



Gonzalo Sobejano

Direcciones de la novela española de postguerra

Ocuparse de literatura actual es una tarea que ofrece numerosos inconvenientes: por mucho que se desvele, uno no puede conocer todo aquello que se está produciendo; si no se contenta con la mera información, habrá de emitir interpretaciones y formular juicios de valor necesariamente provisionales, puesto que el propio dictamen habrá de irse modificando al paso de los años, conforme surjan realidades que alteren la visión que se había alcanzado de las anteriores. Pero, por otro lado, ocuparse de la literatura del presente es un ejercicio que, puesto en práctica con intención honesta, puede proporcionar un notable enriquecimiento de la experiencia intelectual: aprendemos a conocer mejor a los hombres de nuestro tiempo y, a través de ellos, a nosotros mismos en las circunstancias que nos han formado y nos están formando; podemos arriesgar nuestro pensamiento y capacidad de compromiso, eligiendo entre distintas ofertas que el espíritu de nuestra época nos hace; y acaso llegamos a prestar una contribución, por modesta que sea, al esclarecimiento de las aspiraciones e ideales, de las realidades básicas y de las formas expresivas de quienes escriben y de sus lectores. Yo, al menos, puedo decir que, componiendo el libro *Novela española de nuestro tiempo*, publicado hace menos de un año, jamás perdí de vista las

limitaciones a que me obligaba, pero tampoco ignoré esa íntima recompensa de un más claro entendimiento para mí mismo y acaso para otros. Hago estas consideraciones porque inevitablemente habré de repetir aquí no pocos razonamientos contenidos en aquella publicación e introducir algunas modificaciones. El poder repetir puntos de vista, por enojoso que sea a quien tal vez los conozca, me satisface como comprobación de que no eran opiniones volanderas, sino resultado de largas lecturas y reflexiones. El poder modificar ciertas ideas me satisface aún más porque significa que ni la novela española actual está en vía muerta ni yo tampoco.

Me referiré primero a lo que algunos críticos han opinado acerca de la evolución de la novela de postguerra, con el fin de poder delinear más claramente mi criterio. Expondré luego éste, abreviando mucho lo que en la publicación citada atañe a la novela existencial y a la social. Haré la apreciación de un tercer tipo de novela que provisionalmente llamo estructural y sobre el que apenas escribí en el libro mencionado porque aún no llegaba a verlo con la relativa precisión con que ahora lo voy viendo (y en esto consistirá la más importante modificación). Por último, escogiendo un recurso técnico, la discontinuidad, intentaré mostrar, a través de este caso específico, uno entre tantos, el distinto sentido que adquiere una misma posibilidad formal según su correspondencia con cada uno de los tres tipos de novela señalados.

Antes de 1936 vivían y escribían novelas escritores como Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Pérez de Ayala, Miró y Gómez de la Serna. También escribían novelas otros autores menos insignes, como Benjamín Jarnés, Ramón Sender, etc. Reconociendo a todos su valor y la importancia y oportunidad de su obra, debe reconocerse igualmente una cualidad que les diferencia respecto a los novelistas posteriores a 1939, y es que casi todas sus novelas aspiraban a una autonomía artística absoluta, arraigada desde luego en la esencia humana universal, pero sin conexión suficiente con la existencia histórica y comunitaria de los españoles. Esta conexión es precisamente lo que buscaban los más y los mejores novelistas después de la guerra civil, y a esto es a lo que podemos llamar realismo, entendiendo por tal la atención primaria a la realidad actual concreta, a las circunstancias reales del tiempo y del lugar en que se vive. Ser realistas significa tomar esa realidad como fin de la obra de arte y no como medio para llegar a ésta: sentirla, comprenderla, interpretarla con exactitud, elevarla a la imaginación sin desintegrar ni paralizar su verdad, y expresarla verídicamente a sabiendas de lo que ha sido, de lo que está siendo y de lo que puede ser.

Se discutirá cuanto se quiera acerca de la superioridad literaria de los novelistas de anteguerra, o por ejemplo sobre si cabe adjetivar de realista el estilo deformante de un Camilo José Cela; pero lo indiscutible es que ningún novelista de los mencionados hace un momento, ni siquiera Pío Baroja, había testimoniado el existir de la colectividad española, fechado y situado en su presente, con tanta concreción y veracidad como lo han hecho los autores de *La colmena*, *Los bravos*, *El Jarama*, *Las afueras*, *Tiempo de silencio*, *Cinco horas con Mario* y *Señas de identidad*.

No toda la novela de postguerra es realista en el sentido que acabo de apuntar, pero a mi juicio han seguido ese camino -repito- los más y los mejores, y creo que los críticos más sagaces no dejan de admitirlo.

Poniendo a un lado clasificaciones minuciosas y prolijas que a nada conducen si no es al aburrimiento o a la confusión, y buscando ordenaciones verdaderamente aclaratorias, me referiré sólo a tres. Eugenio de Nora, luego de estudiar el impacto de la guerra civil en la novela, establece tres grandes grupos generacionales: 1) novelistas nacidos entre 1890 y 1905, que representan una recuperación más o menos neta del realismo frente a la narración intelectualista, destemporalizada o deshumanizada: Sender, Aub, Ayala, etc.; 2) novelistas nacidos entre 1905 y 1920, entre los cuales cabe distinguir: a) los que ya se acercan a un tipo de narración a grandes rasgos realista, ya conciben el relato de una manera más bien artística y «autónoma»: Cela, Agustí, Torrente, Laforet, Delibes, Quiroga; b) los que, dentro de una línea marcadamente realista, muestran un impulso de renovación formal o tienden al planteamiento de una problemática intelectual o moral que llega a dominar el relato: Núñez Alonso, Reguera, Castillo Puche, etc.; c) los que cultivan formas más o menos remozadas del realismo tradicional: Lera, Tomás Salvador, etc.; d) los que se mueven por un imperativo de selección y tienden a una novela estética, de prosa refinada: Azcoaga, Gil, Lorenzo, etc.; y finalmente, 3) la «nueva oleada», entre el relato lírico y el testimonio objetivo: Matute, Ferlosio, Lacruz, Fernández Santos, Goytisolo, Aldecoa, y otros de edad parecida, todos nacidos a partir de 1922. Como se verá, esta clasificación de Eugenio de Nora respeta escrupulosamente la cronología y atiende a las orientaciones diversas que pueden darse en el seno de una misma generación, haciendo notar el predominio de la dirección realista. Ramón Buckley, seis años después de Eugenio de Nora, analiza una parcela mucho más reducida de la novela actual para encontrar que en ella resaltan tres soluciones a los problemas formales: el objetivismo de Rafael Sánchez Ferlosio y de Juan García Hortelano, el subjetivismo de Juan Goytisolo y Luis Martín-Santos, y, como vía intermedia, preñada de futuro, el selectivismo de Miguel Delibes, caracterizado entre otras cosas por las intervenciones irónicas, la cronología subjetiva, la dinámica y funcional selección de los elementos, y la reiteración melódica. A Buckley no le preocupaba mucho la evolución histórica. Su clasificación sencilla, clara, sugerente, destaca tres posibilidades formales en sus ejemplos mejor logrados y más representativos. Se trata de poner de relieve una dialéctica virtual: tesis, el objetivismo; antítesis, el subjetivismo; síntesis, el selectivismo. Históricamente los miembros de la tríada no se han sucedido así: el incubado subjetivismo de Goytisolo (*Duelo en el Paraíso*) es anterior al objetivismo de Ferlosio y Hortelano, y posterior y coetáneo al selectivismo de Delibes.

En 1970, por las mismas fechas en que corregía yo las pruebas del mío, apareció en París el libro de Juan Ignacio Ferreras *Tendencias de la novela española actual 1931-1969*. Lástima que la clasificación que él propone (período del realismo restaurador, del realismo renovador y del realismo novador), aunque en apariencia clara y justa, derive hacia una equiparación a todas luces abusiva de la «novación» con la problemática de la lucha de clases tal como se ofrece en las novelas de López Pacheco, Ferrer, López Salinas, Grosso y Lera. Digo que esa clasificación parece clara y justa, porque a mi entender después de la guerra se hizo sentir primero la voluntad de restaurar la tradición realista, más tarde la

voluntad de efectuar' profundas renovaciones y, últimamente, la voluntad de innovar con extremada audacia experimental.

Como muestras, basten las opiniones aducidas. Procuraré ahora desenvolver la que yo he podido deducir de mis lecturas y observaciones, en la forma menos prolija que me sea posible.

A la altura de 1971 considero que en el nuevo realismo de postguerra pueden señalarse tres direcciones: hacia la existencia del hombre contemporáneo en aquellas situaciones extremas que ponen a prueba la condición humana (novela existencia!), hacia el vivir de la colectividad en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de su solución (novela social) y, finalmente, hacia el conocimiento de la persona mediante la exploración de la estructura de su conciencia y de la estructura de todo su contexto social (novela estructural). La primera dirección predomina en los narradores que se dieron a conocer en los años 1940, años de infradesarrollo, y en algunos exiliados que por entonces incrementaron y modificaron profundamente su labor. La segunda dirección predomina en los narradores que se dieron a conocer en los años 1950, años de afianzamiento político y desarrollo incipiente. La tercera dirección predomina en los narradores que se han dado a conocer en los años 1960, años de expansión económica y dificultosa liberalización, y en algunos de los que ya habían consolidado su renombre en las décadas anteriores.

Si la guerra, con sus efectos tajantes, sacudidores y dispersivos, ha generado en la novela española un nuevo realismo, éste ha tendido, pues, hacia tres objetos principales: la existencia del hombre español actual, transida de incertidumbre; el estado de la sociedad española actual, partida en soledades; y la exploración de la conciencia de la persona a través de su inserción o deserción respecto a la estructura toda de la sociedad española actual. Describir la existencia incierta, la soledad social y la identidad personal dentro del conjunto colectivo, han sido para los novelistas españoles de este tiempo tres modos distintos y convergentes de descubrir la realidad española del presente, tomando como misión de su viaje (toda novela es un viaje) la busca de su pueblo perdido.

Novela existencial

Los representantes de la novela existencial vivieron la guerra como adultos y, en su actitud, no se han distinguido precisamente por su solidaridad generacional o ideológica, sino por una errante independencia. Autores principales: dentro de España, Camilo José Cela, Carmen Laforet y Miguel Delibes, cuya temática se centra respectivamente en la enajenación, el desencanto y la busca de la autenticidad. Otros prolongan con ánimo restaurador formas de realismo ya convencionalizadas, como Agustí o Zunzunegui; plantean situaciones conflictivas (incerteza, urgencia de decidirse, pugna entre ideal y conducta, choque de conciencias, desgarramientos íntimos), como Torrente Ballester, Elena Quiroga o Castillo Puche; o dan expresión a la inercia de la vida cotidiana y a la

distancia entre la aspiración y la realidad que tiene por resultado el fracaso, como Luis Romero o Dolores Medio. Fuera de España: Ramón Sender, Max Aub, Francisco Ayala. Sender, proclive a inyectar simbolismo y mágico encantamiento a los fantasmas de la memoria. Max Aub, entregado a la revivición hablada de los desastres de la guerra. Ayala, atento a la sustanciación del sentido de nuestro mundo por medio de parábolas y alegorías alusivas al poder corrupto y al naufragio del humanismo. Estos y otros narradores buscan el pueblo perdido a causa de la guerra, y vienen a encontrarlo en angustiosa situación de incertidumbre. O lo buscan en el punto de roce entre la persona y los otros, y hallan a la persona en individual soledad y a los otros en enajenación masiva, comprobando una imposible o muy difícil comunicación.

Sus temas podrían reducirse a dos: la incertidumbre de los destinos humanos y la ausencia o dificultad de comunicación personal; temas de signo negativo cuyo significado último es la perplejidad. Caminos inciertos, título general del ciclo iniciado por Cela con *La colmena*, podría servir como denominación común del sentido de estas novelas: expresar un existir desorientado e intrascendente. Las acciones en que van concretándose sus personajes no suelen formar pasos enderezados a una meta, sino traspies, vueltas, equivocaciones, desviaciones, deslices, caídas. Cometen esas acciones personajes apresados en un laberinto, encerrados en las celdillas de la estéril colmena, atados a la noria, expuestos a seguir el falso sendero, colocados ante un espejo turbio, aislados frente a los demonios de las pasiones, asomados a la oquedad de la nada, lanzados a la deriva, puestos sobre la pendiente, desarraigados. Lo característico de este tipo de novela es que, reflejando la busca de valores auténticos como toda novela moderna que no sea de mero entretenimiento, pierde de vista el fin, a causa del efectivo dolor del camino. A un nivel metafórico, la incomunicación y la incertidumbre dan por resultado sendas imágenes de la inmanencia: la isla y el camino que no lleva a ninguna parte. El aislamiento de la persona y su andadura incierta se delatan, no sólo como circunstancias del hombre español en un tiempo preciso, sino como condiciones de todo hombre en cualquier tiempo. Pero la motivación básica de ambos temas mayores es bien concreta: la guerra española, que estos novelistas tienden a interpretar en su porqué y en su cómo: el desconcierto que a ella condujo, su arrasador estallido, la prolongada repercusión del espíritu de hostilidad.

Los personajes que ocupan el primer plano en estas novelas, agrupables en la categoría de los violentos, en la de los oprimidos, o en la de los indecisos, son presentados en situaciones de máxima tensión y extremo límite: en el vacío, la repetición y la náusea, en la culpa, el sufrimiento y el combate, o ante la inminencia de la muerte. Y son las situaciones, más que el temperamento o el carácter, lo que conduce a esos seres a la violencia (para descargarse de la incertidumbre), a la rutina de las ocupaciones menudas sin finalidad colectiva estimulante, y al ensimismamiento en el alma deshabitada que sólo visitan los espectros de un pasado nefasto. La violencia lleva al tremendismo (desde *La familia de Pascual Duarte*); la rutina, al neorrealismo de *Nada* y al conductismo de *La colmena*; el ensimismamiento, al empleo del monólogo, cauce del recuerdo y de la espera solitaria. O las gentes que habitan el mundo de estas novelas

claman, destruyen, violan, asesinan; o asisten, yerran, matan el tiempo; o recuerdan y aguardan, abismadas. Entre los vencedores o entre los vencidos, los autores de estas novelas habían de ver su propia vida quebrada en dos vertientes, como la vida de su pueblo: revolución, contrarrevolución. Tenían que novelar destinos inciertos, exponer acciones nacidas de un ímpetu sin soporte ni meta y mostrar el desvarío de las ciudades o el desamparo de los campos.

En el orden técnico se pueden registrar algunas notas definitorias. En primer término, el signo individual, situacional y negativo de los relatos: protagonistas singulares como Pascual Duarte, el prieto Trinidad, Lazarillo, Lola, un rebelde, un campesino español, Mrs. Caldwell, la Catira, el vengador, la mujer nueva, el cazador Lorenzo; en situaciones de estrechez y clausura, de agonía y ultimidad (Campo cerrado, Pabellón de reposo, Cuando voy a morir, Con la muerte al hombro, Cuerpo a tierra, Las últimas horas, La última corrida, Las últimas banderas...). El anhelo de bucear en los orígenes y en el proceso de la guerra conduce a una nueva vitalidad de las formas memoriales e históricas, como la evocación (Crónica del alba, Requiem por un campesino español, Pascual Duarte), el «episodio nacional» más o menos fecundado por la gesta (El laberinto mágico), y el ciclo. Pero acaso lo más notable sea la reducción de espacio y tiempo y el predominio de la primera persona y del monólogo. El lugar de acción (celda, pabellón, casa, taberna, café, una simple habitación) suele ser constantemente estrecho, como corresponde a situaciones de incerteza y soledad individual, y el curso temporal tiende a condensarse en un breve fragmento de vida (unas horas, un día, unos pocos días), mientras de las distintas técnicas de la «literatura sin autor» (relato en primera persona, monólogo interior y narración objetiva) los novelistas existenciales hacen profuso empleo, pero más de las dos primeras que de la última. El relato en primera persona es estrictamente autobiográfico en la trilogía de Arturo Barea; es un vehículo apto para trasponer a escala de ficción, experiencias observadas o vividas por el yo del autor en Pascual Duarte, Nada o El vengador, y un cauce «lírico» de expansión imaginativa o de desahogo vital en Mrs. Caldwell o en Diario de un cazador. Pero, además, estos autores parecen necesitar la forma del «yo», incluso para la manifestación de almas muy diferentes de la suya, y de aquí el frecuente empleo que hacen del monólogo: Pabellón de reposo, Algo pasa en la calle, El fondo del vaso, Cinco horas con Mario, etc. La técnica objetivista, que presenta el habla y el movimiento de los hombres y el aspecto externo de la realidad impasiblemente, sólo se da, y con ciertas limitaciones, en La colmena, novela no sólo excepcional en esto, sino también por su protagonización colectiva.

Junto a la novela existencial se produce, indudablemente, otro tipo de novela de marcado carácter formal: es aquella que pone de relieve los valores retóricos y poéticos del lenguaje literario y, secundariamente, aquella que se pliega a ciertos patrones genéricos celosamente respetados. Las exquisiteces de Pedro de Lorenzo, los caprichos de Álvaro Cunqueiro, el humorismo de Zunzunequi o de Miguel Villalonga, la erótica y la picaresca de Darío Fernández Flórez, pueden servir de ejemplo.

Novela social

Pero fue de la novela existencial, y concretamente de *La colmena* de Cela, de donde partió el principal impulso que fecundó el segundo tipo de novela, dominante en los años 1950: la novela social. Los representantes de ella, niños durante la guerra y educados en una España monocroma y uniforme, se revelan más solidarios que sus antecesores: solidarios entre sí y ante el problema de su pueblo. Autores principales: Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos y Juan Goytisolo, cuya temática se centra respectivamente en la invariabilidad, el apartamiento y la busca de la pertenencia. La producción de otros novelistas sociales puede agruparse en tres sectores, según el predominio que en ellos ofrece la actitud de defensa del pueblo (Ignacio Aldecoa, López Pacheco, Luis Goytisolo, Grosso, etc.), ataque a la burguesía (Juan García Hortelano, Juan Marsé, entre otros) o reconocimiento de la problemática social desde el punto de vista de la persona (Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, más otros que, por su especial significación, vienen a constituir lo que he llamado novela estructural). Éstos y otros narradores buscan el pueblo perdido y lo encuentran encadenado a un trabajo sin fruto, en soledad respecto al todo de la patria. O van a buscarlo en los distintos niveles económico-sociales y hallan muy acusados la desconexión y el conflicto. Temas capitales de las obras de estos novelistas son: la infructuosidad y la soledad social. Movidos por su inconformidad y su anhelo de resolver, salen a la España de los caminos, campos y pequeños lugares en busca del pueblo perdido en el esfuerzo inútil y en el aislamiento, y algunos vuelven a las ciudades para reconocer otra parte de pueblo perdido en el apartamiento de grupos y clases.

Los guardias, gitanos y pescadores de Aldecoa, los jóvenes empleados y dependientes de *El Jarama*, los campesinos que pueblan *Los bravos* y *En la hoguera*, de Fernández Santos, están solos, como solos están los niños soñadores de Ana María Matute o los ilusionistas y crueles de Juan Goytisolo, los colonos de *Las afueras*, mineros de López Salinas, viñadores de *Caballero Bonald* o picapedreros de Grosso. Distinta soledad, pero también soledad, soportan los burgueses en los compartimientos estancos de su material bienestar, como es perceptible en las novelas de Hortelano. Pero no se trata ya de una soledad individual, sino social: por círculos, colonias, barrios, sectores, clases. El trabajo de estos grupos solitarios es estéril porque se produce fuera de todo proyecto estimulante, y el ocio de otros es criminal porque supone un estado permanente de marasmo que corrompe. La última razón de esa soledad e infructuosidad está en la división de los españoles, no mitigada, sino al contrario, por la guerra. De ahí que, como tercer tema fundamental, o más bien como elemento temático nutricional, o sustrato de innumerables motivaciones, aparezca la guerra, no en sí misma, sino como memoria ineludible y a través de sus repercusiones.

La acción de la mayoría de estas novelas sociales es una «acción pasiva». Los personajes (pacientes todos, esforzados muchos, comprometidos algunos)

más que obrar, lo que hacen es moverse y normalmente ni eso, se limitan a estar, a seguir estando. Y no porque no conozcan una meta, sino a causa de la obstrucción y del silencio. Los bravos (o sea, los sufridos) sería el título que mejor podría compendiar ese sentido general de acción pasiva o movimiento obstaculizado que encierran las novelas de esos años. «No pasa nada», «Aquí nunca pasa nada», es el leitmotiv de casi todas ellas. Sus personajes se dibujan en la penumbra de estados conflictivos y decisiones vacilantes en tiempo durativo o habitual. Trátase de estados de pobreza impotente, inocencia atacada o estragada, aburrimiento e indolencia, sujeción, descaecimiento paulatino, progresiva enajenación. Y las decisiones, que se saben condenadas a un esfuerzo inútil, avanzan con más voluntad que fe y a menudo se agostan en la tibieza anonadora del ambiente. No hay en estas novelas violencia, sino sufrimiento; no rutina, sino dura labor o amarga fiesta; no ensimismamiento, sino un aislamiento del que pocos alcanzan a salir.

En el orden técnico, es evidente en primer lugar el signo colectivo, estacionario y, en pequeña proporción, combativo de estas novelas. Ya los títulos en plural (Los bravos, Los hijos muertos, Nuevas amistades) o alusivos a un lugar de encuentro, cruce o recorrido para muchos (El Jarama, Las afueras, La mina, La isla, La zanja) anuncian la protagonización colectiva, como algunos de esos mismos y otros revelan lo estacionario de las circunstancias (Entre visillos, Vía muerta, Hombres varados, Las mismas palabras) o un impulso animador que se abre paso (Hay una juventud que aguarda, Central eléctrica). En muchas novelas el mundo rural y obrero es explorado en los más diversos oficios y contrastado con su opuesto, y este contraste se desenvuelve de tres modos: o la ciudad va al campo, o el campo viene a la ciudad, o ambos se cruzan en las afueras. Es característico el emplazamiento de la acción en los suburbios, área intermedia donde los desposeídos entran en busca del pan y los poseedores en busca del aire y del espacio.

La época anterior a la guerra no ocupa apenas a estos escritores que no la vivieron: les importa el presente y el mañana. Mientras los ciclos novelescos de la generación mayor abarcaban la preguerra y la guerra, los de ésta son socialmente descriptivos (La España inmóvil de Aldecoa, El mañana efímero de Juan Goytisolo). Pero cuando estos autores sienten la necesidad de volver los ojos al pasado, lo hacen también recurriendo a retrospectivas y monólogos, que abren la trama de la actualidad hacia aquella infancia o adolescencia ensombrecidas por la guerra. Esta generación extrema, a partir de Los bravos y El Jarama, el incipiente objetivismo de La colmena, prefiriendo el relato en tercera persona inaparente: perspectiva de cámara cinematográfica en eso y en el relieve de los valores visuales y la eliminación de las transiciones, incrementa el uso del monólogo, prodiga la discontinuidad temporal, comprime la duración y reduce el espacio físico inmediato, logrando máxima objetividad en la transcripción del habla común, ya se trate de giros triviales y populares (El Jarama, Entre visillos), o bien de la insulsa charla de unos burgueses aburridos (Tormenta de verano). La novela queda así enteramente abierta a la vida actual y comunitaria bajo la inspiración de una actitud social comprometida con la causa de la justicia; y las inhibiciones de la censura contribuyen a conformar esa modalidad testimonial del enunciado,

que presenta y no dice, que sugiere y no explica.

Junto a la novela social cuyos caracteres esenciales acabo de esbozar, retiene cierta vigencia, sobre todo en los comienzos de aquella, la novela existencial, dominante en la década anterior, y así no es raro que las primeras obras de Aldecoa (*El fulgor y la sangre*, *Con el viento solano*) y de Juan Goytisolo (*Juegos de manos*) se encuentran todavía muy próximas a ese primer tipo de novela de postguerra.

Novela estructural

Hasta ahora he venido creyendo que novelas tan importantes del decenio 1960 como *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, *Parábola del náufrago*, de Miguel Delibes, *San Camilo*, 1936, de Camilo José Cela, *Reivindicación del conde don Julián*, de Juan Goytisolo, así como las dos novelas de Juan Benet, *Volveréis a Región* y *Una meditación*, más otras de valor no tan alto, constituían una modalidad de la novela social que, en vez de preocuparse de defender a la menesterosa colectividad trabajadora, o reprochar indirectamente la desarticulada existencia de las clases ociosas, subsumía aquella defensa y este ataque en la exploración de problemas personales que reclamaban una verificación del estado general de la sociedad. Sigo pensando lo mismo, pero veo que obras tan bien logradas y tan influyentes no quedan justamente apreciadas dentro de una mera modalidad o subclase: constituyen un nuevo tipo de novela, desprendido de aquel del que proceden. Y a este nuevo tipo de novela es al que propongo llamar, al menos provisionalmente, novela estructural. Lo llamo así porque considero que su cualidad constituyente es la intención de identificar a la persona por referencia funcional a su contexto social, y a la sociedad toda (no en una de sus clases, sino en su totalidad) por referencia funcional a la persona, o sea, a la parte mínima de esa totalidad. Para que exista un deseo de identificar a la persona es menester que la persona misma no se conozca bien, se sienta perdida, en peligro de confusión y aun de anulación, y efectivamente todos los protagonistas de las novelas que antes he mencionado coinciden en ser opacos para sí mismos, borrosos o casi invisibles para el lector, y su modo de procurar el perfil que no tienen consiste en un doble y continuo proceso de ensimismamiento y alteración. Por esta doble vía, sumergirse en sí mismos y salir de sí mismos para verificar el contexto que podría explicar su identidad, caminan, corren, vuelan estos seres sin ser suficiente, ya sumiéndose en un escepticismo suicida, ya desbordándose e inundándolo todo con anhelo delirante, con pasión, con ira. El espacio que indagan es amplio, integrador, panorámico, comprende todas las clases sociales y las relaciones individuo-sociedad, examinadas con celo comprobatorio y catalogador. Si es posible, llevan este afán totalista a los varios tiempos de una época o de una biografía personal o familiar, y reviven acontecimientos o procesos muy alejados en la historia para definir por analogía su presente problemático. Hasta en

el uso de la segunda persona autorreflexiva (ese «yo» que se dirige a sí mismo como a un «tú» en *Señas de identidad*, *Parábola del náufrago*, *San Camilo* o *Don Julián*) se hace sentir la perdición o amenaza de anulación de la persona, quien a través de tal desdoblamiento imagina poder conocerse mejor y objetivar su «yo» ininteligible como ante un espejo. Cuando el personaje sale fuera de sí es para tender una mirada exploratoria hacia todo aquello que pueda orientarle. Otras veces, irritado por el desconocimiento que persiste a pesar de la extensa contemplación, vuelca su odio sobre el objeto impenetrable y lo invade con su sarcasmo, lo anega en su asco, lo siembra de sospechas y enigmas o lo viola en un torrente de insultos. A compás de esta actitud, el lenguaje se levanta por encima de los hábitos y adquiere una calidad neologista, paradójica, irónica, pedante, barbarizada, abusiva y en perpetuo desentono. Inoportuno sería tratar de definir de manera más precisa un tipo de novela todavía tan reciente y que para muchos acaso resulte discutible en su misma existencia, si bien no faltan los que señalan su cualidad diferencial precisándola como un «realismo dialéctico, método de indagación mediante el cual se unifica y totaliza el problema de la aprehensión de la realidad histórica (sociedad española) con la actitud conflictiva del autor» (José Ortega: «Novela y realidad en España», en *Mundo Nuevo*, núm. 44, Febrero 1970, pp. 83-86). Creo que este tipo de novela, con el cual conviven otros de notoria voluntad experimental (ciencia-ficción, novela supuestamente metafísica, antinovela) puede explicarse en gran parte por influencias foráneas, en especial por el «nouveau roman», tan exacto en la descripción de las cosas como nebuloso y flotante al transmitir la sensación de la conciencia que las aprehende, y por la nueva novela de Hispanoamérica (Cortázar, Vargas Llosa y Fuentes sobre todo). Pero no parece ser mera derivación de estos dictados de la moda, sino responder muy bien a las circunstancias españolas actuales, a un agudo malestar intelectual producido por el choque entre la prolongada cuaresma anterior y el tardío y explosivo carnaval del neocapitalismo y del alud turístico, del despegue económico sin despegues de otra índole. Podrán en algunos casos latir vestigios de intelectualismo burgués, de esteticismo o de nihilismo; pero, sea como sea, ni esta novela estructural ni otros experimentos a primera vista fútiles, como los de esa literatura novísima y subnormal de la última hornada, nada de esto es nadería, todo tiene su razón profunda. Y una de las más importantes misiones que esta reciente literatura narrativa se ha impuesto, es indudablemente la de criticar a fondo las estructuras tradicionales, desmitificándolas y depurándolas.

Reflexiones sobre la discontinuidad

A diferencia de la clasificación histórico-estética de Eugenio de Nora o de Ferreras, y de la puramente formal de Ramón Buckley, la aquí propuesta (novela existencial, social y estructural) se basa en un criterio que, sin

olvidar la historia, atiende a actitudes y temas denotadores de relaciones interhumanas. Hay una tesis formalista que dice así: «La nueva forma no aparece para expresar un nuevo contenido, sino para reemplazar a la forma antigua que ha perdido ya su carácter estético» (V. Chklovski). Decisiva es en efecto esta voluntad de estilo que mueve al gran artista a afirmar su arte en sí y por oposición al antes vigente y ya caduco. Pero las nuevas relaciones interhumanas que en la realidad histórica van sucediéndose conforme a complejos de circunstancias de todo orden (desde las económicas a las más libremente espirituales) contribuyen también de manera decisiva a la determinación de formas nuevas y válidas, presentidas por todos, forjadas con lucidez por los mejores pensadores y artistas, los cuales nos hacen plenamente conscientes de aquellas relaciones. Tomo ahora un caso particular para ilustrar lo que digo.

El caso elegido es la discontinuidad. No me refiero a la discontinuidad histórica, o falta de conciencia del proceso histórico acumulativo, que signa a los novelistas de postguerra, como han explicado, cada uno por su parte, Francisco Ayala y Fernando Moran. Llamo aquí discontinuidad al cambio frecuente o inmediato de lugares, momentos, personajes, temas del pensamiento o formas del discurso.

En la novela anterior a nuestro siglo existe, claro está, ese cambio, pero no es frecuente ni inmediato, sino mediado por transiciones explícitas, por pasajes narrativos y descriptivos que aclaran dicho cambio.

Característico de la novela moderna, a partir de sus grandes promotores (Henry James, Proust, Joyce, Faulkner) es que ese cambio, antes moderado y mediado, se haga frecuente e inmediato, y conforme el siglo avanza parece que la discontinuidad se apodera cada vez más de la novela haciendo de ésta el género puro del desorden, mejor dicho, de un orden que no es el sucesivo y causal de la naturaleza y de la historia, sino el instantáneo y libre orden de la conciencia, donde se juntan las lejanías y se apartan las proximidades; donde pasado, presente y futuro experimentan retardaciones, simultaneidades y anticipaciones; donde el sujeto puede multiplicarse y la multitud quedar unificada en un haz subjetivo; donde pueden revelarse innumerables perspectivas, emerger y sumergirse los más varios pensamientos e intuiciones, y albergarse las voces más diversas, los estilos más diferentes.

Considerada a grandes rasgos, la discontinuidad típica de la novela moderna obedece a ese proceso tan comentado que va desde la marcada omnipotencia del autor, fruto del individualismo absoluto del siglo XIX, a las llamadas técnicas de la literatura sin autor, resultado de la relatividad y de la sociedad de masas de nuestro siglo.

Mirando en particular el desarrollo de la novela española, creo que el primer ejemplo importante de discontinuidad se encuentra en El ruedo ibérico de Valle-Inclán, quien utiliza ese recurso para componer abreviadamente un cuadro histórico de la España isabelina, cifra de alusiones críticas al presente, mostrando, en muy varios aspectos ejemplares, la época, la geografía, la humanidad de aquel pasado: Madrid y Cádiz, corte y cortijo, aristocracia y pueblo, burguesía, política, vida privada, etc. Esta discontinuidad poliédrica, componente, responde sin duda a inducciones artísticas a través de las cuales el autor manifiesta su conocimiento de las técnicas modernas (expresionismo deformante,

cubismo integrador) y su empeño estilístico de diversidad en la unidad, visible ya en los anchos retablos galaicos de las Comedias bárbaras y en su contemplación estelar de la guerra europea. El gran artista nunca ignora las formas que en su época se ensayan y siempre las asimila y crea con propósito de diferenciar su obra de las anteriores y ajenas. Pero la creación o asimilación creativa de estas formas sería un vano experimentar si no correspondiese a un estado de las relaciones interhumanas que precisamente en aquellas formas se expresa y toma conciencia de sí. Y es evidente que El ruedo ibérico, al recomponer entrecortadamente el cuadro de la España isabelina, está trazando la figura de la España alfonsina, con sus tensiones típicas: la debilidad del trono, la fuerza bruta de los espadones, el señoritismo, la pobreza del pueblo, los presagios revolucionarios. Este estado general de la sociedad queda puesto de relieve óptimamente, en su problematicidad sobre todo política, mediante esa técnica de discontinuidad que selecciona ejemplos, a modo de diversas caras, para revelar así una amplia totalidad, la de la nación española en vísperas de transformación.

Muy distinto es el fundamento real de la discontinuidad en dos novelas de Camilo José Cela: Pabellón de reposo y La colmena; en ambas la discontinuidad expresa la yuxtaposición de existencias incomunicadas. Pabellón de reposo, «intento [...] de desenmarcación de la circunstancia del tiempo [...] y del espacio», según palabras del autor, está constituida por una serie de monólogos de los varios enfermos del pabellón, a través de los cuales se manifiestan sus nostalgias, temores, amores, angustias y preocupaciones. «Gritos de angustia en un doloroso estado del ser», así se ha definido, muy justamente, esta antología de experiencias solitarias y simultáneas. Pero también La colmena, a pesar del título que sugiere muchedumbre en movimiento, es obra de cuya lectura íntegra se obtiene más bien otra imagen: celdillas comunicantes, de manera que estructuralmente la novela podría calificarse mejor de «celular» que de sinfónica.

La colmena insta un paradigma de novela de reducidas proporciones, dividida en largos capítulos no titulados, y estos capítulos a su vez en numerosos y breves fragmentos separados por líneas en blanco. Tales fragmentos protagonizados por personajes diversos, representan cada vez lugares o ángulos distintos, captaciones más simultáneas que sucesivas del mismo momento, traslados de perspectivas, anécdotas o conversaciones con diferentes temas, variaciones idiomáticas a nivel popular, medio o intelectual. Pero estas rápidas y superficiales estampas (en cafés, tabernas, bares, alcobas, calles, plazas) no tienen por objeto componer ejemplarmente una totalidad, sino desgranar la materia de la muchedumbre en sus células comunicadas, mostrando la incertidumbre de los destinos humanos. En el seno de la masa, donde más agudamente se percibe la soledad (o no se percibe, pero se padece) los átomos sociales, los individuos, logran a lo sumo rozarse en conversación trivial, pero rara vez logran entablar verdadero diálogo. No conociendo su destino probable ni pudiendo intervenir en él con sensación de libertad, esas gentes viven ante el vacío y se agotan en la repetición. En la masa humana recorrida por la cámara del novelista se siente la alienación que la mina y la hace inconexa; pero también la alienación está en el novelista parcialmente.

Cela mira la superficie de ese mundo y no aspira a adentrarse en su medula, pero parece claro que si así opera es porque se siente ajeno a esos individuos que contempla, distante, incapaz de convivir ni aun imaginariamente con ellos, y por tanto de infundirles más vida de la que por fuera, muy volatilizada, presentan. Como testimonio de la enajenación desde un punto de vista que rechaza la compenetración con la colectividad en busca de su finalidad más fecunda, *La colmena* representa un documento de sensibilidad existencialista, pero abre camino hacia el realismo social porque no se trata ya de un individuo (Pascual Duarte o el nuevo Lazarillo) ni de una pluralidad de individuos insertos en la humana condición de la mortalidad (los enfermos en Pabellón de reposo): se trata de la sociedad española en una fase determinada de su historia y en una concreta situación.

Si aceptamos las tres etapas de la novela moderna señaladas por Lucien Goldmann (el individuo problemático, desaparición de la importancia del individuo en beneficio de la realidad colectiva, y ausencia del sujeto) reconoceremos que con *La colmena* se pasa de la primera etapa a la segunda. Y esta etapa segunda lo mismo diluye al individuo en la masa sometida al capitalismo o al régimen opresor de cualquier dictadura que en el pueblo solidario que lucha por sus reivindicaciones. En el caso de *La colmena* no hay sociedad solidaria, sino masa alienada; pero dar testimonio de ésta es ya señalar hacia aquélla. Por eso no tiene nada de sorprendente que los novelistas sociales viesen en *La colmena* un punto de partida y heredasen del modelo varias notas estructurales: la concentración del tiempo, la reducción del espacio, la protagonización colectiva y la discontinuidad. El principio unificador del individuo es sustituido por la relativa unificación de las coordenadas tiempo y espacio. En corto tiempo y en breve espacio, captados discontinuamente en momentos sueltos, en puntos diversos, se intensifica y evidencia mejor el leve roce de los átomos dispersos de la colectividad, su incapacidad de compenetración.

Si la discontinuidad sirve en la novela existencial como recurso técnico que traduce la yuxtaposición incommunicante de las células individuales, en la novela social ese mismo recurso funciona como signo de la particularidad de los grupos sociales. El procedimiento que sigue Jesús Fernández Santos en *Los bravos* para presentar la mezquina existencia del vecindario aldeano, sus apuros y fatigas, sus inútiles deseos, su esclavitud, sus celos, consiste en una sucesión de momentos levemente protagonizados por éste, por aquél, por el de más allá. Estos momentos, que a veces son simultáneos, a veces sucesivos en contigüidad o separados por horas, días o cambios de lugar, quedan marcados por unos simples asteriscos. Las transiciones están elididas; los huecos de silencio, lapsos de tiempo en blanco o mutaciones de la línea visual se suponen. Elévanse así las escenas sobre un fondo común determinado por la unidad espacial: el pueblo.

La soledad, no individual, sino en fracciones colectivas, es el fundamento real del que arranca la novela social, siempre más atenta a las lecciones de la vida en torno que a los modelos de arte. Esa soledad se trasparenta en la estructura de *El Jarama* muy nítidamente: tres planos espaciales y humanos (orillas del Jarama, el interior de la venta de Mauricio, el jardín de la venta) que rara vez se penetran; cincuenta y seis apartados o

segmentos, dispuestos por lo común en ritmo de alternativa simultaneidad; sustitución de la unidad «hombre» por las unidades «tiempo» (un día) y «lugar» (cerca del Jarama); revelación de la gente por medio de conversaciones, silencios y ademanes, sin sondeo psicológico. Los distintos planos marcan diferencias de actitud, experiencia o ambiente: en la venta los viejos fatigados glosan como desde un alto miradero el modo de ser de los jóvenes o entran en discusión con alguno; los que llegan de la ciudad no entienden a los que vegetan en los pueblos, ni éstos se explican muchas de las reacciones de aquellos. Como dice Fernando Moran: «La tangencia entre el universo de los jóvenes excursionistas y el de los adultos que pasan el domingo en el merendero responde a una discontinuidad vital entre las generaciones, puesto que los jóvenes [...] no han engranzado con la situación de sus padres al carecer de conciencia de la continuidad histórica» (Explicación de una limitación: La novela realista de los años cincuenta en España, Cuadernos Taurus, Madrid, 1971, p. 82). Sobre la discontinuidad como expresión particularizadora dentro de la novela social podrían aducirse muchos y muy sintomáticos casos, uno de los más notables La zanja de Alfonso Grosso. Pero quizá pocos autores hayan llegado a resultados tan radicales como Luis Goytisolo en Las afueras y en Las mismas palabras. Las afueras no es un relato seguido, sino siete relatos independientes desde el punto de vista de la acción y que sólo coinciden en la localización (las afueras de Barcelona), la actualidad (1957) y la representativa semejanza de los personajes que, en relatos distintos, portan el mismo nombre. Con parecido cuarteamiento de la novela en unidades argumentales desvinculadas pero de sentido convergente están contruidos otros libros: Fin de fiesta, de Juan Goytisolo, o Cinco variaciones y Las tapias, de Antonio Martínez Menchén. En Las mismas palabras se van relevando tres acciones distintas que, aunque próximas, no confluyen. Y muy semejante es la construcción de La trampa, de Ana María Matute, donde se barajan cuatro unidades en secuencias tempo-espaciales rotas.

Finalmente, en lo que he llamado novela estructural, la discontinuidad, que lejos de ceder, se acrece y prodiga, sirve como importante vehículo expresivo del temor a la anulación de la persona. El desasosiego que suscita sentirse perdido, sin conciencia suficiente de la identidad propia, arrebatada a la persona de un lugar a otro, de un momento a otro, de un trato, de una indagación, de un problema, de una perspectiva a otros, y a otros, en búsqueda incesante.

Tiempo de silencio, la novela que corona la dirección social y estrena esta nueva dirección, destaca a un protagonista individual pero tan confuso e impotente que su destino le obliga a un recorrido general de la sociedad concluido en el más irritante fracaso. La discontinuidad de esta novela no es tanto de tiempo y espacio, como de posición de la conciencia: el sujeto cambia constantemente de ánimo y de dirección por sí mismo y porque se ve arrastrado por aquellas circunstancias y gentes en quienes trata de encontrarse.

En Señas de identidad otra persona, Álvaro Mendiola, transparente doble de Juan Goytisolo, se inspecciona por el conducto polimorfo de unos heterogéneos materiales (fotografías, papeles, conversaciones, mapas, cartas, etc.) y esos materiales proporcionan al protagonista (que habla de

sí como a una segunda persona), al relator objetivo (que habla en tercera) o a otros sujetos (que hablan en primera persona o de los cuales el narrador habla en tercera) una documentación que esclarece el tema primordial de cada capítulo. La variedad de «fuentes», las mutaciones de persona verbal, los cambios de encuadre espacial (España, Francia, Cuba) y temporal (fin de siglo, anteguerra, guerra, postguerra, actualidad) cumplen funciones de considerable potencialidad sinfónica. Persona, familia, ciudad, generación, profesión, política, amor, trabajo, nación, todo entra en la ardua tarea de reconocimiento de un destino individual que, gracias a esas ondas concéntricas en que no acaba de verse centrado, asume la exploración de su sentido social e histórico. «La fragmentación es total, absoluta. Un tratamiento tradicional, lineal, no habría bastado para darnos el drama de Álvaro y España en toda su intensidad. Goytisolo así lo ha comprendido y el cataclismo estructural, el sismo que ha quebrado tiempos, personas, anécdotas, tipografía, situaciones, es reflejo cabal de la guerra que de 1936 a 1939 desplazó convulsivamente a seres y situaciones, a hombres e instituciones, a individuos y estructuras sociales y políticas, a Álvaro y a España. Y como marchan Álvaro y España recogiendo fragmentos, buscando raíces y asideros en la incoherencia, la estructura de la novela obliga al lector a igual experiencia, a un proceso semejante, y le penetra de la sensación de inestabilidad, absurdo y desconcierto» (Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández: *La novelística española de los 60*, Nueva York, Eliseo Torres, 1971, pp. 117-118). Pero no se trata tanto de componer con estos fragmentos el retrato de una época ni el tejido de una sociedad, como de probar a erigir la figura de la propia persona provista de un significado que detenga la amenaza de aniquilación. Y movidos por este mismo afán de conocerse para no sucumbir a la desintegración se conducen otros personajes de la novela del tiempo más reciente.

La extraña y fantasmal mujer que viene a recuperar su pasado en *Volverás a Región*, en su aparente diálogo con el doctor Sebastián, monologa por su parte, como el doctor por la suya, experimentando ambos monólogos las más enigmáticas interrupciones y confundentes desdibujamientos. En *Parábola del naufrago Jacinto San José*, víctima de su imprudencia en preguntar por el sentido de su trabajo, repite el proceso de animalización de otro camarada y el ahogo del marinero en el sollado o del enemigo en la cámara de gas, y ante el espejo se desdobra y tutea, cada vez más lúcido. El ya enajenado, ya ensimismado Camilo José Cela de *San Camilo*, 1936, puesto ante el espejo sangriento de su pueblo en guerra, itera y reitera un pasado-presente a borbotones. Y el sádico Conde don Julián asoma desde la costa africana su pasión vengativa en esa imaginaria invasión que Juan Goytisolo evoca por medio de los más diversos experimentos: introduciendo repeticiones simbólicas, pastiches, confusiones entre lo vivido y lo soñado, disolvencias de la realidad en la fantasía, citas literales de las más dispares autoridades desde Alfonso X el Sabio hasta Monseñor Tihámer Toth, tránsitos imperceptibles del presente al pretérito y, en fin, un obstinado gusto por la inconexión, el fragmentarismo y los juegos léxicos, semánticos y metafóricos.

A primera vista, algunas de las novelas que he mencionado (*Volverás a Región*, *Parábola del naufrago*, *San Camilo*) y todavía más *Una meditación*,

de Juan Benet, parecen escritas en flujo continuo, pues las divisiones gráficas o son muy leves o no existen. Pero tal apariencia de continuidad es perfectamente engañosa. Aunque falten las separaciones capitulares, los apartes e incluso los signos de puntuación, la supuesta línea ininterrumpida es en realidad un hormiguero de avances, retrocesos y reiteraciones; el sujeto salta de «yo» a «él», de «él» a «tú»; a menudo es difícil precisar quién sea el referente de lo referido; y, como signos patentes de astillamiento y de esfumación, con frecuencia surgen preguntas, exclamaciones, versículos, frases inacabadas sin puntos suspensivos, y «etcéteras» que omiten lo consabido inútil. En *El mercurio* (1968) de José María Guelbenzu, novela que es puro deambular «en busca de», puede hallarse un acumulado y brillante florilegio de discontinuidades, desde las más sustantivas (cambios de personaje y personas gramaticales, de lugares, tiempos, asuntos, perspectivas y moldes) hasta lo que podríamos llamar señales idiomáticas de la tartamudez. «La ibera incivilizada, digo, la que asume las buenas costumbres, claro es, no faltaba más cada cosa en su sitio dios nos coja acorazadas, bla, bla» (p. 36); «Es terrible una pérdida, cosas queridas, seres humanos, pedazos de» (p. 28). Tenemos aquí un precioso testimonio de discontinuidad sintáctica y semántica: la frase queda rota, no terminada, y, además de no terminar, significa fragmentación («pedazos»). Una misma posibilidad formal responde, pues, de diversos modos a realidades históricas y sociales que la hacen necesaria; a las cuales esa forma nueva presta la expresión adecuada que nos permite adquirir plena conciencia de lo que sólo oscuramente intuíamos.

1972.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo