

LA JOVEN NOVELA ESPAÑOLA (1936-1947)

POR

J. A. FERNANDEZ-CAÑEDO

La fecha de 1936 es diferenciadora en la vida española y en todas sus manifestaciones culturales o artísticas. Insistir aquí en esta afirmación sería supérfluo. Interesa tan sólo manifestar que en literatura, 1936 produjo una solución de continuidad entre los autores, las técnicas y los estilos operantes en 18 de julio y toda la novela posterior. Me constreñiré, pues, a considerar los autores aparecidos o consolidados después del Alzamiento Nacional, ya que los consagrados antes de él no aportan novedades de interés, si exceptuamos una o dos novelas.

Los años de 1936 a 1939 están llenos de la preocupación guerrera. Los españoles tenían un primordial deber y a la guerra concurren todas las energías nacionales. Ninguna actividad al margen de las encaminadas a la victoria era lícita. Aquella guerra admite el calificativo de épica: heroísmo y esfuerzo colectivo, (no es conveniente olvidar que la guerra fué popular para los rojos y para nosotros). Creo necesario subrayar la creencia generalizada en aquellos días, porque es clave para interpretar el afán

de muchos combatientes en recoger literariamente—*perpetuar*—su heroísmo e inquietudes. La esperanza a que aludo era ésta: «del dolor de las trincheras, de los sacrificios de la retaguardia ha de surgir *algo* magnífico». Esta ilusión no fué producto de enfebrecimiento local, español. Se produce cuando un pueblo atraviesa crisis en su proceso evolutivo. En las encrucijadas históricas, el alma de los hombres intuye el valor decisivo que los acontecimientos tienen para el grupo o nación al que esas almas pertenecen. Cada individuo se percata de su capacidad para influir en lo porvenir, se supervalora e intenta testimoniar el esfuerzo personal. Por ello, aunque lo cotidiano exija grandes entregas, la novela no se extingue. Es un medio tentador para conseguir la deseada perpetuación. En permisos, descansos, días de frente inactivo, convalecencias en hospitales, los combatientes se apresuran a pergueñar memorias, escribir biografías de compañeros, petrificar el instante de pánico o de gloria. Durante la guerra española una imperiosa urgencia impele a los combatientes a dejar constancia de la empresa, que consideran de magnitud trascendente. Así, del año 36 al 40 se publican muchas novelas de ambiente guerrero. Muchas más permanecen inéditas aún y la mayoría de las aparecidas no alcanzan a expresar la alta pasión que las concibió y carecen de mínimas condiciones estéticas. Las novelas de este período y las impresas en años inmediatamente subsiguientes refiriendo la vida en campaña han de ser valoradas en función de documentos históricos, como fuentes informativas; también pueden ser utilizadas para sujetos de estudios semánticos. Testimonian la exaltación generosa de una generación juvenil y no deben ignorarlas quienes investiguen las motivaciones de la guerra y el clima en que se desarrolló. Con tema único—la guerra—la novela prolífera extensamente. El conjunto novelístico es una serie de variaciones al mismo motivo en diversos grados y con diferente intensidad. Si sustentamos aquel criterio nos será posible admitir las razones que José Vicente Torrente

aduce en defensa de su novela «IV grupo del 75-27». Cuando apareció en el folletón de «El Español» se produjo una polémica en torno a ella. Ya la crítica, por boca de Bartolomé Mostaza, había declarado al autor que el estilo era pésimo. A fallo tan contundente, José Vicente opone su obstinación en publicar la novela y aparece «IV grupo del 75-27». El autor confiesa que su producción más que novela, más que objeto estético, es «historia apasionada, en caliente, de unas juventudes y de una época». Es la confirmación de lo dicho más arriba, avalada por la autoridad de ser autor quien patentiza su intencionalidad creadora. En tal sentido, las novelas a que nos referimos logran el propósito de revivir la alegría de las jornadas revolucionarias, a las que se entregaban los hombres con ánimo resuelto, sin la menor vacilación ni reserva. Las narraciones no se limitan a la vida cuartelera, a la realidad del combate, sino que funden estas facetas en un todo humano: amor, preocupaciones, molestias. Es difícil reducirlas a una clasificación preestablecida; el rótulo de novelas de aventuras se aproxima a reflejar con exactitud su contenido, debían entregarse a la lectura de los adolescentes, para desbaratar la esteril lección del «Coyote» que nutre los cerebros de la mayoría juvenil; evitarían el escollo de la repetición y el aburrimiento que engendran las escritas en serie y servirían para completar amenamente la educación patriótica con el relato de los mejores y totales sacrificios de una generación próxima a los lectores, circunstancia que acrecienta su valor ejemplar. Cada una de ellas sería un episodio de la epopeya total; así, «Pepe, Campos», de Guillermo Barba Caminero, «Juan, caído en otoño», de Agustín M. Pombo, «Aquellas banderas de aragón», de José Pablo Muñoz, «Raza», de Jaime de Andrade, etc., etc., en dilatada relación.

Hubo, pues, combatientes que ocasionalmente se sintieron escritores y, además, despertaron, con motivo de relatar el esfuerzo

guerrero, vocaciones ignoradas. Inmediatamente, se sugiere el parangón con las literaturas alemana y francesa posteriores a 1914 o la inglesa y norteamericana sobre la reciente guerra mundial. Desde 1939 muchos jóvenes, tomando como impulso la acción combatiente, estrenaron con éxito sus talentos para plasmar en palabras la intuición de la vida o de una parte del conjunto bio-social. Responden los nombres de Rafael García Serrano, Cecilio Benítez de Castro, Pedro García Suárez, Pedro Alvarez.

Desde las escuadras del S. E. U. de Filosofía y Letras a la Academia de Avila y desde la estrella de alférez al hospital, García Serrano vive en exaltado las páginas de LA FIEL INFANTERIA. Esta novela obtuvo el Premio Nacional de Literatura y pocos meses después fué recogida de las librerías a petición de los Metropolitanos españoles por considerar improcedentes algunas expresiones puestas en boca de los soldados de la Cruzada y que, según el juicio de los Prelados, contradecían el espíritu católico de la contienda. Ya la nota preliminar de la novela advierte: «La naturaleza del tema ha obligado a su autor a concederse un margen de libertad en el uso de determinadas palabras, así como a describir escenas, quizá un poco desgarradas para una sensibilidad exclusivamente burguesa». Hoy nos vemos privados de la novela más ambiciosa de nuestra guerra, de la novela escrita por un joven imbuído del espíritu de su generación dispuesta en línea de combate por un mundo sintético. García Serrano pretende que «el tono total de LA FIEL INFANTERIA cae absolutamente dentro de lo permitido a un clima novelístico sacudido por el horror y la grandeza de nuestra contienda civil». El propósito de mostrarnos aunados en idéntico impulso a los jóvenes típicos de 1936, lo logra a través de las tres partes en que se divide la obra; en cada una de ellas el protagonista es distinto; un carácter, una personalidad tópica que se vuelca o se vuelve hacia la guerra desde los prejuicios anteriores al momento de su incorporación a la lucha. No se advierte una

construcción clara, precisa. Rafael García Serrano es un espléndido periodista y en múltiples ocasiones un magnífico escritor, pero le falla el sentido arquitectural que exige la novela. LA FIEL INFANTERIA es un conjunto de estampas sucesivas donde surge, de vez en vez, el instinto poético del autor, antiguo aficionado al surrealismo. De la vieja afición solo queda lo mejor, la imagen pura, la carencia de gangas superfluas, el alquitaramiento descriptivo. Los personajes son reales, nacidos de reflejos autobiográficos, con excesiva inmediatez de los elementos vividos por el autor. La experiencia personal es muy importante en LA FIEL INFANTERIA y produce momentos de contusionismo entre el relato y la evocación. A lo largo de las tres partes se contraponen la mezquina rutina burguesa y cómoda y el alegre despego de la juventud vencida por amor a la Patria. Para que el vencimiento amoroso alcance su último grado la muerte se encara con los hombres que al contemplarla descubren lo elemental, los afectos familiares, el pasado infantil. La muerte escondida en un trozo de granada, y, aún, en una bala perdida es adecuada al ardor juvenil. La juventud siente la euforia de la vida, pero comprende que solo merece el honor de vivir el hombre sometido a una empresa grande. Sometimiento y sacrificio aceptados con alegría. Sólo hay una tristeza: la de las muertes truncadas, la de los que consumen su impaciencia en las salas de los hospitales sin compensar las aburridas horas con medallas en el pecho o ángulos en las mangas. «Bienaventurados los que mueren con las botas puestas». He ahí la originalidad: revelar la tristeza de quienes *no pueden* morir. Para aclarar esta idea generatriz transcribo la dedicatoria: «A los enfermos de la guerra, que también daban su vida por la Patria, humildemente, entre la indiferencia general».

La novela que inauguró a Cecilio Benítez de Castro se titula SE HA OCUPADO EL KILOMETRO 6... Es la novela de la batalla del Ebro. Un grupo de soldados, una escuadra, cinco idiosin-

crasias y el destino adecuado a cada una de ellas. Presenta por primera vez en la literatura española (no conozco otro caso) a dos mujeres conviviendo con los soldados, ayudando al esfuerzo guerrero. Provoca un recuerdo constante de «Cuatro de infantería» y de algunas novelas alemanas de tendencia comunista en las que se presentaba a los hombres buenos dedicados a las tareas proselitistas del Partido. Porque la personalidad más destacada de las que crea Benítez de Castro, el joven Julio Aguilar, es prototipo del falangista perfecto (es ineludible indicar que la Falange ha señalado una huella indeleble en la literatura española: caracteres de personajes y también un estilo literario, en poesía y en prosa, consecuencia del estilo vital que la Falange inculca a sus hombres). En Julio Aguilar la visión poética y la realidad se confunden y el heroísmo es clima cotidiano. La sintaxis y el léxico: he ahí los grandes fallos de la novela. En el prólogo Luys Santa Marina escribe: «Los devotos de la estilística no lo abran». Con tan graves defectos, los capítulos relativos al paso del Ebro por las divisiones rojas, a la retirada de las tropas hacia Gandesa, al aniquilamiento de las unidades copadas por las divisiones de Líster son los mejores, colmados de angustia dramática.

El asturiano Pedro García Suárez desarrolla la acción de su novela LEGION 1936, en el bronco ambiente de una bandera legionaria, donde los hombres se ignoran mutuamente y las vidas carecen de importancia. El clima legionario, los soldados profesionales, sirve de telón de fondo a los dos protagonistas que desde la vida civil, desde la Universidad marchan hacia lo castrense, hacia el frente cruel y subterráneo de la Ciudad Universitaria. Como en LA FIEL INFANTERIA la guerra y la muerte remueven los sedimentos ocultos en el alma de cada hombre; aquí, los instintos prevalecen sobre el sentimiento y la ternura; sólo son acallados por la llamada del clarín, convocando al honor de morir por la Patria. Además Pedro García Suárez se limita a exhibir los hombres du-

ros, broncos, crueles con el prójimo y crueles consigo mismos. En este sentido considero un acierto haber visto la guerra desde el prisma de la Legión Extranjera. También la guerra en *LEGION 1936* es más fea, más difícil que en las otras novelas comentadas porque recoge los miedos angustiados y reprimidos de la lucha de minas, característica de la zona de combate en que se desarrollan los capítulos mejores de la obra, los capítulos finales; los últimos momentos de un pelotón de legionarios que voluntariamente marchan a guarnecer un sector minado por el enemigo y en donde la muerte es segura; en el instante final, la figura borrosa del capellán, oscurecida por el continuo heroísmo de los soldados, se agiganta hasta el martirio.

Un escritor impedido—sin experiencia directa—nos ha dejado la más cuidada narración de guerra. *CADA CIEN RATAS UN PERMISO* es una novela corta, premiada por la revista *VERTICE* en concurso nacional. Desde este primer triunfo, Pedro Alvarez ha afianzado su posición en las letras españolas.

Las tres primeras novelas analizadas: *LA FIEL INFANTERIA*, *SE HA OCÚPADO EL KILOMETRO 6...* y *LEGION 1936* poseen un trasfondo común. Benítez de Castro subrotula la suya de «Contestación a Remarque». Los escritores de nuestra guerra han partido de un prejuicio literario del fenómeno, de un preconocimiento de la materia temática y de un criterio previo acerca del enfoque de las situaciones. Esta prognosis literaria ¿es un defecto en la novela de guerra? Indudablemente, la visión artística es susceptible de completarse, de colmarse; las obras inmortales no esconden los rastros delatores de la procedencia de los elementos constitutivos. La existencia de una erudición respecto al tema a tratar facilitará el crecimiento de la obra. Simultáneamente, el preconocimiento de un tema permite al artista aumentar el valor documental de la novela revelándole qué ángulos exigen mayor de-

tención, qué puntos muertos de las obras anteriores a la suya debe, en su creación, iluminar. Más, en la novela de guerra la experiencia directa del autor es de todo punto necesaria; sin ella no se logra el matiz de realidad vivida, la emoción, la geografía exacta percibida en el peligro. Me atrevo a afirmar que la conjunción de ambas circunstancias en los escritores de la guerra española ha sido beneficiosa para sus novelas. Todos ellos combatieron con las armas en la mano y por eso sus producciones no son meras elucubraciones literarias, «pastiche» de acumulaciones remarquianas o de Barbusse. Quizá ambos, Remarque y Barbusse, asoman insistentemente en las páginas de Benítez de Castro o en LA FIEL INFANTERÍA, o en Pedro García Suárez, pero la propia experiencia de los escritores españoles contrapesa lo estrictamente literario, o, cuando menos, nuestros novelistas trataron de aminorar el influjo de SIN NOVEDAD EN EL FRENTE o de EL FUEGO. Como dije, Benítez de Castro publica el propósito de contestar a Remarque. ¿Lo consigue? SIN NOVEDAD EN EL FRENTE catalizó un clima de desesperación pesimista derivado de la derrota militar y a ello debió su éxito internacional, aparte de que halaga lo sensible e instintivo y está escrita en estilo ameno y agradable. SE HA OCUPADO EL KILOMETRO 6... es una respuesta excesiva: la reacción es pendular y arrastra a Benítez de Castro al extremo opuesto; parece, en momentos, una apología de la guerra. Todo está bien en el campo de batalla, hasta la naturaleza apoya la euforia de los soldados, cuya voluntad de victoria no decae en las jornadas trágicas de la retirada. Apunta, pues, una cándida irrealidad, enraizada en ignorancias del dolor y en abnegaciones sin excepción. La guerra es un fenómeno cósmico insoslayable al que los hombres acomodan sus voluntades particulares. Este pensamiento transparenta excesivamente, más que en afirmaciones de belleza y de grandiosidad, en la omisión de las miserias; Remarque se complacía en lo incómodo, en lo asqueroso; para él, la guerra

son los miedos y sus secuencias fisiológicas, las fétidas heridas en el vientre, viudas y huérfanos. Benítez de Castro padece una nes-ciencia del dolor, sólo *vió* júbilo y sonrisas de triunfo en el rictus de los cadáveres. La unilateralidad es exagerada. ¿Consecuencia de una tesis preconcebida? La respuesta es difícil; sólo es lícita esta aseveración: SIN NOVEDAD EN EL FRENTE recoge la miseria destructora; SE HA OCUPADO EL KILOMETRO 6... encierra una belleza aséptica. Hay una mayor verdad real y literaria en García Serrano, en García Suárez, en Pedro Alvarez: los hombres están sometidos a la obediencia militar y a la guerra por imperativo de organización social o por servidumbre a unos principios absolutos, cuya derogación invalidaría sus vidas. La alegría se circunscribe a la comprobación de sobrevivir, a la esperanza de fecundar con la sangre un mundo mejor, pero no excluye el dolor, ni la victoria impide la suciedad. Concretamente, en LA FIEL INFANTERIA la síntesis de pequeñeces y grandiosidades está conseguida. Los soldados cantan en los desfiles y aullan de dolor en los embudos de las bombas. En todo caso, la guerra no es *querida*, sino *soportada*, es un mal necesario. Pero como a tal mal se le increpa. Rafael García Serrano repudia la contienda civil, porque la infantería de su novela es fiel a España unidad metafísica, no a un doblete carente de trascendencia. Sobrepuesto al dolor físico, y más agudo, es el dolor moral por la partición de los hombres, y la alegre conformidad de los combatientes con su incierto mañana procede del amor de perfección hacia la Patria.

El lenguaje de las novelas de guerra ha sido duramente calificado. Ya aludí al incidente que prohibió la venta de LA FIEL INFANTERIA. Si hacemos una observación excrutadora nos maravillará un fenómeno aparentemente paradójico; la acentuación de las tintas negras del lenguaje es más notoria en los escritores profesionales que en los de ocasión. Pero la sorpresa es infundada. Tampoco, para esta cuestión, es necesario invocar a Henri Barbus-

se ni repetir el recuerdo de Remarque. El crudo realismo de la novela de guerra es una consecuencia de la verosimilitud necesaria a este género de relatos. El lenguaje ha de ser una modalidad del realismo y por tanto la expresión es dura, no se soslaya la transcripción de palabras gruesas, de ocurrencias chocarreras. Jugando todos los tantos a la baza más difícil, no hay tiempo para eufemismos. El combatiente vestido de novelista no se atreve, el novelista combatiente, sí; uno desconoce la técnica del oficio, el otro sabe las exigencias de la especial estética que dirige la creación realista.

Hay un punto en el que considero a Barbusse como directo influjo. La mujer es hombre tan sólo y la virilidad sinónimo de resistencia sexual. Ya hace tiempo que Marañón se ha referido a este aspecto de lo mítico en la apreciación de los sexos y a la exageración volumétrica y de resistencia. Pues bien, leyendas plebeyas afloran en estas novelas. Concretamente en LEGION 1936 hay una supervaloración del término «hombre» y una depreciación del término «caballero», que, emparentada o no con Unamuno, tiene tal origen. Y dentro de la misma concepción, los tipos de las milicianas rojas, occidentalmente aludidos, o de la mayoría de las mujeres que viven en las páginas de las noveles de la guerra española.

Ignoro la novela de guerra producida en la zona roja. Carezco de medios para establecer comparaciones, para elaborar un criterio unitario.

En el mismo período en que florece la novela de guerra se publican las que refieren la vida de los perseguidos en la zona roja. Constituyen un conjunto numéricamente considerable, pero en su mayoría son relatos carentes de valor estético y muy reiterativos. Les caracteriza una repetida calificación de los enemigos del autor y la permanente exaltación de sus sufrimientos. Tienen un notorio

matiz antiobiográfico y no subliman el sufrimiento en una esperanza superior, ideal, como ocurre con los protagonistas de la lucha en el frente. Sin embargo, dos títulos merecen una especial recordación: *UNA ISLA EN EL MAR ROJO*, de Wenceslao Fernández Florez y *CHECAS DE MADRID*, de Tomás Borrás. Ambas sintetizan, en conjunto, aspectos de la vida de los perseguidos y de los persecutores; refugios en las Embajadas, escondites en casas de amigos, el blanco cruel de los chequistas, la extranjera amante y la prometida prudente, etc., *CHECAS DE MADRID* es una serie de relatos a los que une la identidad temática; Borrás no excede el límite de la verosimilitud al mostrarnos el repelente sadismo de los verdugos viviseccionistas, ni el sacrificio de las doncellas a la lujuria del cacique rojo; hay páginas trágicas y verdaderas, como aquéllas de la huida de una joven ante la persecución faunesca de sus martirizadores que le clavaban agujas en los desnudos pechos. La novela fué un éxito de público, y aunque no tenga la suficiente trabazón arquitectónica, es un magnífico exponente documental y ameno. Fernández Florez acredita su excepcional inteligencia al plantear y resolver espléndidamente una técnica distinta de la acostumbrada. *UNA ISLA EN EL MAR ROJO* constituyó una revelación de nuevas posibilidades en el quehacer novelístico del humorista gallego; yo la colocaría al frente de todas las novelas de esta clase, ya que supera a la de Borrás en la arquitectura y en la universalidad de los personajes. De todos los escritores consagrados antes del Alzamiento Nacional, solamente Fernández Florez, con la novela aludida y con *EL BOSQUE*, *ANIMADO* ha superado su forma peculiar.

En las novelas de guerra sorprendería a cualquier profano este hecho: no se encuentra ninguna alusión despectiva, ninguna minusvaloración del enemigo, ninguna calificación peyorativa. Los soldados escritores y los escritores combatientes utilizan un léxi-

co castrense elogioso para el valor y la combatividad de los «otros españoles», motivaría largas e infructuosas digresiones resaltar el violento contraste de los relatos de los perseguidos ó de las novelas de Fernández Florez y Borrás con éstas a que nos referimos. En resumen: a través de la literatura el rojo muestra una doble personalidad; soldado en el frente, verdugo en la retaguardia. ¿Sería demasiada insinuación recordar los romances y las novelas moriscos?

Todavía otra sorpresa positiva nos reserva la novela de guerra: el sentimiento de la Tierra en todos los protagonistas. Atenernos a la erudición libresca nos arrastraría a pretéritos excesivamente remotos; pertinente será considerarlo en función de la exacerbada sensibilidad del soldado, dispuesto a entrar en combate con los sentidos agudizados hasta la matización dolorosa de los estímulos sensoriales más tenues. De cualquier origen que proceda ha influido favorablemente en la literatura novísima.

La guerra no fué un acontecer agotado en sí mismo. Lentos y recónditos procesos sociales y políticos desembocaron en el epifenómeno bélico, como ondas continuas producen un cataclismo. La investigación de las concausas concurrentes a la consumación ha atraído el inteligente discurso de filósofos, moralistas y políticos. La novela también intenta captarlas no por caminos deductivos o de inducción, no por raciocinio, sino empleando el único método válido para el arte: la intuición. Aunque siempre repugné la calificación de una obra por términos ajenos a su esencia, he de admitir que el predominio de un ambiente o de una clase o de cualquier otra circunstancia sirve para clasificarlas. Entendidas con estas reservas y aclaraciones, admito las denominaciones de políticas o sociales para las novelas que seguidamente considero.

En orden cronológico la primera obra del género es EUGENIO, O PROCLAMACION DE LA PRIMAVERA, con la que se estrenó Rafael García Serrano. Eugenio, el bien nacido, el perfecto falan-

gista, se enfrenta con la muerte y elige la más acorde con su voluntad de servicio a España. La tectónica del libro no responde a vectoriales definidas; se amontonan sucesos y experiencias con fábulas meramente literarias; es una serie de estampas sucesivas agrupadas en torno al eje de la muerte. Años después de su primera edición el autor escribió: «es posible que ahora parezca ingenuo, elemental, hasta infantil». Lo cierto es que las páginas del «Discurso del Imperio en el mes de octubre» emocionan a la mocedad española de hoy.

Pero más importantes son: MADRID DE CORTE A CHECA y EL PUENTE del Conde de Foxá y de José Antonio Giménez Arnau, respectivamente. No he incluido a Foxá entre los escritores de guerra —como se ha hecho— porque sus intenciones son más profundas y se alejan de lo inmediato, que es la guerra, en busca de sus orígenes. Aristócrata y diplomático, ha vivido en ambientes sociales dispares conducido por su tendencia a mezclarse con el pueblo. Entiéndase bien: a mezclarse, no confundirse, no parte alícuota del pueblo, sino espectador de situación preferente. Hay una versión de Agustín de Foxá como frívolo de la frase, roborada por sus peripecias en Roma y Helsinki. Mas el agudo sarcasmo de las ocurrencias ingeniosas se diluye en las páginas de MADRID DE CORTE A CHECA, ácido neutralizado por el básico amor a Madrid—Madrid símbolo, naturalmente—y el dolor por la pérdida de España. La novela recorre los tiempos de la caída de la Monarquía, de la flamante República y se detiene en la invasión de Madrid por la plebe. Un lenguaje cuidado, con cadencias rítmicas en la frase y una espontánea fluidez valoran el libro. Foxá acusa a las clases aristocráticas de la dimisión de los deberes de ejemplificación y de permanente tendencia al aplebeyamiento. Giménez Arnau no coincide con la percepción de Foxá. EL PUENTE es la novela de los fundadores de la Falange. Está dividida en tres partes: en la primera, discurren los años de colegio, Instituto y Universi-

dad de cuatro amigos, que viven la inquietud política de España desde los tiempos de la Dictadura; en la segunda, la guerra exige las vidas de dos en combate; en la tercera, asistimos al fracaso de una generación ambiciosa de metas remotas y revolucionarias. Era intención de Giménez Arnau escribir la novela de su generación descubriendo el esfuerzo de arrancarse las taras que imposibilitaban la grandeza de España. Su visión del mundo, en líneas generales, se conforma con las directrices del pensamiento de José Antonio, presente en algunas páginas con presencia lejana y mítica, aunque cordial y entrañable. La tercera parte de EL PUENTE, en la que al autor se escapa la amargura de la derrota moral, del fracaso de las esperanzas motrices de la guerra, la visión angustiada de los años inutilmente perdidos puede ser comparada con la decepción que suicida a Andrei, el auténtico comunista, en la novela de Ayn Rand, LOS QUE VIVIMOS.

Un diverso ángulo miden las visuales de Foxá y de Arnau. Desde la Monarquía y desde la Revolución (aunque ambos falangistas, Foxá siente nostalgia monárquica y a Giménez Arnau sólo le preocupa lo nuevo auténtico). Es curioso resaltar, sin embargo, la coincidencia respecto de las causas últimas del desquiciamiento: la causa de los trastornos, de los peligros inside en las clases de arriba, en su falta de responsabilidad, en la dejación que los cultos, los ricos, los gobernantes hacen de derechos y deberes. La codicia del hombre anula la «charitas» y el cristianismo pierde su eficacia hacia las clases humildes, que por ignorancia y mediante la falsa generalización imbuída por los agentes del mal, identifican la Iglesia con el capitalismo. Según los dos escritores, la sociedad ha de estratificarse en un ascenso jerárquico y cada estrato ha de cumplir obligaciones ineludibles para con los inferiores; en la situación actual, al incumplirse las obligaciones de ejemplo y asistencia, surge la lucha de clases y, por ella, las revoluciones de signo disolvente. En Foxá no asistimos al acabamiento último de su concepción por-

que MADRID DE CORTE A CHECA es el primer volumen de una serie de episodios nacionales, serie que permanece hasta el momento presente en su primera y única parte. Giménez Arnau concluye en un resignado pesimismo: el sacrificio de su generación posibilita la alegría de las juventudes en un mundo dinámico y equilibrado, alegría y equilibrio que a ella le fueron negados por la educación liberal y burguesa. Interpreta la historia como esfuerzo colectivo de una minoría disciplinada en sus individuos componentes (piénsese en el materialismo dialéctico); la circunstancia no determina fatalmente al hombre, sino que éste está capacitado para someterla a su voluntad. He ahí las ideas que constituyen la apoyatura de EL PUENTE; magnífica expresión espiritual coetánea del determinismo materialista que paulatina e inconscientemente se infiltra en los autores más leídos.

El tema guerrero y el político-social se entrecruzan en las novelas cuya acción desenvuelve episodios de la reciente conflagración mundial, tan fecunda para las literaturas francesa, norteamericana e inglesa. A nosotros, la segunda guerra mundial, como la primera, ha llegado con emoción amortiguada. Carecíamos de participación directa en los acontecimientos, ya que se litigaban intereses ajenos a nuestra esencialidad. La presencia de la División Azul en tierras de Rusia no ha cuajado en novela apreciable y es extraño. Tomás Borrás en una novela corta, EUROPA, escribe la tragedia de París aterrorizado por los miedos fríos y misteriosos que antes agitaron las páginas de CHECAS DE MADRID. La novela tiene un levisimo sustentáculo mitológico: el rapto de Europa; la cultura violentada — una mujer alucinada por el brillo del vencedor, por la atracción del poder y el espanto del amante débil; su dulzura asusta al poderoso que se entretiene en aterrorizarla. Otra vez el nombre de Gimenez Arnau se liga a una original visión de la guerra mundial; la línea Siegfried que separa a las naciones en

lucha son sus idiomas, sus costumbres, sus mentalidades, no una construcción de hierro y acero. LINEA SIEGFRIED es una novela periodística, quiero decir construída con reportajes; le falla la arquitectura, abunda la imaginación. Prefiero de ella los capítulos dedicados a la tragedia de Varsovia y la entrevista con el fantasma en el monumento al soldado desconocido. Con temor, dejo constancia de que las crónicas noveladas de Gimenez Arnau las he recordado al leer a Curzio Malaparte en KAPPUT. Me refiero, naturalmente, a la percepción de la idiosincrasia germánica y al espanto que los alemanes vencedores experimentaban ante la debilidad y la indefensión; LINEA SIEGFRIED está exenta de la morbosa caricatura cobarde que pergeña el periodista italiano.

Hasta 1942 no se abren nuevos horizontes a la novelística española. El tema de la guerra es, hasta ese año, único. Claro está, que después de esa fecha continúa la aparición de novelas de guerra, pero ya surgen otras de carácter completamente independiente del fenómeno guerrero. No es posible establecer una exacta línea divisoria en el tiempo, pero ese año de 1942 nos trae LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE, recibida con alborozo por la crítica literaria. Dos razones justificaban el alborozo: la iniciación de la literatura alejada de los temas guerreros y la calidad de la novela. Desde entonces la novelística española,—la representada por los jóvenes valores, se entiende—gana en contenido universal. Recientemente se ha hablado de un «segundo renacimiento» de la novela española; son varias las voces alzadas para entonar tal euforia. Con sinceridad, no ocultaré que estimo prematura la afirmación. En la novela, como en todos los órdenes de la vida, las alusiones al pretérito glorioso o grande no son operantes; es hora de arrinconar las interpretaciones gruesas del pasado para esconder la deficiencia del presente; en el momento actual, la juventud

estudiosa, amante de la exactitud y el rigor, rechaza indignada tan absurda postura que carece de conexión con la realidad; preferimos la verdad y con ella y nuestra decidida voluntad mejoraremos lo perfectible; cualquier engaño atenta contra España y la cultura hispánica y nos deja en ridículo ante los extraños y, lo que es peor, ante los hispanoamericanos que acuden a buscar la esencia y el nervio universal de la Madre España. Ateniéndome a esta línea moral, analizaré brevemente la novela española, desde LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE hasta hoy.

Con Miguel de Cervantes se inaugura la novela moderna; con las Ejemplares, el Persiles y D. Quijote está el acompañamiento antero-posterior de la picaresca para colmar ampliamente el siglo XVII; es el siglo español y detentamos la novela casi con exclusividad. Detrás del esplendor adviene la pobreza del siglo XVIII; un Gerundio que predica en barroco y nada más; no cabe penuria más grande en cuanto a novela se refiere. Rusia, Francia, Inglaterra llenan la historia de la Literatura con los grandes maestros de la novela, prolongando su hegemonía novelística a lo largo del XIX. La novela rusa en la actualidad, según las limitadas informaciones que poseo, está reducida a servidumbre política, circunstancia que restringe su arte y universalidad; para ejemplo baste citar la magnífica epopeya que late en las casi seiscientas páginas de ENERGIA, y que Fedor Gladkov sacrifica para darnos una extraña sensación de pesadez y amazotamiento, semejante a la que agobia el alma al contemplar los grandes edificios de traza cubista. Quedan Francia e Inglaterra con maestros traducidos a todos los idiomas. Apurando el raciocinio, me atreveré a decir que sólo es actuante una escuela, que sólo hay una tradición continua en los novelistas ingleses, aunque el débito de éstos a la literatura francesa sea manifiesto. Sin embargo, aún calibrada esta deuda, creo que la escuela novelística francesa se ha retrasado un tanto, que se ha convertido en segundona y que Joyce, Huxley, Morgán,

Lawrence son los nombres de la más avanzada técnica novelística; previamente ha de reconocerse que ninguno de ellos sería posible sin un presupuesto obligado: Marcel Proust. No es momento de discriminar la importancia que una continuidad en el cultivo de un arte tiene para éste; tampoco la intensidad de las relaciones entre las distintas escuelas pueden señalarse aquí; baste recordar que todo arte se apoya en una técnica perfectible y perfeccionada por las sucesivas aportaciones individuales de cada artista. Por ello, un escalonamiento cronológico de los cultivadores de la novela produce necesariamente la mejor novelística, si no falla el genio que siempre es lo inasible e importante.

Una pregunta aflora: mientras ¿qué ocurre en España? Entre la novela del siglo XVII y la del XIX hay una serie de fisuras, de páramos, de soluciones de continuidad que imposibilitan la formación de una escuela española individualizada en medio de las tendencias universales. Cuando en el XIX creamos una novela extensa e intensa, la adeudamos a Francia; Galdós—que fué un genio, a pesar de los Episodios Nacionales—y «Clarín» escudriñaron en la técnica del realismo y la vertieron a la manera española asimilándola y perfeccionándola, con lo cual evitaron el repugnante escollo del naturalismo. Así, Galdós creando personajes novelescos y Alas orientando desde la crítica, la novela española alcanza validez universal, aunque trabaje con técnica no propia, con procedimientos inicialmente franceses, que en ocasiones denuncian en exceso su procedencia, como en la Condesa de Pardo Bazán. Pero el rango se mantiene, y se constituye un grupo numeroso de novelistas alrededor de temas, problemas y estilo españoles. Detrás de ellos, hasta la generación del 98, otro vacío. Y luego, Unamuno, Baroja y Azorín. Azorín revoluciona la prosa española y a él hay que referirse al tratar del desarrollo estilístico del idioma; también aporta el sentimiento de lo cotidiano, de lo minúsculo; como novelista no posee vigor. Quedan Unamuno y Baroja, como presun-

tos antecedentes de la joven novela española. Pero ¿qué pasa con Unamuno y con Baroja? Es difícil y arriesgada la contestación a este interrogante. Los novelistas jóvenes han hecho constar que los leen asiduamente, que los valoran con generosidad. Sin embargo, la más leve ojeada a las obras de los mismos jóvenes novelistas comprueba que ni D. Miguel ni D. Pío influyen en la novela posterior a 1936. Hay una hipótesis para explicar el aislamiento literario de Baroja: IDILIOS VASCOS contiene ya la esencia de su arte y la última novela no aporta novedad al estilo de Baroja; es siempre idéntico a sí mismo, no se supera; no puede atraer la atención de los jóvenes escritores porque se agota en sí mismo. ¿Y Unamuno? La única influencia directa de Unamuno la encontré en LEGION 1936, como indiqué al hablar de Pedro García Suárez; el influjo procede de NADA MENOS QUE TODO UN HOMBRE: Unamuno otorga significación peyorativa al vocablo «caballero» y García Suárez, por las mismas razones unamunescas, se decide a emplear «hombre». Nimia insignificancia para la personalidad de D. Miguel de Unamuno. Se trata de la única presencia literaria que he atisbado; ni los problemas de sus personajes, ni la dislocada y punzante arquitectura nivolesca de sus novelas han sido recogidas; en una palabra: no ha dejado escuela, no tiene discípulos. Remontarse a su genial personalidad y calificarla de inaprehensible para explicar el fenómeno del abandono de Unamuno por las letras actuales me parece excesivamente simplista y errónea. Porque si la problemática unamunesca escapa al planteamiento por quienes no sean geniales, la técnica de sus novelas no exige el don sobrenatural, sino simple aprendizaje, mero oficio.

Planteada la cuestión en los anteriores términos, han de ser considerados los novelistas de hoy adamitas, en nomenclatura de Ortega. También opina así Torrente Ballester, con voz desusadamente objetiva. No les es posible afiliarse a una manera de nove-

lar auténticamente española, ningún cordón umbilical les une a la tradición *formal*, porque en España no hay una continuación cronológica de novelistas ligados por vínculos literarios (lo indiqué antes) de escuela, de perfeccionamiento; en resumen: España carece de tradición formal novelística. Los esplendores aislados de éste o aquel período no constituyen unidad porque los separan vacíos absolutos. Y ¿qué soluciones son posibles a tal situación? La más tentadora: crearse una técnica propia; cada novelista inventa su modo. Pero la solución tentadora ofrece una insalvable dificultad: exige genio. Otra solución más factible: inscribirse en la técnica de una escuela extranjera. También aquí hay un pero: lo extranjero llega con retraso; nuestros novelistas no son políglotas— ni les hace falta para su vocación—; se traduce lo que permite sospechar éxito editorial, no lo que interesaría a un reducido círculo literario. Los caminos están cerrados. ¿Qué escala emplean los jóvenes novelistas para escapar a la forzada clausura?

He advertido en las novelas publicadas desde 1936 tres soluciones diferentes, que a continuación expongo. Me apresuro a declarar que las tres soluciones se entrecruzan en algunos de los novelistas y, por tanto, las distinciones que establezco han de entenderse «cum grano salis».

Una solución es la que considero típica de Juan Antonio Zunzunegui. Zunzunegui ha estudiado morosamente los grandes maestros del siglo XIX; conoce con detalle a los rusos, los franceses y los españoles. Un tipo o una situación central y una disposición axial de la novela alrededor de ellos. La estética de Zunzunegui no está, sin embargo, petrificada; incluye impresionismo expresivo y procedimientos de presentación directa de los personajes que superan positivamente los métodos decimonónicos. Los tipos centrales se hallan pintados con relieves minuciosísimos y son los vectores de el ensamblaje social en el cual están encuadrados. Hay un detalle revelador de la actitud del novelista bilbaíno: «Mar-

tínez, el funerario» era el título con que Zunzunegui había bautizado la novela que, por intervención de Entrambasaguas, conocemos por EL BARCO DE LA MUERTE. Una vacilación en el título indicadora de su proclividad hacia el XIX y de su deseo de recoger las más nuevas tendencias. Zunzunegui excede el tecnicismo novecentista; inyecta actualidad a sus muñecos. Quizá aquí resida el fracaso; que la técnica anticuada dominante en sus creaciones no se alía con los aires nuevos, ni es vehículo apropiado para los temas actuales. Concretamente, la tendencia a la greguería tan sólita en este novelista disuena de la tectónica de sus obras.

Parecido intento refleja LA VIDA NO ES SUEÑO escrita por un periodista que firma con el seudónimo «Miguel Rivera»; este autor tiende a la novela-ensayo dentro de la tectónica clásica y con problemas también clásicos en la novela española.

La segunda solución es típica en Pedro Alvarez Gómez. Apoyándose en Miró, Valle Inclán y Pérez de Ayala afila su flecha hacia el blanco de la creación puramente artística, hacia la eliminación absoluta de los elementos no esencialmente estéticos. NASA, LOS COLEGIALES DE SAN MARCOS, LOS CHACHOS y la ya citada CADA CIEN RATAS UN PERMISO muestran una primordial preocupación estilística revelada en el empleo de arcaísmos, de neologismos, en la construcción sintáctica, en ambientes y aún en caracteres. Más el esteticismo encierra una patente falsedad literaria; la novela no es arte puro; la novela ha de tener una raigambre real, por necesidad ha de encerrar elementos no estéticos, gangas. El estilo es la impronta del escritor, pero existe diferencia entre los términos «novelistas» y «escritor»; el cultivo de la bella prosa y el afán arquitectónico de la novela son quehaceres diversos. La solución esteticista es negativa; no se dirige hacia la novela sino hacia uno de los elementos de la novela; hacia el estilo formal de la prosa (por eso se ha discutido a Azorín la calidad novelística). En este aspecto Pedro Alvarez es el Miró castellano.

Afiliados a la misma escuela están Darío Fernández Florez con ZARABANDA, Pedro García Suárez con LA SED y Pedro de Lorenzo.

Camilo José de Cela representa la tercera solución. Si Zunzunegui estudia el XIX, Cela se aleja hasta el XVII y esboza un tímido acercamiento a Baroja. Con dos ingredientes: novela picaresca y la trilogía LA LUCHA POR LA VIDA, triunfa LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE. Que era un buen comienzo. La técnica no aportaba novedades: autobiografía, situaciones sucesivas de un sólo personaje; en cambio, el ambiente, la escapada hacia lo sentimental, la dureza psicológica, la acción ininterrumpida, etc., maticaban este libro lineal, de simplicísima construcción. Pero Cela ha regresado a una estéril inactualidad, a un punto muerto, con EL NUEVO LAZARILLO. Su última novela es falsa, se origina en un libro y no sale de él. Lo que dije de Remarque al tratar la novela de guerra, vale en esta cuestión. La prognosis literaria de un tema contribuye a la obra de arte cuando se utiliza en su aspecto negativo; cuando el artista no escapa a la seducción de camino fácil que le enseñan las obras anteriores de las que toma dirección o impulso, la prognosis literaria contribuye al fracaso. Además, Cela, con PABELLON DE REPOSO, ingresó en el segundo grupo, se aproximó a los esteticistas.

Esas son las actitudes que los novelistas españoles aparecidos después de 1936 adoptan frente al problema de la técnica novelística. Ya advertí al esbozar el esquema de tales actitudes que no eran privativas, que no se daban exclusivamente en uno y no en otro y ahora añado que ni siquiera suelen encontrarse aisladas en una novela. Zunzunegui presta atención preferente al estilo referido al lenguaje de los personajes y abunda en neologismos y arcaísmos; García Suárez prefiere el contenido conceptual denso dentro de artificios imaginados por Pérez de Ayala; en Cela acabo de mostrar tres momentos distintos en cada una de sus tres novelas.

El problema es, pues, complejo e irreductible a esquema lineal.

Los tres tipos de novelista citados permanecen dentro de las posibilidades brindadas por la literatura española. Otros dos novelistas, Juan Sebastián Arbó y José Antonio Gimenez Arnau han traspasado las fronteras nacionales. Veamos someramente lo que cada uno aprendió en modelos extranjeros.

Gimenez Arnau dió a la luz, después de las obras suyas que he citado más arriba, un narración lineal, LA COLMENA, iniciadora de un cambio en la temática: abandono de lo social-guerrero por los problemas eternos. En LA COLMENA se plantea un doble problema: la clásica dualidad ciudad-campo y la impotencia viril de un hombre ansioso de paternidad. La obra resulta esquemática, le falta el complejo mundo de la novela clásica a lo Balzac o a lo Galdós, pero consigue Arnau equilibrio de lenguaje y acción, amenidad y dramatismo; además le conduce a la preocupación por el hombre. LA COLMENA es el paso de transición a las dos obras más profundas inmediatamente posteriores: LA HIJA DE JANO y LA CANCION DEL JILGUERO. Predomina lo imaginativo en la primera de ellas y refiere la vida de poderosas familias estado-unienses. La trama es secundaria; importa el planteamiento de una doble pregunta: «¿Qué es más decisivo en el hombre, lo hereditario o la educación?» Apunta a objetivos lejanos: la presencia del Bien y del Mal en el mismo individuo. Varios elementos se pueden indicar en la concepción de la novela: desde el procedimiento, sancionado por Cervantes, de trasladar la acción inverosímil a países lejanos, lindantes con lo mítico, hasta la literatura de la colonización y crecimiento de los Estados Unidos, pasando por las novelas de aventuras. Todo el complejo problemático está reducido a formas próximas a la novela clásica, pero la acción está contrapesada por disquisiciones intelectuales, por la reflexión sobre problemas de actualidad. Un paso adelante: LA CANCION DEL JILGUERO. Dos influencias de la escuela inglesa se dan cita: Aldous

Huxley y Charles Morgan. En ARTE, AMOR Y TODO LO DEMAS aprende Arnau la técnica de la novela-ensayo, ensamblada en su última obra sobre el personaje Juan Sin Tierra. Los capítulos en que aparece esta simpática figura son digresiones sobre los más variados temas de moral y de cultura. De Morgan, a través de LA HISTORIA DE UN JUEZ y de EL VIAJE le viene la preocupación exclusiva por el hombre, a la que volveré a referirme. En definitiva: Gimenez Arnau ha traído de la escuela inglesa un desquiciamiento de los cánones preceptivos de la novela, derivando su contenido esencial de acción a los reflejos cambiantes del pensamiento. Conviene hacer constar que nunca es arrastrado por la seducción de la moda sino que se descubre un intenso esfuerzo para encajar las modalidades actuales de la novela en los cauces equilibrados de la técnica clásica. En algún momento emerge la confusión entre lo novelesco y lo dramático, confusión común en las letras españolas. Arnau, pues, pretende infiltrar las nuevas corrientes en los límites precisos de la novela y se mantiene fiel, hasta donde le es posible, a la tradición literaria española. Su esfuerzo es comparable al de Galdós cuando españolizó el realismo francés.

Arbó es el novelista que menos se cita. He de confesar que me ha maravillado el silencio que se mantiene en torno al novelista catalán. También él ha marchado hacia los maestros ingleses. Una lectura leve de LA LUZ ESCONDIDA me infundió la sospecha de que Joyce había sedimentado en el alma del autor. Después, TIERRAS DEL EBRO y CAMINOS DE NOCHE me confirmaron que Arbó conoce a fondo a Joyce y a Huxley. Ambas novelas suponen un conocimiento extraordinario de CONTRAPUNTO: los motivos se insinúan en un primer momento, se amplían en una segunda alusión más extensa y se completa la exposición en tercer instante. La cronología de las obras de Arbó indica una superación ininterrumpida: LA LUZ ESCONDIDA narrada en persona. Yo, es

lineal, con pocos personajes moviéndose en un mundo reducido; TIERRAS DEL EBRO amplía la visión a toda una comarca campesina y se enriquece con tipos diversos; en la técnica musical contrapuntística de CAMINOS DE NOCHE el mundo de Arbó se amplía, los caracteres se delimitan o se confunden en larga gama de personajes que atraviesan la estructura arquitectural de la novela. Afirmino que se ha producido en Arbó una asimilación absoluta, perfecta de Huxley; tan perfecta, que los brotes personales, presagios de madurez e individualidad, apuntan frecuentemente en la pauta general del planteamiento novelesco.

He pasado revista a las tentativas, fructuosas o frustradas, para lograr una técnica. Pero la técnica, personal o de escuela, es tan sólo una faceta de la actividad creadora. La novela no es sólo técnica constructiva o idiomática, sino también tema. Al llegar a este punto he de oponerme a las conclusiones que expone Torrente Ballester; sostengo que la novela española de hoy está enraizada en la más próxima e inmediata actualidad. Otro problema distinto es el de la versión técnica de esa actualidad: tal problema queda contestado en las páginas anteriores. Ahora me referiré a la temática de los novelistas jóvenes, previa abstracción de la modalidad de procedimiento novelesco que cada uno emplee.

Hace tiempo que lo «humano» predomina en literatura y en las apreciaciones del hombre vulgar el término «humano» encierra un sofisma moral, cada día más extendido. Es posible que se trate de una reacción frente a engolamientos de épocas anteriores, pero el uso de «humano» es peligroso por la vaguedad de su contenido y porque atenta contra la dignidad del «hombre». Sustantivo y adjetivo se contraponen: «humano», no significa nada, es «flatus vocis»; «hombre», es la única realidad verdadera, lo concreto trascendente. Unamuno habló palabras definitivas acerca de la antinomia «humano-hombre» corrigiendo la tópica frase latina. Hoy nos

encontramos en todos los ordenes de la vida con una vuelta hacia el hombre, hacia los problemas que acongojan la personalidad de cada individuo en particular; intentamos explicarnos un sujeto y, manteniendo las líneas típicas de los caracteres psicológicos, nos preocupa la particularidad en cuanto contradice o excede o no alcanza las líneas del nivel normal; o estudiamos la fluencia vital de una persona en las circunstancias cambiantes de la cotidianidad. Esto es lo actual; también es actual, intranquilizarse por el porvenir de la cultura, por las cuestiones que acongojan a los grupos sociales, etc.

Puestas estas premisas, considero *actual* toda novela que intuya el destino y la colocación del hombre en el universo. Dos notas nos caracterizan a los hombres de 1948: inadaptación al medio social y sentimiento de provisionalidad. Quizá las dos sean idénticas en una causa más remota, pero no es este estudio lugar adecuado para remontarse a buscarla. Al hombre de hoy le falta un asidero seguro, una norma reguladora de sus actos y pensamientos porque la inoperancia de las ideas religiosas no le sujeta a la práctica de los principios morales y el descrédito de la ciencia le ha arrojado en el relativismo. Las circunstancias de nuestro tiempo no admiten comparación con otras etapas históricas porque entre cualquiera de ellas y la actual se ha interpuesto la sucesión del tiempo: la velocidad de transcurso de los acontecimientos diferencia fundamentalmente al siglo XX de los otros diecinueve siglos de cristianismo, únicos que podrían ser objeto de comparación. La velocidad es la motivación de ese impalpable e imponderable elemento que actúa sobre nosotros y provoca lo que se ha llamado «angustia del hombre moderno». ¿Qué reflejo de esa angustia nos dan las páginas de la joven novelística española?

La preocupación por el hombre ha sido la clave de varios éxitos editoriales. El público se ha volcado sobre las novelas fundamentales, actualísimas, que se titulan: LA FAMILIA DE PASCUAL

DUARTE, TIERRAS DEL EBRO, LA HIJA DE JANO, entre las nombradas ya, y NADA de Carmen Laforet, y UN HOMBRE de José María Gironella. Inexplicablemente, han tenido menos eco publicitario: JAVIER MARIÑO de Gonzalo Torrente Ballester, LA CANCION DEL JILGUERO, LA LUZ ESCONDIDA, CAMINOS DE NOCHE, de Giménez Arnau; LA QUIEBRA de Zunzunegui y alguna otra. Un escueto análisis, mostrará el enraizamiento *actual* de las novelas relacionadas en cantidad más que suficiente para probar que la novela española de hoy está inmersa en la vida coetánea.

Cuando el hombre elemental desea mejorar su existencia y encuentra obstáculos insalvables en todos los caminos, choca una y otra vez contra ellos empujado por fuerzas primarias que su ceguera discursiva es incapaz de contener. A cada embite el choque es más violento y una sensación de malestar orgánico, de triste cansancio se apodera del hombre y embota sus sentimientos. La misericordia la interpreta como burla y la presencia de objetos o de seres queridos, situados a distancia del lugar ambicionado para ellos, se le antoja sarcasmo del destino. Entonces comienza un proceso obsesivo: éste es Pascual Duarte, la recia figura de Cela. Pascual Duarte es delincuente y criminal porque *no puede* vencer su propia circunstancia. Es íntimamente superior al medio social en que nació y del que está imposibilitado para salir; siente ansia de superación: se ha dicho acertadamente de él que tenía la madera de Pizarro o de Rodrigo de Cepeda. Más la mejoría no le llega y sus instintos violentos se revuelven airadamente contra lo que le oprime. Al final, su propia excelsitud humana, y el substrato senequista de su alma sencilla, acaban en resignación y confesión antes de subir al patíbulo.

Pascual Duarte, como muchos personajes de Baroja, perseguía la felicidad. También los personajes de LA HIJA DE JANO y LA CANCION DEL JILGUERO reciben motoricidad del mismo im-

pulso. Lázaro Fonseca y Alicia Martín pertenecen a estratos sociales cultos, en los que no sería admisible la zoológica espontaneidad de Pascual Duarte. Alicia Martín ansía un mundo sincero, libre, y al perder los seres amados—amados en cuanto se acercaban a sus ideales de hombres sinceros y libres—se abandona al escepticismo y posea por el mundo caprichos de millonaria amargada. Lázaro Fonseca es, en cambio, un héroe de la voluntad; descubre la distancia del mundo ensoñado al mundo real; renuncia a la felicidad y conquista la paz del espíritu. Una gradación visible en las dos novelas de Arnau: LA HIJA DE JANO se queda en amargura, despego: resignación triste, encerrada en el Yo; Lázaro Fonseca entona LA CANCION DEL JILGUERO: alegre con la serena confianza del creyente, trascendido hacia Dios.

Cela y Arnau proclaman, por distintas vías, la esterilidad del esfuerzo humano para conseguir una existencia temporal feliz. Si no se interponen barreras materiales, el espíritu levanta otras más altas. La experiencia es el único instrumento para descubrir tan amarga verdad, que es, en último término, destructora. Ellos operan sobre hombres cuajados y recortados por el dolor; quiero decir, con personalidades definidas. Queda fuera una etapa del hombre, normal pero no definida, confusa, que ellos no abordan. Quizá el hombre maduro haya modelado sus reservas espirituales torcidamente; resta el proceso formativo, el maravilloso espectáculo de la adolescencia. Arbó sitúa la angustia del hombre inadaptado en ese momento feliz; el adolescente busca LA LUZ ESCONDIRADA; no la encuentra, se descorazona; la concepción cósmica de los mayores le parece absurda, incongruente, basada en lo apariencial. Entonces lía el hatillo a la espalda y marcha por los caminos del vagabundeo por la rosa de los vientos a adivinar la situación del Paraíso inencontrable. No quisiera que esta referencia insinuara la comparación con Máximo Gork. No; la ternura sentimental de Arbó, su matizada delicadeza excluyen el término comparativo con

el novelista ruso. Si acaso, muy de lejos, «Un encuentro», uno de los cuentos de GENTES DE DUBLIN, contiene la misma borrosa ternura, semejante confusión espiritual. Las otras dos novelas de Arbó, aparte de los tipos de adolescentes que presentan, están referidas al mismo problema de inadaptación y en los personajes principales, siempre jóvenes, ha quedado detenido un destello de la divina ruboridad adolescente.

En trance de encontrar paz y serenidad a los espíritus desequilibrados de sus personajes, Torrente Ballester deriva hacia una problemática de cristianismo. Javier Mariño y Magdalena ingresan o regresan al Catolicismo por el amor humano y la «charitas» en composición de fuerzas. El desasosiego de un hombre que desconfía de sí mismo y el resentimiento de una mujer abandonada en su propio aislamiento curan en la Comunión de los Santos, bajo el signo del Espíritu. La lengua de fuego que se adivina sobre sus almas impacientes, ilumina, limpia los contornos, antes borrosos por el pecado, de las nociones elementales, de los afectos, de la vida, en fin. Después de JAVIER MARIÑO, Torrente ha intentado con escasa fortuna un mundo ambicioso, medio simbólico, medio irónico, en EL GOLPE DE ESTADO DE GUADALUPE LIMON.

La misma catolicidad que anotamos en Torrente es otro de los síntomas que considero actuales en la novela española. Está presente en LA CANCION DEL JILGUERO, en las obras de Arbó. Es una corriente universal de la vuelta a la religiosidad; en realidad es un movimiento subsiguiente a la guerra mundial de 1914-18, intensificado en España después de 1936. En otra ocasión he registrado la misma tendencia en la lírica española; en algunos líricos hay un vago deseo de Dios: Vicente Aleixandre, por ejemplo; en otros una religión subjetiva: pienso en Dámaso Alonso; algunas voces poéticas juveniles son decididamente católicas: José María Valverde. En la novela la tendencia es más clara y definida; en ella inciden quienes en alguna obra parecían adherirse a un triste escepticismo: así Zunzunegui que salta de la indiferencia de AY, ESTOS HIJOS...! o EL BARCO DE LA MUERTE a afirmar

que la vuelta a Cristo es la única solución frente al desquiciamiento social y frente a Marx.

En Zunzunegui, dentro de la línea general de sus *clásicos* personajes, hay una clara voluntad de sus hombres agotados por las exigencias del ambiente social. Bilbao con sus fábricas y negocios hastía a las almas delicadas o abúlicas impulsándolas a su propia destrucción. Frente a las fuerzas tradicionales, a los prejuicios clasistas, el hombre no encuentra en sí mismo la justificación de un gesto revolucionario, no se atreve a dar relieve a la propia vida y se abandona a los cauces impuestos por voluntades ajenas a la suya. *LÁ QUIEBRA* es el mayor acierto. La contraposición de la mujer que asciende desde las clases humildes a alcanzar una personalidad financiera y del varón que se derrumba lentamente, a la par que ambos pierden con la sencillez el ambiente de felicidad que artificialmente se crearán, está matizada en una gama exhaustiva. La representación de mujer-voluntad y hombre-voluntad se repite continuamente en Zunzunegui y es motivo permanente de su obra.

Si no me refiero a *NADA* y *UN HOMBRE* es porque son obras únicas de Carmen Laforet y de Gironella y no una sola novela no permite valorar a su autor. Sólo diré que son intensamente actuales: preocupación cardinal por el hombre, ambiente desequilibrado. Carmen Laforet no traspasa el umbral del desequilibrio; quizá aquí resida su éxito.

En la novela española encontramos, pues, el planteamiento de los graves problemas que inquietan al hombre de hoy. ¿Qué diferencia puede indicarse para distinguir la angustia de Barbet y Therese en *EL VIAJE* de la de muchos personajes de nuestros novelistas? Y he citado la obra de Morgán por considerarla como eminentemente representativa de las novelas de actualidad. ¿Qué intensidad es mayor: la de los adolescentes de *EL ARTISTA ADOLESCENTE* o la de los de Juan Sebastián Arbó? Y así una teoría prolongada de preguntas comparativas. Y repito que he abstraído

la técnica, me refiero tan sólo a la temática porque respecto de la técnica he admitido la inferioridad de los españoles.

Aspecto interesante es el del lenguaje. A todos los jóvenes novelistas les tienta el recuerdo de los grandes prosadores y con frecuencia escriben bellas páginas, arrancadas a la exacta arquitectura de la novela. La mayoría de los defectos proceden de un incierto ensamblaje. Así por ejemplo, Rafael García Serrano amontona sucesivas estampas en las que la imagen es elemento principal, Zunzunegui juega a malabarismos aprendidos en Ramón Gómez de la Serna, Cela penetra esporádicamente en el mundo misterioso y folklórico de García Lorca; todo por el estilo, por la prosa trabajada. Omito otros nombres para limitarme a los de mayor madurez novelística porque si, escogiendo uno al azar, reparase en ZARABANDA me vería obligado a rechazar el anormal y engoladísimo hablar de todos los personajes. Otra moda deplorable es la de desenterrar arcaísmos muertos en el habla conversacional y aún en el lenguaje culto; me explico que Pedro Alvarez evoque la reciedumbre castellana en un léxico abundante y reseco porque Pedro Alvarez es un estilista, pero no está claro por qué, en ocasiones, Zunzunegui nos obliga a leerle con diccionario abierto sobre la mesa. El lenguaje de la novela ha de construirse con una mezcla de lenguaje conversacional y lenguaje artístico; el desequilibrio a favor de uno de los dos destruye la esencia del relato novelado. El gran secreto de la novela reside en esta ardua cuestión: en encontrar el grano de sal artística que libere de la vulgaridad las palabras del hablar cotidiano.

En la contienda entre realismo e idealismo que batallan por imponerse en la literatura hay un triunfo universal del realismo. Inscritos en esta tendencia general están los novelistas a que he venido refiriéndome. La geografía de la acción es detallista y real. Los lugares pasan ante nuestra vista recogidos minuciosamente. El contorno del hombre se pinta con esmero. La abundancia de novelas

de tipo campesino y, sobre todo, el escritor catalán Ignacio Agustí son prueba. *MARIONA REBULL* o *EL VIUDO RIUS* son la historia de Barcelona; en ellas el personaje central, único, es Barcelona, la ciudad fabril que crece y de la que los hombres, aunque se llamen Mariona o Joaquín Rius, son pequeñas partículas. Agustí es un escritor localista con amplia visión universal de los problemas: lo económico y lo amoroso se entrelazan en la historia novelada de Barcelona, eje de las dos obras. El realismo que hoy domina nuestras letras es más absoluto que el naturalismo porque no se limita a reproducir el aspecto material de la vida sino el binomio materia-espíritu que la constituye. Nada más alejado del naturalismo que *LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE* o *EL VIUDO RIUS* cuyos temas eran de fácil versión unilateral. Por si cupiese alguna duda en la apreciación de este realismo conviene recordar que la cita de Stendhal a propósito de la novela y el espejo reflejando el camino, ha sido repetida por Cela, Zunzunegui, Arbó, Ledesma Miranda, etc. Incluso *LA HIJA DE JANO*, en la que denuncié un predominio de lo imaginativo, no hay presencia de elementos fantásticos ni de pura inspiración.

El paisaje y su descripción han gozado de abolengo y prestigio en la novela española; Pereda, Galdós, Pardo Bazán, la preocupación paisajista del 98... ¿Habría que culpar a Proust de la ausencia de paisaje en la novela actual española? Porque el paisaje de Proust es reelaborado, cernido en la inteligencia, sin sentimiento de la naturaleza. En esta faceta descriptiva dos procedimientos he comprobado: uno que tiene su raigambre en el cine y otro derivado del impresionismo. Giménez Arnau, Arbó insinúan el paisaje por elementos parciales del mismo. El cine no describe, sugiere, crea un ambiente en el espectador; la novela ha tomado en los dos autores citados ese procedimiento cinematográfico sustituyendo las imágenes plásticas por tres o cuatro palabras dotadas de plasticidad. El impresionismo es todavía más abundante: Cela, Zunzune-

gui lo usan con reiteración. De cualquier novela suya podrían extraerse múltiples ejemplos.

No estaría completo este ligero recorrido a través de la actual novela española, sin referirse al humorismo. De antiguo nos viene la imputación de que el género de humor está vedado a los españoles, que lo confunden con la carcajada cuando el humorismo es triste y profundo. Ciertamente; la mayoría de nuestros humoristas han utilizado las anfibologías, tautologías, retruécanos, etc., los viejos procedimientos chocarreros, sin que durante décadas se adelantase un paso en la concepción de lo humorístico. Wenceslao Fernández Flórez ha realizado una saludable labor, pero no interesa esto al propósito de las presentes páginas. En el grupo de los novelistas conocidos por el gran público después de 1936 han aparecido tres nombres dedicados a la novela de humor. Son Miguel Villalonga, Alvaro de Laiglesia y Noel Clarasó.

El mallorquín Villalonga nos ha dejado dos deliciosas novelas: MISS GIACOMINI y EL TONTO DISCRETO. El caso Villalonga se presta a una interpretación de la proyección del novelista sobre su obra. Una lucha continua contra la invalidez progresiva, acartonada los muñecos de la sátira de Villalonga. MISS GIACOMINI es una espléndida sátira social de la vida en Palma de Mallorca: todo un mundo provinciano se agita a la llegada de la funambulista que se anuncia vestida con traje de mallas. La primera edición de la novela no fué conocida por el público, la segunda constituyó uno de los primeros éxitos editoriales de la postguerra. Con ingenio satírico, Villalonga describe los personajes en caricatura pero jamás provoca distorsiones deformadoras. Leyéndola he pensado repetidas veces en LA REGENTA: me parece que las páginas satírico-humoristas de ambas novelas tienen un estrecho parentesco. Todos los estamentos desfilan a llevar su homenaje o reproche a miss Giacomini: Gobernador, Obispo, damas católicas, republicanos, etc. Escenas como la de las vacilaciones del Gobernador ante la comisión de las señoras que le piden prohíba la actuación de

la artista circense han tenido acogida en otro joven humorista: en CERCA DE OVIEDO de García Pavón. También se puede señalar a la novela de Villalonga un entronque con EL OBISPO LEPROSO de Gabriel Miró en cuanto a la figura del Prelado: en ambos lejano de las intrigas clericales y rebosante de ternura y comprensión.

El TONTO DISCRETO la escribió Villalonga ya retirado definitivamente de la vida por el reumatismo contraído en la campaña del frente Norte. Los personajes son muy caricaturescos y faltos del dinamismo vital, que era el secreto de la novela anterior. La acción resulta excesivamente irreal. Es una sátira punzante y amarga contra el liberalismo, pero a la vez satiza también a la aristocracia.

En FANTASIA, Villalonga publicó otras dos novelas cortas: LA NOVELA DE UN JOVEN CURSI y ABSURDITY HOTEL en las que su sátira se dirige hacia la novela de amor y el cosmopolitismo, respectivamente.

Es curioso que Villalonga con su agudo ingenio no haga sangre nunca en la carne de sus marionetas: en el fondo del humor se adivina un grande amor por lo que se ridiculiza. La sátira nace de un afán de mejoramiento, de querer que lo imperfecto se configure con lo ideal pensado. Esta situación de Villalonga respecto de sus criaturas nos la confirma plenamente la AUTOBIOGRAFIA.

Miguel Villalonga es un humorista en el sentido de las escuelas europeas; se le han señalado parentescos con algunos cuentistas italianos. Estaba atiborrado de cultura francesa y las alusiones a la literatura y la historia de Francia son abundantes en todas las novelas. Con su prematura muerte, las letras españolas perdieron uno de los más maduros valores de la juventud.

Desde las páginas del semanario «LA CODORNIZ» Alvaro de Laiglesia ha hecho un humor aséptico e ilógico que comienza a tener multitud de imitadores. El gran éxito de UN NAUFRAGO EN LA SOPA comprueba que el modo de Laiglesia es bien acogido por el público. En la novela, además de las distintas situaciones

superpuestas que el autor aprovecha para la caricatura impresionista, hay una sátira: Palmira es una mujer que se casa para tener un hogar, no un marido y Hugo se suicida porque es un estorbo en los trabajos de limpieza que Palmira realiza todos los días. Apunta, pues, Laiglesia al tipo de mujer sólito en España, cuya única preocupación la constituye *la casa* y que vive para la casa y no en la casa. El final de la novela: la reacción de Palmira al encontrarse con Hugo, ahorcado hace olvidar muchas páginas lánguidas de capítulos anteriores.

De Cataluña llegan a las librerías de toda España con frecuencia trimestral las monótonas ocurrencias de Noel Clarasó: *EL ARTE DE NO PENSAR EN NADA*, *EL PASO DE LAS TERMOPI-LAS*, *BLAS*, *TU NO ERES MI AMIGO*, etc., etc. El humor de Clarasó sigue en la línea del tradicional humor español: equívocos, cambio de palabras, alteraciones de frases. El mismo nos descubre el secreto de su procedimiento en la antología de chistes que es la *BIOGRAFIA DEL HUMOR Y DEL MAL HUMOR*, en la que intenta reducir a esquema el humorismo; se aprecia una clara influencia directa de *LA RISA* de Bergson.

Estas páginas han pretendido ser una síntesis del estado de la joven novela española. No creo, a la vista de mis observaciones, que se halle en un período de renacimiento—la frase, en todo caso, sería muy desafortunada—sino en un estado de recuperación. Novelistas como Gimenez Arnau, Arbó y Zunzunegui desarrollan una constante superación hacia la novela que nos permite esperar categoría universal para la literatura española del siglo presente.