actitud del escritor es frecuente cuando se siente protagonista de un fenómeno histórico y percibe el volumen de su intervención. Piénsese que ni Remarque, ni Barbusse ni Blasco Ibáñez pretendieron cátedra de estilo. Quede, sin embargo, constancia de que EL PUENTE es una de las novelas mejor escritas sobre un tema de nuestra guerra (13).

(11) Pág. 66.

(12) Pág. 118.

(13) Yo formaría una tricología en la que además de EL PUENTE, estarían MADRID DE CORTE A CHECA, de Agustín de Foxá y CHECAS DE MADRID de Tomás Borrás.

OTRA VEZ LA ANTINOMIA CAMPO-CIUDAD

Presente, como telón de fondo, y sin referencias que la califiquen, la guerra se asoma a las primeras páginas de LA COLME-NA: cinco o seis estampas sucesivas, trazadas en pincel impresionista, muestran el paisaje de la zona de combate. Un capítulo brevísimo en el que percibimos olor a éter (14) y a pólvora mezclado con el aroma de las eras, presenta a Pedro Alvarez y opone, por primera vez, la ciudad al campo. La ciudad representa la vida mecánica, artificiosa; en el campo, el hombre se proyecta sobre las cosas. El campo es más humano porque enfrenta individuo a individuo, esfuerzo o cosecha. Pedro, el protagonista, era un hombre sencillo a quien los años pasados en la ciudad no robaron el cariño a la tierra. Mientras estudia o en el fragor de la batalla permanece en su sangre el sentido campesino. La llamada de la tierra es en él tan profunda que si necesita saber qué hora sea alza «su cabeza al sol agonizante con el mismo gesto instintivo con que un hombre de ciudad hubiese levantado ligeramente la manga de su brazo izquierdo para mirar el reloj» (15); la música complicada de su amigo pianista le causa «la misma impresión que a él—capaz de beber cántaros de vino—causaran aquellos vasos estrechos y altos que encontrara en el *cabaret* de la ciudad», aunque «sabía—eso sí—mil coplas populares de su región nativa e incluso su voz tenía cierta fama, allá en su pequeño pueblo» (16).

Las citas manifiestan con evidencia la filiación de LA COLME-NA, inserta en la tendencia moralizadora del menosprecio de corte y alabanza de aldea del siglo XVI. Pero aun hay más: porque si fray Antonio de Guevara apostrofa el vivir cortesano y Virgilio—siglos antes—y sus comentadores, imitadores, traductores y

(14) Recuérdese el comienzo de LOS QUE VIVIMOS: «San Petersburgo olía a ácido fénico».

(15) Pg. 17.

(16) Pgs. 40-41.

adaptadores cantaban pastores poetas, también Giménez Arnau está lastrado con el mismo peso de falsedad. Al novelista le falta sentir el campo como elemento vital; es incapaz de una visión directa, de inventar o recrear sensaciones y tendencias que den aire auténticamente campesino a LA COLMENA. La novela no sale de la literatura, no contiene ambiente de pueblo; ni siquiera la exaltación del esfuerzo labrador le ha sido concedida. Una vez más, la literatura española permanece dentro del bucolismo, y lo eglógico es una imagen irreal, poetizada. Contiene—sí—bellezas asépticas de amaneceres y trigos maduros, carece de sudor y de suspicacia de labriegos. El polo opuesto pasa por Huysmans y por Zola, también unilaterales. El defecto no empece que algunos personajes estén trazados con vigor y en esquema lineal. Pedro se identifica con la tierra, siente el dolor de las eras abandonadas como propio dolor; es el dolor de la tierra y él es un producto del suelo y como tal ha de volver a su origen, porque en el campo todo brota de la tierra y todo muere en ella. Unamuno está detrás de esta concepción telúrica; hay una coincidencia en la visión del campesino Pedro y el poema de Vicente Aleixandre «Hijos de los campos»; no incurro en incongruencia, Pedro es fiel a sí mismo, su propia e íntima esencia se impone: lo que falla, como indiqué, es la intuición del campo en la mente del escritor.

La antinomia campo-ciudad enmarca la trama de la novela. Que es un problema íntimo de Pedro. Su finca sería, en la esperanza, «un canto a la fertilidad. Todo, tierra, bestias y hombres no tendrían más misión que producir. Por eso no se admitirían los productos híbridos. Nada de mulas, por ejemplo. En su lugar yeguas que, con su largo embarazo, permiten unir los productos de su vientre al de su trabajo en la tierra. Y hembras, muchas hembras. Los machos no tendrían otra misión que sembrar y fecundar. El toro, el cerdo y el gallo, no deberían su presencia sino a la necesidad de repetir incesantemente una reproducción que en los animales, en la tierra y en los hombres, sería permanente». «—¿En los hombres también?». —«Sí, junto a mí trabajaría una familia a la

que no exigiría más que dos condiciones: Honestidad y número». (17) He aquí el problema: a este hombre, deseoso de multiplicar sobre la tierra el don de la vida, se le niega la paternidad. Hay todo un proceso de distanciamiento de la mujer amada, a la que Pedro considera infecunda (18). La tragedia es real y verdadera—no como en YERMA, la falsa versión de García Lorca—, angustiante. Pedro se rebela contra la suerte adversa y busca la solución liberadora en Lucía, posible madre para el anhelado hijo (19), al que sospecha nexo unitivo, semilla y planta dolorida que germina más raramente que el trigo. La unión física con Lucía no es infidelidad, no es inmoralidad: es afanarse por encontrar la propia vida (20). En la experiencia no se mezcla el amor, sino el trabajo; siembra, no avaricia (21).

En Amparo, la esposa, el asunto tiene un planteamiento indirecto. No tener hijos equivale a la pérdida del marido. Y el marido es la esencia de su vida. Para ella, la preocupación viene de rebote (22).

(17) Pgs. 40-41.

(18) «A los pocos meses de la boda ya empezara él a inquirir en espera de un hijo que necesitaba rápidamente para que «los viejos lo conocieran antes de morir», como solía decir excusando su pueril premura. Luego, pasado el primer año, fué algo más que preguntar. Fué una especie de mutua aprensión que a cada uno de ellos hacía suponer en el otro la razón de aquella dolorosa esterilidad», página 54.

(19) «...era como un pedazo de tierra hambriento de arado y de simiente», pg. 90.

(20) «Era un hijo lo que él buscaba en la mujer sana que veía alejarse, página 99: «por el bueno o por el mal camino, legítimo o no, él quería un hijo», pg. 100.

(21) «¿De amor..? Era un esfuerzo físico más, comparable al que los animales, las plantas o la tierra exigían en su oficio... Era su alma que... exigía aplacar el hambre de paternidad en otro cuerpo cualquiera aunque allí el amor no naciese naturalmente sino que se consiguiera a fuerza de poner en juego los apetitos físicos», pgs. 111-112.

(22) «Amparo se estremeció. Sí. Era un final bien lógico que el marido, har- to de esperar frutos, un buen día se fuese buscándolos en otra parte». pág. 89.

El momento culminante de la tragedia se alcanza cuando Pedro conoce que el defecto reside en él, que es estéril (23). Desde entonces «las manos trabajan —tras la certeza de no tener descendencia— como deben trabajar las almas que no se sienten inmortales» (24).

Un amigo de Pedro viene a pasar unos días en su compañía. Por entonces Amparo se cree embarazada. Y Pedro intenta matar al amigo, creyéndole infiel. El equívoco se resuelve al descubrirse el error de Amparo. Y Pedro y Amparo siguen juntos, con la tremenda desilusión en sus almas, al abrigo del invierno: «Años haría que aquellos campos no conocían una Nochebuena tan blanca» (25).

LA COLMENA es un libro sin divagaciones; los conflictos se plantean con naturalidad, sin que se advierta truco. La fantasía no perjudica la verosimilitud de los personajes y de los problemas posibles. El mayor reproche, aparte de la ya dicha falsedad ambiental, se le puede hacer desde el mundo novelístico, que es muy reducido y desde lo lineal y breve del relato. Pero estos reproches no son suficientes para arrancar a LA COLMENA su valor.

Y AHORA SE ASOMA EDIPO

Un nuevo horizonte abre Giménez Arnau a sus creaciones. Los cuatro personajes de EL PUENTE, el hondo problema de LA COLMENA nos son cercanos, están en nuestro contorno. Elaborando la realidad próxima han surgido esas novelas en las que los elementos imaginados no emergían destacándose acusadamente ante la vista del lector.

(23) «—¿Tu hijo?—insistió llena de ira.—El día que lo tengas pregunta a tu mujer o a tu amante quién le ayudó a hacerlo». «Había pagado caro el querer buscar un hijo fuera de la casa propia. Al precio duro de saber que muy probablemente era él el culpable de la esterilidad que se prolongaba en «La Colmena» contrastando con la fertilidad de tierras, animales y plantas, pág. 130.

(24), Pág. 142.

(25) Pág. 190.

LA HIJA DE JANO trae en primer término un predominio de lo puramente imaginativo. Los protagonistas son tipos por encima o por debajo de la línea de normalidad y no son localizables en espacios vecinos o en gentes conocidas, en esos lugares a donde vamos todos los días o en esas personas que nos presentan en cualquier ocasión. Por eso, la novela se desarrolla, excepto su parte más humana y universal, en las ciudades fabulosas de los EE. UU. de los yankis, en lugares que la novela de aventuras ha rodeado de un nimbo fantástico y casi mítico. El procedimiento es parejo al que utilizó Cervantes en LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA: escenificar la acción en países lejanos y no bien conocidos, desfigurados por las leyendas o por la rutina literaria. Giménez Arnau acierta certeramente en este punto. La magnificencia del medio social y económico de sus marionetas precisa un escenario grandioso que torne verosímiles ciclópeas luchas y la existencia de caracteres desmesurados.

Una cuestión moral alienta entre las líneas de la novela; una doble pregunta aflora en los personajes: en el hombre ¿qué es más decisivo: lo hereditario o la educación? La pregunta apunta blancos lejanos: la presencia del Bien y del Mal en el hombre está implicada en el interrogante. Porque si la sangre no es acallada por los hábitos que la educación nos viste, lo malo y lo bueno carecerán de trascendencia ya que no son sometibles a un módulo; si se producen fatalmente las acciones, en virtud de notas determinantes recibidas simultáneamente a la vida, las sanciones coactivas de los hombres deberán transformarse en higiene y en, último término, alegrarán una justificación externa en el mismo sentido que se justifican los nosocomios para los alienados, pero las sanciones ultraterrenas carecerán de sentido porque el sujeto agente no posee libertad de ejercicio.

A lo largo de 310 páginas se distinguen tres elementos: los capítulos inicial y final recogen el artificio literario objetivador de la fábula; el segundo, que es una novela de aventuras; y los restantes donde se nos relata la historia de la familia Sullivan.

Por primera vez, que yo sepa, (después, en KARU-KINKA, Bartolomé Soler abordará un tema semejante en el marco de la Tierra de Fuego), un escritor español se atreve con un episodio de la evolución económica del pueblo yanki. Me refiero—innesaria aclaración—a un escritor con conciencia artística. Arnau recoge la fase más aguda: la lucha entre familias directoras de centros fabriles de gran importancia. El asunto es escabroso si se tiene en cuenta la numerosa ascendencia literaria y las magníficas novelas que los yankis nos han dado: piénsese, por ejemplo, en LA TIERRA, donde Luis Bromfield nos habla del proceso en el ambiente elemental de los colonizadores. Me parece que Giménez Arnau, siempre proclive a lo práctico, a dejarnos en la boca el regusto de la moraleja, pretende hacer enseñanza de la historia. Permite que le arrebaten los magníficos y arriesgados combinados económicos, la admiración por la capacidad de trabajo de aquellos hombres. Y no regatea adjetivos para el incruento combate en el que cada luchador juega los triunfos todos de las peleas anteriores.

El fondo temático tiene una procedencia de cuentos infantiles y de novelas de aventuras. Adivinar las posibilidades de un tema desdeñado está muy lejos de ser un defecto. Estimo que en esto estriba el éxito que LA HIJA DE JANO ha obtenido en América: en que las cuestiones trascendentes, las ideas expuestas han sido hechas carne y hueso literarios en personajes sólitos en las novelas policiacas y de aventuras, únicas que llegan al extenso público. Nada más alejado de lo que pudiera calificarse de dejación de la dignidad del escritor, nada más alejado de abdicar la finalidad artística: no ha obrado así Giménez Arnau. Precisamente observo, por vez primera entre los jóvenes novelistas españoles, el intento de dotar a la novela de dimensiones poliédricas, de extender la acción por varios mundos, de dar vida a muchos personajes. Quizá apunte una ligera deshumanización: los personajes están esquematizados, son ideas, lo que también ocurre en una novela tan magnífica como EL VIAJE de Charles Morgan. El autor ha permitido el escape de su inteligencia, ha dramatizado conceptos bajo los

nombres de Alicia Sullivan, de Ricardo y de Luisa. El resto de los personajes, los de segundo plano o los episódicos, tienen más aire vital porque se mueven por sí mismos, exentos de la ideología del creador. La novelización del motivo intelectual se percibe incluso en pequeños detalles: cuando Giménez Arnau explica el por qué del título, la ráfaga de fino humor sopla en aquellas regiones desde la referencia culta, no desde la gracia espontánea (26).

La novela comienza en primera persona. Para objetivarla recurre a fingir el encuentro con una persona que le entrega su diario. A partir de tal momento el novelista se arrincona y baraja las páginas íntimas para conseguir una gradación sucesiva del interés en el lector. El procedimiento no es original. Camilo José Cela lo ha utilizado también y Baroja lo usa frecuentemente. Pero a Baroja y a Arnau les separa esta diferencia en el uso del tal artificio: los personajes que aparecen en el primer capítulo de las obras de D. Pío sujetas a este procedimiento son pretexto para recordar terceras personas y nunca reaparecen en capítulos posteriores; en LA HIJA DE JANO a Alicia la conocemos en el primer capítulo y en los otros aprendemos la historia de su vida. La presentación que de ella se hace en el tan citado primer capítulo es menos sugerente (27) que el breve y conciso diálogo que la conecta con Giménez Arnau:

«—¿Sola?

—Sola.

(26) Insisto en este extremo en la parte de este estudio titulada «Humor intelectual», pág.

(27) «Es norteamericana. Tiene el dinero a montones y viaja constantemente en compañía de una criada mulata. Además... es una mujer extraordinaria.. Alicia Martín rondaba los cuarenta. Era morena con ojos verdes muy claros y tanto su nariz proporcionada y recta como su pronunciada barbilla recordaban perfiles mediterráneos más que sajones. Era su piel tersa y blanquísima y las manos finas pero enérgicas, parecían descubrir a la artista... era extremadamente femenina y apenas vista despertaba en los hombres mucho de curiosidad y otro tanto de interés», págs. 9-10.

Era algo. Pero su laconismo me obligaba a seguir.

—¿Libre?

—Libre.

Quedaba el tercer peldaño y valientemente lo subí.

—¿Enamorada?

—Enamorada» (28).

En las páginas siguientes a la esquemática conversación, es decir, a lo largo y lo ancho de la novela, se declara el misterio de las tres palabras y el de la Alicia ladrona que devuelve los robos acompañándolos de una generosa dádiva. El misterio del comienzo se concentra en el contraste caracteriológico, en juegos de palabras y de situaciones y prende al lector invitándole a marchar con paso forzado hasta agotar el enigma.

Bernardo Martín, ladrón caballeroso, ha raptado una niña de pocos meses. La retiene junto a él durante veinte años, como si fuera hija suya. Cuando la policía descubre la culpabilidad de Bernardo, éste declara el origen de Alicia, hija única de millonarios norteamericanos que se negaron a entregar el rescate exigido por el raptor. De ahí la doble Alicia, hija de Jano: había vivido en un clima e ingresa en otro. Había «dentro de ella dos caras cuyo campo de visión era opuesto e incompatible. Había la faz asomada durante veinte años a un mundo inmoral, pero atrayente en su emoción y en su riesgo. Y... el otro rostro que nada sabía de audacias, ni de ilegalidades, pues tenía a su servicio un poder que le hacía observar fijamente el valor de unas normas hechas precisamente para mantener tal dominio... De un lado el aire respirado, de otro la sangre de las venas» (29).

Tras el violento contraste, el dilema: ¿puede la educación modificar las tendencias y los instintos? Únicamente el padre, Ricardo Sullivan, consigue atraer la simpatía de Alicia. Simpatía que no equivale a afecto filial, sino que roza aguda y levemente el com-

(28) Pág. 11.

(29) Págs. 167-168.

plejo de Edipo. La madre se encela y el conflicto rompe la tensión con la muerte de Ricardo en los campos de Europa durante la guerra del catorce. Sin embargo, el problema esencial—educación, sangre—permanece animando las páginas hasta el final del libro, como otras muchas cuestiones morales y sociales que el autor plantea pero no resuelve, conformándose con insinuaciones al lector.

La problemática de la novela es, por propia naturaleza, insoluble. El lirismo paterno sirve de medio para atraer a la hija, aunque de manera precaria y frágil; es imposible todo entendimiento entre madre e hija. Recordemos la figura de Luisa Hilton, la madre: austera, inflexible, sentido estricto de la legalidad, prefiere cumplir la ley a rescatar la hija. Su educación, obra de generaciones, ha infiltrado normas en las venas y se impone siempre porque las ha vaciado de sangre. Cuando Ricardo pretende pagar lo exigido por el raptor, ella dirá: «¿Puedes creer que no la quiero como tú? La llevé dentro de mí y estuve a punto de dar mi vida para que ella viviera. Sin embargo, no tenemos derecho y no lo haremos» (30).

Dura sequedad sentimental. Hay que saber que Alicia representa el fracaso de las aspiraciones maternas. Cabe un contraste de Luisa Hilton y Pedro, el protagonista de LA COLMENA. Los dos desean un hijo continuador, pero ella tiene una tradición que conservar y él inicia una genealogía. Pedro desea reafirmar su virilidad con la perpetuación; en Luisa no es la pérdida de la fecundidad ni la supervivencia lo que importa: hay que proseguir la obra familiar, misión que se le ha inculcado desde niña. El nacimiento de Alicia inutiliza el esfuerzo y lo que hubiera solucionado el conflicto de Pedro, origina resentimiento en Luisa porque representa el comienzo de un fracaso que culminará en la marcha del esposo. Luisa tiene un rudimentario sentido de la maternidad oculto

bajo el orgullo y el rencor al sentirse defraudada y no saber adaptarse por exceso de rigidez. Rigidez que contrasta con la blandura de Ricardo, la figura más atrayente del libro que es, ante todo, una novela de contrastes:

Los Hilton y los Sullivan.

Aristocracia y nuevos ricos.

Hilton y Bernardo.

Ley y delito.

Sentimentalidad e inhumanidad.

Luisa y Alicia.

Daniel y su hijo.

Blancos y negros.

Denominador común: el egoísmo. Un egoísmo calculado del que sólo se libra el doctor Evans, comunista teórico; hasta el sacerdote permanece en «Santa Letizia» por motivos personales, desprovisto de sobrenaturalidad.

El significado de la guerra, episódica en esta novela, es hondo. En LA COLMENA era una pista de despegue, aquí es el principio del fin. Del fin de una sociedad decante y falsa, materializada, desvalorizadora de lo espiritual. Frente a los convencionalismos vacíos que la sostienen, la referencia del doctor Evans a la guerra: «liquida un pequeño incidente entre capitalistas del mundo... pero no se olvide que la última palabra la dirán los humildes» (31). La guerra inicia el cambio de la estructura social eliminando el tipo tópico de capitalista. La misma Alicia Sullivan, aparentemente tan generosa, está infectada por los prejuicios e inutilizada para una vida limpia y de caridad.

A LA FELICIDAD POR EL DOLOR

Clave para interpretar LA CANCIÓN DEL JILGUERO es la cita inicial: «Una cosa os quiero confesar y es que los verdaderos

(1) Pág. 266.

sabios, que son los prudentes y virtuosos, son muy superiores a las estrellas. Bien es verdad que tengo cuidado no engorden, porque no duermen. Que el enjaulado jilguero en teniendo que comer no canta. Gracián: *El Criticón*». Baltasar Gracián identifica sabiduría y virtud. Pero el sabio es hombre y lo sensual deprime el espíritu. La prudencia aconseja debilitar la carne para que el cántico sea posible. Este es el *leit motif* de la novela.

Giménez Arnau recuerda a Lázaro Fonseca, escritor que, por escrúpulos de conciencia, contrae matrimonio con una mujer a la que cree haber dañado con sus escritos. Luego, deja de escribir. En torno a esta trama se interpolan otras historias: la del pianista Michele Bardi que ha de vencer múltiples escollos en su carrera, la de los amores del autor con Giovanna, la vida de los asistentes a la tertulia del *Café Inglés*, etc. Un hilo autobiográfico —o fingidamente autobiográfico— engarza un mosaico diversísimo; el autor vive paralelamente a sus criaturas.

He pensado que la tendencia a presentar las novelas como biografías nace de la preferencia del público por este género, cansado de la lectura de novelones insípidos. Por eso el escritor, al objetivar su creación, lo hace en función de aquello que le asegure lectores o simule dar a la novela un contenido real y verosímil. Arnau, en *LA CANCION DEL JILGUERO*, parte de la noticia periodística informadora de la muerte de Lázaro Fonseca. Un amigo trae el recorte del periódico e interroga sobre las vicisitudes del fallecido. Giménez Arnau da libertad a los recuerdos. Un misterio denso envuelve la figura de Fonseca apenas recorridas las primeras páginas, luego el esbozo se agranda, detallando e incluyendo novedades. La técnica del misterio para interesar al lector se repite en todos los personajes de *LA CANCION DEL JILGUERO*, al menos en los que ocupan primer plano: Bardi, Juan Sin Tierra, Giovanna.

La arquitectura descansa en una triple división que se corresponde con las tres virtudes teológicas: «La Fé», «La Caridad», «La Esperanza», según el predominio de cada una en la evolución de

las almas de los personajes. Los capítulos en que cada parte se subdivide introducen una variación en los personajes o en las situaciones del decurso narrativo. Subrayo la particularidad arquitectónica porque estimo que LA CANCION DEL JILGUERO se asemeja mucho en su arquitectura a una pieza de teatro. Ya la abundancia del diálogo suscita sospechas aunque sea lícito defenderla como recurso para una andadura ágil y dinámica; además, «La Fé» se corresponde con el planteamiento, «La Caridad» con el nudo, y «La Esperanza» con el desenlace del drama de Fonseca y del de Bardí. Sería fecundo—y también difícil—señalar los pasajes en que lo teatral gravita excesivamente sobre lo novelístico.

Los capítulos en que interviene Juan Sin Tierra, y sobre todo en la tertulia del Café Inglés, son divagaciones en torno a temas culturales. El amor, la destinación del hombre, el arte se someten a la estimativa de los distintos personajes para mostrarnos las facetas de cada cuestión y ocultar el pensamiento de Giménez Arnau. Sugieren un parangón con ARTE, AMOR Y TODO LO DEMAS: la ingeniosa digresión sobre los hombres «chapaos», «bonzos» y «tililis» trae a la mente el ágil humorismo de Huxley especulando con amor y «fluctucuh». Es necesario añadir que Huxley consigue la amenidad en un libro donde interesa la disquisición y no el tenue hilván de lo que ocurre. En la novela de acción densa, diría excesiva, como LA CANCION DEL JILGUERO estos paréntesis, estas desviaciones, generan desplazamientos del espíritu lector a zonas vagas, inconcretas, a una inmersión intelectual ajena a la dramaticidad de la obra. En concreto: el ingenio de Arnau en estos momentos está acorde con la sensibilidad del lector moderno, pero fracasa el procedimiento de insertarlo en una novela de acción.

En LA CANCION DEL JILGUERO hay un primacía de la voluntad sobre las otras cualidades o virtudes del hombre. El hombre perfectible alcanza el éxito si se determina a lograr la perfección. Variados métodos, distintos intentos de enfocar la vida concluyen en la misma forma. Porque en el fondo alguien mueve los

hilos. Detrás de la trama, invisible al espectador, una mano rige los hombres, como en el teatro de títeres. La novela descansa en el dogma de la Comunión de los Santos. Problemática cristiana: algunos hombres son agentes de Dios para la salvación de todos. Así, la madre de Lázaro Fonseca muere en cuanto sabe que su hijo ha regresado a la verdadera fe. Y esta fe exige que la voluntad se adhiera a lo que la inteligencia considera mejor. «Todo artista abandona el arte cuando se da cuenta que hay algo que le es superior.»

—¿Superior al arte?

—Sí. La virtud» (32).

«Tenía demasiada calidad para seguir esclavo del arte, y un día descubrió que hay algo infinitamente superior a crear títeres en el teatro de la ficción, a inventar pasiones y provocar lágrimas en baratos auditorios. Mas importante que el arte es la virtud. Y mil héroes de novela no podrían nunca cambiarse por un solo hombre bueno» (33).

La bondad consiste en despreocuparse de lo propio buscando el bien ajeno. Implicada en la acción buena está la recompensa: la propia estimación.

En este proceso de perfeccionamiento el hombre está irremediamente solo. No es misantropía, es que cuando intentamos volcarnos sobre otro, nos es imposible vencer sus últimas resistencias acerca de la errónea interpretación de nuestro propósito. En líneas generales, la novela coloca la bondad en la cima de una tabla axiológica en cuyo segundo puesto se encuentra el arte.

(32) Pág. 15.

(33) Pág. 16.

III

LO QUE VEN LOS OJOS

En las novelas de Arnau he comprobado una total ausencia de paisaje. En la novela clásica, la descripción de la Naturaleza llena páginas y más páginas. Lo mismo en Goethe que en Pereda, en LA CARTUJA DE PARMA que en el Quijote. En Proust—en él hay que radicar toda la novelística posterior—hay paisaje reelaborado. No hay sentimiento de la Naturaleza, falta la impresión directa: hay una visión literaria del paisaje. En el «tempo lento» el paisaje es un elemento para centrar y localizar el recuerdo y también es motor de recuerdos, pero tiene categoría secundaria: de fin se convierte en medio, en la jerarquía de la estructura novelesca. Aporta un alejamiento de la Naturaleza a la que modifica el espejo, cóncavo o convexo, nunca plano del escritor.

Giménez Arnau avanza más allá de la estilización o modificación paisajista. Prescinde del paisaje. En EL PUENTE el propósito de darnos una historia sin marco concreto, justifica la ausencia. El tema de LA COLMENA predispone a un enfrentamiento directo con la Naturaleza, pero ni aun así la encontramos. Solo referencias topográficas que hacen pensar más en planos que en la tierra.

En LA CANCION DEL JILGUERO hay esbozos de paisaje. Pero es un paisaje ciudadano, de calles, cosas y monumentos: «Há-bíamos salido del hotel, en la *Via dell 'Indipendenza*, y a pocos metros nos encontramos frente a la maravilla del *Nettuno* de Gian de Bolonna con, por telón de fondo, nada menos que, de un lado el *Palazzo Comunale*, y del otro, la grandiosa fachada de *San Petronio* que parece aun mayor y mejor quizá por el hecho de no estar terminada y permitir a la fantasía de todos hacer de arquitectos sobre unas bases tan geniales como la *catedral inconclusa*» (34). En

(34) Pg. 295. Obsérvese la inhabilidad sintáctica: «con, por telón de fondo. nada menos...»

otra ocasión, una pincelada de colores, en tono de acuarela, pero muy imprecisa: «En la mañana clara de enero la luz se rompía a lo lejos en los surtidores de *Piazza dell' Esedra* formando un arco iris tenue, pero que era capaz de subsistir en medio de la luminosidad del ambiente» (35).

Los interiores de las casas, las habitaciones, etc., tampoco son descritos con detalle. El novelista no se entera de lo que le rodea, no presta atención a los objetos. Enseguida se piensa en que Giménez Arnau ocupa un lugar antípoda de Azorín. Basten dos ejemplos para probarlo: «Entramos en la habitación de Michele—pareja a la mía sin otra diferencia que el piano de media cola junto a la ventana» (36); «...en aquella antesala amplia con los dos bargueños sobrios y elegantes presididos por el retrato del abuelo vestido con la toga de magistrado» (37).

Tampoco la contemplación de las ciudades, le sugiere sino recuerdos de historia o alusiones a los monumentos. Así: «Zaragoza. Cesaraugusta. Salduba». De Asturias le impresiona «la belleza de aquellas tierras y la lealtad de aquellas gentes», «hombres enteros y duros que se repartían entre la profundidad de las minas y la bravura del Cantábrico» (38). La referencia no puede ser más tópica.

Giménez Arnau percibe su incapacidad para describirnos paisajes. Se da cuenta de la propia limitación. Y recurre a interponer entre él y lo que debían ver sus ojos unas barreras insalvables: «mientras el tren me conducía desde la Italia septentrional hasta una Roma que yo esperaba menos hostil que estas tierras que cruzaba y que me negaban incluso la posibilidad de mirarlas, manteniéndose embozadas en velos de niebla o cortinas de lluvia, obligándome a asomarme a mi imaginación» (39). Es una nota de inti-

(35) Pg. 37.

(36) Pg. 128.

(37) Pg. 165.

(38) Pgs. 176-177.

(39) Pg. 84.

midad que conviene dejar aquí patente porque define al autor en su significación de hombre culto, literario, sin emociones directas.

Es verdad que las emociones del paisaje no interesan mucho en novelas como las que escribe Giménez Arnau. No interesan porque apunta, casi exclusivamente, a la caracteriología, a darnos hombres y mujeres, almas: «pero la naturaleza era lo de menos en aquel momento en que íbamos concretamente en busca de dos personas con quienes restablecer un viejo diálogo» (40).

Cuando Giménez Arnau se decide a describir lo hace en una técnica muy del agrado del lector moderno, tan influido por el cinematógrafo. El cine no describe, sugiere. Las imágenes dirigen la atención del espectador y le ambientan. Del mismo modo, un clima de hogar honesto: «el cuarto de Pedro y Amparo—cama matrimonial, Virgen del Carmen y un ramo de olivo—en un ambiente perfumado de manzanas, que trascendía del arcón de pino» (41). Exceptuada la sensación olfativa, un primer plano de cámara cinematográfica y una magnífica expresión literaria.

LA MANERA DE ESCRIBIR

Poner reparos gramaticales a un novelista es supérfluo. Lo que importa es tener algo que decir. Y decirlo según una manera personal. Siempre, claro está, que la comprensión no padezca. Sin embargo, me atrevo a indicar las siguientes observaciones al estilo de Giménez Arnau.

En LA COLMENA: el lenguaje es sencillo y la frase construída con arreglo al orden lógico; abundan las subordinadas adjetivas; frecuente inclusión del adverbio entre el auxiliar y el participio; repetición excesiva del posesivo de tercera persona que, estando alejado el sustantivo, resta claridad a la frase; mal empleo del ge-

(40) Pág. 264.

(41) «La Colmena», pág. 58.

rundio con pérdida del valor simultáneo del mismo; erróneo empleo de los tiempos de subjuntivo.

En LA HIJA DE JANO: el reflexivo con verbos que no lo admiten; procura evitar la repetición de proposiciones, incluso en el caso de contracción: «dedicamos íntegra la tarde al humo, el alcohol y las más bizantinas discusiones» (42); define calificando cualidades: «discreto pintor, hombre rico y viejo cínico» (43).

En LA CANCIÓN DEL JILGUERO: las oraciones descriptivas comienzan por el complemento circunstancial, iniciado por un adverbio locativo o temporal; las oraciones narrativas predominan en la historiación de los hechos sucedidos en las circunstancias establecidas por las descripciones; dobles adjetivaciones ascendentes; gradaciones paralelas; definición por negaciones; inhabilidad en las elisiones; confusión en el uso de las preposiciones; abuso de gerundios.

De propio intento evito ejemplificar e insisto en que estas observaciones no tienen pretensión de reproche.

UNA TEORÍA DE LA NOVELA

Siempre conviene conocer la estética de cada escritor. Saber a qué cánones prejos somete su creación. ¿Realismo? ¿Idealismo?

Hoy—noviembre de 1950—las novelas de pura imaginación alcanzan a un público poco numeroso: o inculto o muy refinado. El signo de nuestro tiempo no permite evasiones porque la hora de cada día está preñada de interrogantes urgentes. Un cúmulo de problemas angustiadores nos acucia desde los infinitos rumbos de la rosa de los vientos, azacaneándonos por los caminos de la acción y de la teoría, empujándonos de tumbo en tumbo, sin permitirnos descansos. No es lícita la diversión por la diversión. El arte y la literatura—y esto es debate actualísimo en Francia—han

(42) Pág. 9.

(43) Pág. 9.

tenido que ceder a la llamada de las necesidades vitales, sea por la Filosofía, sea por la Política, sea por la Moral. El destino del hombre, la manera en que cada persona resuelve su presente y su futuro lo buscamos con avidez en las biografías y en las novelas-biografías de personajes que son, que fueron, que pudieron ser o que pueden ser. El reloj del realismo—en larguísima gama de matices—marca la plenitud de su instante.

No nos extrañe, pues, que Giménez Arnau sea realista. Es un hombre de este tiempo, de su tiempo. Y novela en función de la circunstancia histórica. Para él, la novela ha de estar fundamentada en la realidad. Mas no debe entenderse que la función del novelista esté reducida a dar fe de hechos o a reproducir conversaciones, a retratar o a documentar. Lo que el novelista ve, lo que el novelista oye, lo que el novelista siente, lo que el novelista vive sufre las lógicas y naturales manipulaciones del cerebro creador. Allí se establece una cronología, se jerarquizan actitudes y pensamientos en razón de la actitud y del pensamiento del escritor. Y de allí nacen con el aire especial de la novela. Que no se confunde con la historia, ni con la información periodística.

Los personajes, una vez nacidos en la mente creadora, ya no se sujetan a los deseos de quien les da vida. Tienen una independencia absoluta y se mueven en virtud de aquel impulso original. El escritor no tiene derecho, ni puede torcer el rumbo de las personalidades que van por la novela, por el drama. «La gestación, que es lo fundamental trátese de árbol, ser humano o libro, tiene idénticos derroteros. Esa semilla, ese espermatozoo o esa idea base, empiezan el lento y doloroso trabajo que culminará en el nacimiento. En los tres casos y cuando aún nada hace visible o presumible el fruto, esa pequeña semilla va desarrollándose con una independencia subjetiva total en relación con sus creadores, llámen-se padre, tierra o escritor» (45). Lo que no significa que la obra

(45) «La canción del jilguero», pág. 130.

sea independiente del autor porque, siguiendo el símil, tampoco el árbol o el hijo son independientes de la tierra o de la madre: viven por sí, pero llevan los caracteres de aquel fondo de donde proceden. Igual la obra literaria: se desenvuelve en virtud del acto inicial pero guarda la impronta de quien la escribe: el estilo, el pensamiento, etc. (46).

HUMOR INTELECTUAL

La actitud ante el paisaje, los motivos de las novelas nos denuncian que estamos ante un novelista de sello marcadamente intelectual. Casi podría hablarse de la «emotividad intelectual» de Giménez Arnau. Porque siempre la inteligencia precede al sentimiento o a la voluntad. Aun cuando se trate de cuestiones tan elementales y primarias como el amor: «En las almas nobles, curiosidad y afecto son dos cosas que van permanentemente unidas. Solo mentalidades pequeñas pueden sentir curiosidad por cosas y gentes que no les importan nada» (47).

Pero no me ocuparé del intelectualismo de Giménez Arnau respecto de lo trascendente, de lo que ha de encontrarse por el camino del discurso. Hay otro aspecto que nos dará en mayor escala la medida de esta cerebralización. Es el modo de encontrar el humor. Entre los españoles, el humorismo es muy escaso. Sabemos de la carcajada, pero nos es difícil la sonrisa. La sonrisa procede de una previa—aunque sea instantánea—reflexión, mientras que la carcajada se produce espontánea. De ahí la abundancia de humoristas que juegan con el retruécano, con las anfibologías, que gustan de lo chocarrero (hay que exceptuar los nombres de Julio Camba, de Wenceslao Fernández Flórez, de Ramón Gómez de la Serna, entre los modernos). J. A. Giménez Arnau no es proclive a la gracia, ni al humor. Por eso la manera en que el humor aparece

(46) Véanse también las págs. 28-29, y 333 de «La canción del jilguero».

(47) «La canción del jilguero», pág. 327.

es reveladora. Y aparece siempre referido a una alusión cultural. Veámoslo.

Al explicar el por qué del título de LA HIJA DE JANO, añade: «No habría que aclarar que al utilizar tal título no hubo olvido—*ni quiso haber irrespetuoso agravio*—para Canente, la ninfa de rara belleza y aun más raro arte en el cantar rara quidem facie, sed rarior arte canendi...» (48). Parece que la ocurrencia ruboriza al ingenio de Arnau y le obliga a escudarse en cortinas de humo, como esas personas que temen expresarse en términos demasiado exactos o inusitados y los subrayan con una sonrisa benévola, como ha visto Proust en Swann.

Otro ejemplo de humor tamizado a través de referencias cultas: habla del éxito de Ibsen y se pregunta: «¿Y qué dura? ¿Qué le han durado sus espectros heridos de la terrible enfermedad? Pues justo lo que ha tardado en inventarse el salvarsán» (49).

Tan difícil es el humor para Giménez Arnau que, entre las páginas de sus novelas, solo he podido encontrar un ejemplo de algo que semeja humor espontáneo. «Tropecé en la escalera con una mujer guapa y con un marcado sello de tristeza (marcado, sobre todo con lápiz en las ojeras)» (50).

IV

HACIA UN MUNDO MEJOR

La organización social de nuestros días periclita. Dentro de sí misma contiene los gérmenes que la destruirán. La organización capitalista de la sociedad está en crisis. Los momentos iniciales del capitalismo y las luchas entre las grandes firmas industriales tuvieron una época de belleza épica, alcanzaron una innegable y noble

(48) Pág. 168.

(49) «La canción del jilguero», pág. 19.

(50) Ibidem, pág. 212.

grandeza. Pero, al discurrir los tiempos, las condiciones de vida se enrarecieron, el hombre creó, con los instrumentos que iba forjando, un sistema artificial de convivencia que coartaba su propia libertad. Esta situación no es privativa de Europa, sino que también se halla planteada en los EE. UU. yankis, donde atenaza aun con más fuerza a las mismas cabezas de las finanzas, de la industria, etc. Pero en Europa, madre de la cultura, las juventudes se agrupan en haces destructores. Y lo único que permanece en la destrucción es la esperanza. Giménez Arnau que comenzó su ejercicio novelístico desde una visión política del mundo—en LINEA SIEGFRIED y EL PUENTE—va perdiendo la fe en las soluciones meramente humanas, camina hacia una dignificación más ética; ni en LA COLMENA, ni en LA HIJA DE JANO, NI EN LA CANCIÓN DEL JILGUERO hay referencias a lo político. Hay, sí, actitudes ante hechos y teorías, pero sin que se concreten en una posición neta. Y cuando se ve forzado a confesar su pensamiento se declara cristiano, abandonando toda otra mayor concreción.

EL BIEN. EL MAL

Porque la entraña de la convivencia humana no se agota en la política sino que profundiza en campos trascendentes. La presencia del Bien y del Mal en el mundo y en el hombre es lo que determina las luchas y entorpece la caridad. A este respecto, LA HIJA DE JANO puede ser calificada de maniquea. El Bien y el Mal muestran idéntica fuerza e idénticos atractivos. Y la lucha se plantea, irremediabilmente, en el corazón del hombre que tiene que resbalar por una de las dos inclinadas vertientes. No hay síntesis posible, ni siquiera hay ciencia objetiva en lo humano. Todo lo que dice relación al hombre es susceptible de doble sentido, de doble significado: «Hay dos historias, como hay dos mundos, y dos tendencias en el alma de cada uno... cada uno tiene la historia que apetece, y ante cada momento histórico, ante cada personaje, usted encontrará fácilmente, y ya preparados, los argumentos para

satisfacer la solución que instintivamente desee (51) Los argumentos que instintivamente desee cada uno: es decir, que los valores están sometidos al sentimiento (52)

Lo físico, lo que conforma nuestra apariencia está de acuerdo con la idiosincrasia e ignoramos si la materia determina al espíritu o es determinada por él. Lo único cierto es que «la cara es el espejo del alma» y que la educación nada logra contra la voluntad. Así, Pedro en LA COLMENA conocía el aspecto inmoral de sus relaciones con Lucía, pero quería el hijo y encontraba argumentos para obnuevar la evidencia de su mal proceder.

Si aceptamos este relativismo moral desembocamos en la inacción. Pero la inacción es un mal. El problema no se resuelve en forma válida para una colectividad, hay que resolverlo en la conciencia acomodando las acciones a un cánón inmutable que coaccione con fuerza sobrenatural. A este punto llega Giménez Arnau en LA CANCIÓN DEL JILGUERO.

ARTE Y VIDA

La vida es superior al arte. Las personas de carne y hueso son pálidamente reflejados en la ficción. De ahí la estética de Arnau: el novelista ha de estudiar personas reales, existentes. En momentos, se enfrenta con la misma ficción ya independizada de su mente y comprueba si en ella ha puesto el dinamismo múltiple de lo vivo. La vida está cimentada en una base fisiológica y el arte tiende a impresionar el alma por medio de las sensaciones. Las comparaciones tienen su segundo término en un elemento sensorial, por esta razón; el mejor elogio de Italia lo encontramos en la alabanza de la cocina italiana (53). La lengua, vehículo del arte literario,

(51) Ibidem, pg. 26.

(52) Semejanza con Sartre: véase «L'existentialisme est un humanisme?», pgs. 38-42.

(53) «La canción del jilguero», pgs. 83-84.

ha de seguir este camino. Dos citas que espero sean probativas me ahorrarán mayor extensión: ¿valía la pena de echar agua en el vino de su recuerdo» (54) y Cecilia Encinas era deseable porque «sugería ese apetito que una hermosa y madura manzana despierta en el pintor que pasa y la muerde sin ocurrírsele haberla pintado» (55).

V

FINAL

Cinco novelas tiene en su haber J. A. Giménez Arnau. Mas que ningún otro novelista de los maduros después de 1939 exceptuando Cecilio Benítez Castro. Las cinco novelas son perfectibles, tienen muchos defectos que he procurado desconocer, porque es preferible destacar lo conseguido y silenciar los fracasos. El mejor elogio de Giménez Arnau está en su vocación y en su trabajo. Que de LINEA SIEGFRIED a LA CANCIÓN DEL JILGUERO mucho es el camino recorrido y mucho ha mejorado la andadura.

(54) *Ibidem*, pg. 165.

(55) *Ibidem*, pgs. 244-245.