

DELFÍN LEOCADIO GARASA

LA CONDICION HUMANA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

SIEMPRE que se alude a la “condición humana” y su tratamiento literario, acude a la mente el recuerdo de la novela homónima de André Malraux sobre la revolución china. La expresión tiene, sin embargo, antigua data, tanto en teología como en tratados morales. Pero en este caso como en otros la antigüedad no ha contribuido a disipar las penumbras que circundan su recta acepción, ni a aislarla de los aditamentos espúreos incorporados en su trayectoria.

Esta aclaración quizás resulte superflua en este ensayo sobre la condición humana en la novela española de los últimos decenios, donde me limitaré a aducir algunos ejemplos de narraciones en que ella se muestre con peculiar relieve e intensidad. No aspiro aquí, por supuesto, a obtener generalizaciones cuya forzosa abstracción las despojaría de consistencia. Pero tampoco me siento demasiado dispuesto a renunciar a las implicaciones que trascienden —aunque no pierdan de vista— cada caso particular

Al hablar de la “condición humana” estamos usando una expresión abarcadora de diferentes “status”. Precisamente el rasgo saliente de la condición humana —por contraposición a otras condiciones sobrehumanas o infrahumanas— es su diversidad, su carácter tornadizo y fluctuante. En ello reside principalmente su incentivo artístico: en brindarse propicia a todos los abordajes, en responder con secreta complicidad a todos los intentos. No se extraerá, pues, de estos ejemplos novelescos “la posición del hombre en el cosmos”, como en el libro de Max Scheller, sino apenas una serie de datos ilustrativos que, si bien suscitan *ipso facto* la conciencia de nuestras limitaciones, también invitan insinuantes a avanzar más allá en ávida procura de explicaciones o asideros.

Suele oponerse la “condición humana” a la “naturaleza humana”,

como expresión de lo ingénito y lo adquirido. Tal oposición es, sin embargo, despistadora, pues el hombre es un ser de condición por naturaleza mudable y la vida humana un proteico fluir cuyas fases, aunque etapas de un desarrollo natural, no siempre poseen la regularidad de los hechos previsibles.

Quizás por eso una revista sobre las expresiones literarias de la condición humana no sea tan evanescente y somera como hubiera parecido hace sesenta años, cuando sólo las afirmaciones generales tenían prestigio. El hombre es un ser esencialmente condicionado, sostenía Hamilton, y la historia humana lo ratifica ampliamente.

Ante su condicionamiento existencial el hombre puede adoptar dos actitudes: O dócil aceptación ante los poderes superiores que la rigen y determinan, o rebeldía más o menos violenta contra esos poderes condicionadores o contra sí mismo como criatura condicionada. Es muy importante establecer cuál es la actitud del artista, y en especial del novelista, pues en la novela se libra, según Camus, la pugna del "hombre rebelde". De esta actitud del artista dependerá su visión serena o angustiada del mundo que su obra trascienda. Y dependerá también la búsqueda de módulos expresivos en cuya naturalidad, originalidad o extravagancia se viertan los valores que amparan su acatamiento o su rebeldía.



Arrancaré la consideración de la narrativa española desde un hito cronológico crucial: la Guerra Civil librada en la península entre 1936 y 1939. Pese a la abundante bibliografía existente sobre esta contienda, ninguna obra histórica (y las hay excelentes) logra darnos una impresión abarcadora. Lo mismo podríamos decir de otros testimonios más directos: relatos de participantes de uno y otro bando, *films* tomados en distintos frentes, discos que registran la palabra de los principales actores de la tragedia. Ultimamente hemos asistido a una incisiva compaginación de algunos de esos elementos en la película documental *Morir en Madrid*.

Todo esto, aunque hiera con su cruel veracidad, da una impresión de cosa fragmentaria. Esta misma impresión me produjeron los relatos que, en 1954, durante un apasionado viaje por España, me refirieron españoles de distinta condición a quienes abordé discretamente. Recuerdo que en su mayoría no se mostraban muy dispuestos a hablar de "eso" y hasta los más gárrulos en otros temas se tornaban parcos y reticentes. Fue entonces cuando com-

prendí que España vivía dolorosamente un remordimiento, que le emponzoñaba la sangre, y con estoico sentido de expiación —quizás con recóndito masoquismo—, no se concedía a sí misma el alivio de la confesión y del olvido.

Lo primero que llama la atención en esta guerra civil española es la engañadora perspectiva con que la evocamos. Aunque bastante reciente, no sé por qué nos parece tan remota, casi perdida en las brumas del tiempo. Esto suele suceder, a veces, cuando han pasado muchas cosas entre el hecho evocado y nuestro punto de mira actual. Pero aquí no es ese el caso, después del fin de la Guerra Civil, sólo tenemos en España una larga dictadura, cuyos únicos altibajos serían trueques en el color de sus puntales extranjeros, y, últimamente, un aparente y promisorio aflojamiento de ciertos instrumentos de poder.

Eso hace pensar en que la Guerra Civil española resulta más abordable para el observador desinteresado y remoto con las perspectivas íntimas y fluctuantes de la leyenda que con rigurosas pautas históricas. Y al aproximarla a la leyenda, está lejos de mi intención desvirtuarla, ni mitigar su doloroso recuerdo, ni restañar las heridas abiertas. Más bien le reconozco con ello una grandeza trágica que excede las forzosas limitaciones de la historia y una proyección universal que se remonta sobre la circunstancias espacio-temporales para sacudir las más entrañables fibras humanas.

Asimismo, ciertas cómodas esquematizaciones iniciales se fueron enmarañando en su transcurso y hoy no son ya fáciles de discernir. La reducción del conflicto a una pugna entre derechas e izquierdas o entre fascistas y comunistas resulta ya precaria. La presencia innegable de esos dos grupos y, además, de anarquistas, socialistas, trotskistas, carlistas, monárquicos nacionalistas catalanes y vascos, etc. desaniman cualquier intento sistematizador. Me he preguntado muchas veces si la Guerra Civil española no estaría destinada a afirmar gradualmente, junto con su propio misterio, el misterio de España, misterio semejante a esos misterios religiosos, defendidos con tanto denuedo por los españoles y el mantenimiento de cuya impenetrabilidad costó raudales de sangre.

Por supuesto, la Guerra Civil sirve de tema o marco a muchas obras literarias tanto españolas como extranjeras. Además, sus referencias directas o indirectas perduran sin tregua en la narrativa de nuestros días. *L'espoir* de Malraux, pese a evidentes hallazgos, adolece de ese mutilador esquematismo que acabo de mencionar. Por otra parte, la estofa humana y algunas reacciones de sus personajes desbordan el plan trazado, que Malraux se empeña en seguir

inflexiblemente, sin concesiones al zarandeado individualismo español. Por eso, sobre todo a la distancia, la novela de Malraux parece tan quimérica como el triunfo campesino y la desbandada fascista con que se cierra. Además, Malraux incurre en una falta de perspectiva frecuente cuando de España se trata: mostrar la Guerra Civil como un azote caído de pronto sobre la Península, que halla sentido y justificación en las proclamas y propósitos concretos de las fuerzas que en ella se debaten. Esto lo exime de entroncarla con una tradición donde se dan desde siempre escisiones insalvables.

El mismo reproche podría esgrimirse contra Hemingway en *Por quién doblan las campanas*, cuyo plausible esfuerzo de comprensión de lo español cristaliza en reiterada (y en el fondo complacida) exhibición de lo horrible y sangriento. Hay que convencerse de que no bien intentan los extranjeros desechar el pintoresquismo trivial ("la España de la pandereta") caen en la divisa de Maurice Barrés: *Du sang, de la volupté et de la mort*. Quizás el libro no español más trascendente sobre la Guerra Civil sea el *Testamento español* de Arthur Koestler, en que la precisión documental no está reñida con el aliento épico. Pero en general, como atinadamente ha escrito Fernando Uriarte, "estos documentos no alcanzaron a traducir adecuadamente la realidad del pavoroso suceso, su oculto sentido encubierto por las tendencias políticosociales que operaban en la epidermis de la nación"¹. Y mucho menos en su entraña palpitante.

La narraciones a cargo de españoles se caracterizan por su militancia. Es una literatura banderiza o "comprometida". Algunas no pasan de ser vibrantes alegatos, como *Campo abierto* de Max Aub o *Cumbres de Extremadura* de José Herrera Petere, apasionante relato de las andanzas de un grupo de guerrilleros. No creo que todas estas novelas, escritas y publicadas por lo general en el destierro, merezcan el lapidario rótulo de "semiperiodísticas y de consignas" que les adjudica Serrano Poncela, también desterrado². La Guerra Civil ha sido para sus vidas un hecho demasiado decisivo y desgarrante para atinar a sustraerla de su inspiración. Muchos deben a su impacto su razón de ser como escritores.

Entre estos últimos descuella Arturo Barea. Su trilogía *La forja de un rebelde* (que no es propiamente una novela sino una sucesión de recuerdos autobiográficos), publicada originalmente en inglés, poco conocida dentro de España, es una obra desigual. Su primer

¹F. Uriarte, *Novelas de la guerra española*, Atenea, N° 394, pp. 74-92.

²*La novela española contemporánea* en *La Torre* (Puerto Rico), 1953.

volumen *La forja* narra sus experiencias infantiles y adolescentes. El segundo, *La ruta*, su paso por la milicia en el frente de Marruecos. En el tercero, *La llama*, cuenta Barea su vida durante el sitio de Madrid por las fuerzas nacionalistas, su retirada a Valencia y Barcelona y finalmente sus sinsabores de desterrado en Francia.

A pesar del cúmulo de sucesos que se agolpan en esta última parte del libro, del enfoque personalísimo con que están vistos hechos y personajes que ya pertenecen a la historia y de la sobria veracidad con que están descritos, lo que más impresiona es el conflicto anímico del autor-protagonista, enfrentado a situaciones límites que lo fuerzan a huir como único medio de salvar su convicción republicana. No era ésta una simple postura política, ya que nutría sus raíces en la infancia azarosa, en las vicisitudes africanas, en desazones íntimas y fallidos intentos redentores. Sin embargo, su permanencia en Madrid hasta el final, hasta su caída, no hubiera significado sólo el fusilamiento o la cárcel —digno martirio de una fe auténtica—, sino asistir impotente a la disgregación paulatina de su creencia, posibilidad que un español vislumbra siempre con horror. El único modo de proteger aquello por que había luchado sin claudicaciones y salvarlo de las contingencias adversas que lo envilecían o adulteraban, era huir, desterrarse y revivir lejos la misma lucha, pero purificada en la distancia, el dolor y el desarraigo. Y, sobre todo, era el único medio de continuar creyendo en ella hasta morir.

Quizás uno de los relatos más acabados sobre la Guerra Civil sea la novela breve de Francisco Ayala titulada *El Tajo*, incluida en su libro *La cabeza del cordero*. Aquí la Guerra Civil se ve tan circunscrita en su ámbito que se reduce casi a un recuerdo y un caso de conciencia. Pero esta delimitación intencional ahonda nuestra visión hasta poner en descubierto la raigambre más oculta del hecho. Poco es lo que se muestra aquí de la Guerra Civil propiamente dicha. Ni espectaculares bombardeos, ni masacres en masa, ni temerarias guerrillas. Nada más que un grupo de soldados rebeldes, aburridos de inactividad en el frente de Aragón. Uno de ellos, Santolalla, va a buscar uvas a un viñedo cercano, se encuentra allí con un soldado enemigo y lo mata. Eso es todo: un hecho normal y casi baladí que para nada influirá en la suerte de la guerra, la cual, por otra parte, está próxima a concluir. Sin embargo, el recuerdo de esta muerte estúpida y sin gloria emponzoña la mente de Santolalla bastante tiempo.

Mediante la técnica del *flash-back* evoca etapas de su vida anteriores a la guerra. Recuerda como en su propia familia —su abuelo, su padre— ya se incubaba la gran división entre los españoles. Y recuerda sus propios ramalazos de odio, sus reprimidos deseos homicidas, to-

do lo que acaba de estallar tan tristemente en esta muerte anodina del soldado, que también iba como él a buscar uvas para abreviar su aburrimiento, cuya mueca de horrorizado asombro ya no podrá borrar nunca y cuya cédula militar y carnet de afiliación a la UGT están allí, sobre la mesa, como irrisorio trofeo.

El soldado muerto era, como él, toledano. Nunca olvidaría sus datos personales. Cuando poco después concluyó la guerra y volvió a Toledo, una vez instalado en su casa, procuró localizar a la familia y al fin dio con ella: una mujer gastada y un anciano lelo, la madre y el abuelo, los dos sombríos, indiferentes, en ese estado neutro subsistente a las catástrofes que en su momento parecían insuperables. Santolalla le dice a la madre que el muerto era su amigo y lo mató una bala perdida.

—¡Una bala perdida! —exclama la madre—. ¡Una bala perdida! Esa no es una muerte mala. No, no es mala; ya hubieran querido morir así su padre y su otro hermano: con el fusil empuñado, luchando. No es esta mala muerte, no. ¿Acaso no hubiera sido peor para él que lo torturasen, que lo hubiesen matado como a un conejo? ¿No hubiera sido peor el fusilamiento o la horca?... Si aun temía yo que no hubiese muerto y todavía me lo tuvieran...

Quiere luego Santolalla ayudarlos, pero su ofrecimiento es rechazado con dignidad ("Nada necesitamos, señor, se agradece"). Sólo le queda entregarle el carnet, pero también aquí se estrella su propósito:

¿Y qué quiere que haga yo con eso? ¿Que lo guarde? ¿Para qué, señor? Tener en casa escondido un carnet socialista, ¿verdad? ¡No! Muchas gracias.

Y entonces comprende el ex soldado la presencia abismal, la hostilidad insalvable que nada ni nadie podrá mitigar. Ese es el Tajo verdadero, que no sólo divide a España como el río homónimo, sino la hiende en su centro vital.

Distinto es, por supuesto, el tratamiento novelesco de la Guerra Civil desde el lado nacionalista. El punto de vista del narrador no es aquí sólo un artificio técnico que hace a la estructura novelesca, sino impregna su espíritu y su mensaje. Prefiero dejar de lado, para no convertir este ensayo en un catálogo, algunas novelas sectarias como las del navarro García Serrano, en que los conflictos y personajes se distorsionan hasta lo inverosímil (sabido es que lo inverosímil artísti-

co puede ser verdadero y viceversa), para que se claven en el blanco inmediato. Sin duda el autor más estimable de este grupo, el que ha allegado más lectores dentro y fuera de España es José María Gironella con su novela *Los cipreses creen en Dios*.

Nada más arduo que encarar este libro desde un ángulo estrictamente literario. En su lectura, saltan a la vista sus defectos: falta de perspectiva, esquematización de situaciones y personajes, precariedad de la acción y caducidad de algunos de sus procedimientos narrativos. Y, sin embargo, sin explicarnos exactamente por qué, no podemos evitar que el libro nos cautive y por momentos nos conmueva.

Creo que la causa de esta duplicidad debemos buscarla primordialmente en el interés intrínseco del asunto: la vida en Gerona durante los tres años anteriores a la Guerra Civil. Sin aire profético a lo Baroja de *La selva oscura* presenta una crónica detallada de diversos sectores de la vida española. Ha sido un acierto de Gironella circunscribir el ámbito de su novela, pues eso le permite una mayor densidad y minucia en el tratamiento de su vasta materia. También atrae su sinceridad y, sobre todo, la sinceridad de su propósito de ser imparcial. Podrían aducirse varios rasgos demostrativos de que no siempre lo logra, pero eso no quita autenticidad al intento. Por lo menos no hay deformación "esperpéntica" del adversario como en las novelas de Agustín de Foxá, Zunzunegui y W. Fernández Florez. Los falangistas, curas y derechistas no están presentados como dechados seráficos, ni los comunistas, anarquistas y masones como nefastos demonios. Hay un evidente esfuerzo por aprehender a todos en su humana complejidad.

Menos lograda es su continuación *Un millón de muertos*, donde se desdibujan los personajes de la anterior y la acción, a fuerza de querer ser precisa y veraz, se torna tropezosa y artificial. A mi ver, Gironella ha pecado aquí por deficiencia de selección. No obstante, digna es de transcribirse su justificación del título: "El título de la obra *Un millón de muertos* podría llamar a engaño. Porque la verdad es que las víctimas, los muertos efectivos, los cuerpos muertos en los frentes y en la retaguardia, sumaron, aproximadamente, quinientos mil. He puesto un millón, porque incluyo, entre los muertos, a los homicidas, a todos cuantos, poseídos de odio, mataron su piedad, mataron su propio espíritu". Pensamiento que recuerda el epígrafe de John Donne con que Hemingway encabeza su novela: "No mandes a averiguar por quién doblan las campanas, doblan por ti".

Abel Plenn, que en 1944 era agregado de prensa en la Embajada de los Estados Unidos en Madrid, es autor de un libro de amena lectura titulado *Viento en los olivares*. Es, sin duda, un testimonio parcial de la realidad española, el cual podría neutralizarse con otros. Pero hay un episodio que me ha impresionado muy especialmente, por parecerse a otro que me tocó presenciar diez años más tarde.

En el Paseo de la Castellana, en Madrid, se levantaba un palco para una ceremonia oficial. Se hallaba rodeado de apuestos jóvenes de ambos sexos ataviados con el uniforme azul de la Falange. De pronto aparecieron los moros, marciales y exóticos sobre sus cabalgaduras, con sus albornoces al viento. Luego se levantó un grito estridente que se canalizó en un himno. La escena tenía cierta grandeza en aquella luminosa mañana madrileña, antes que el sol hiciera sentir todo su rigor. De pronto, un automóvil negro se detuvo y de él descendió un hombre bajo, rechoncho, vestido de blanco y enfiló hacia el palco, con el brazo en alto, mientras en sus labios se dibujaba una sonrisa. Lo reconocí de inmediato. Era el mismo rostro que desde mi llegada a España hacía dos meses veía en todas las oficinas, los escaparates, las estampillas, las tiendas, los teatros, los museos y en muchas casas particulares.

Confieso que no pude reprimir cierto estremecimiento al saberme tan cerca del hombre que por varios lustros regía discrecionalmente los destinos de España. No está en mi ánimo entrar aquí en discusiones sobre el régimen franquista. De todo escuché sobre él en su tierra: encendidos elogios, feroces diatribas, chistes indecentes, veladas ironías, etc. de boca de gente que, personalmente, me merecía el mayor respeto. La presencia de este régimen, sin embargo, ha impreso una peculiaridad, un ritmo y una dirección al desarrollo literario, ha condicionado en cierto modo su supervivencia y su carácter. Y por eso no puedo menos que evocar aquí, aunque sea al pasar, a "Francisco Franco, caudillo de España por la gracia de Dios".

En el decenio 1940-1950, la novela española pasa por un período de esterilidad, sólo quebrada por *La familia de Pascual Duarte* de Cela, *Mariona Rebull* de Agustí y *Nada* de Carmen Laforet. Puede aceptarse la explicación de esta exigüedad numérica que da Julián Marías: "En los años de la guerra e inmediatamente después de acabada ésta, las instituciones culturales quedaron suspendidas o destruidas, el espíritu de beligerancia lo invadió todo, la libertad de expresión se anuló y los intelectuales en cuanto tales y mientras quisieran

permanecer fieles a su condición, no como simples ciudadanos, tenían muy poco que hacer"³.

Tiene razón el discípulo de Ortega. La principal causa de esta rala producción novelesca debe buscarse en el desolado aislamiento de los escritores. Verdad es que España nunca (ni siquiera en los períodos presuntamente generacionales) el cenáculo o el grupo lograron imprimir reciamente su sello a las poderosas individualidades integradoras. Recuértese, sin ir más lejos, la llamada "generación" del 98. Pero aquí el aislamiento no provenía sólo de abroquelarse paladinamente en sí mismos, sino de imposiciones más hondas e irreparables. Una buena parte de los novelistas escriben y publican en el destierro (Ramón Sender en Estados Unidos, Barea en Inglaterra, Max Aub en México, José Blanco Amor en la Argentina), sin contar los que al cabo de algunos años han vuelto a España, con toda la desconexión y el desarraigo que esto supone. Pero aún los que han permanecido en España se han visto forzados a replegarse en sí mismos por el precario panorama intelectual que allí se ofrecía después de la Guerra Civil (situación, en verdad, paliada en años posteriores), por la férrea y triple censura por que debía inexorablemente pasar cualquier publicación (aquí también se advierte una distensión, aunque no excesiva, como lo muestran *La isla de Goytisolo* o *Gracias por el fuego* del uruguayo Benedetti) y por la falta de contacto con la gran producción novelesca exterior, razón que explica por qué la novela española, pese al innegable talento de algunos cultores, se haya rezagado, en lo que a técnica y temática se refiere, de la producción mundial coetánea.

Juan López Alborg⁴ reprocha a la novela moderna española la ausencia de una problemática humana trascendente. Salvo excepciones, sus conflictos se reducen a uno o varios personajes, a un ambiente o, a lo más, a una clase social. El novelista pretende sacarnos un momento de nuestra tranquilidad contándonos cosas terribles o apartarnos de nuestras preocupaciones contándonos cosas amenas, permitiéndonos asomarnos a una especie de tinglado donde transcurrirá una acción cuidadosamente inventada, cuyo desarrollo acompañará con comentarios y apostillas de su cosecha, como interponiéndose en la frontera que separa la ficción de la realidad. Otras veces, por modestia o

³Julián Marías, *La situación actual de la inteligencia en España*, cultura, París, 1960, 45, p. 68.

en *Cuadernos para la libertad de la* ⁴*Hora actual de la novela española*, Taurus, Madrid, 1958, I, p. 23.

convicción literaria, se esforzará por desaparecer, por permanecer oculto tras los hechos por él suscitados.



La literatura moderna refleja como nunca la obsesión del tiempo y su inasible fluir⁵. Quebrantado el convencimiento racional en la eternidad (aunque permanezca como artículo de fe), perimidos los ambiciosos sistemas que veían un sentido ulterior a la historia humana, el hombre de hoy mira al tiempo como a un medio indiferente u hostil en que transcurre transitoriamente su vida y todos los valores que la rigen. La moderna novela española no elude la preocupación por el tiempo en que el hombre se halla inmerso. Pero lejos de considerar el tiempo como entidad metafísica —al modo de ciertas novelas europeas y como ya insinuaba Azorín— prefiere converger su atención en la imagen que dejan las cosas luego de su tránsito irrecuperable. Y, sobre todo, en las mutaciones que su transcurrir somete al ser humano. Por eso, pese a existir algunos tímidos y originales escarceos sobre el tratamiento del tiempo —o *tempo* novelesco— como en *Pabellón de reposo* de Cela, donde se asiste a su inmovilización en un sanatorio de tuberculosos incurables, o en *Las últimas horas* de Suárez Carreño, en que mediante la técnica simultaneísta, se presenta lo sucedido en una noche madrileña a personas de distinta extracción social arbitrariamente asociadas, en la mayor parte de las novelas españolas actuales la meditación sobre el tiempo se diluye en advertencia trémula o en nostálgica evocación.

De esta preocupación por el cambio implícito en la condición temporal del hombre, surge la incidencia de la novela actual sobre las diversas etapas de la vida humana. La infancia es tema dilecto de varios narradores. Los niños que aparecen en novelas españolas actuales son a veces vistos como esbozos o, mejor dicho, como meras virtualidades en que ya alienta el adulto, cuyo obligado punto de vista impone al novelista precocidades o añoranzas. Pero otras su interés lleva al narrador a brindarnos una imagen del niño en sí, sin anacronismos ni vislumbres proféticos.

Algo de las dos cosas acaece en el primer volumen de *La forja de un rebelde* de Barca, consagrado en buena parte a sus reminiscencias infantiles. A pesar de la aparente espontaneidad con que el niño narra

⁵Cf. Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1960.

sus experiencias —espontaneidad sostenida por algunas observaciones demasiado candorosas y por el uso del tiempo presente— se advierte una selección prolija de datos que justificarán la restallante proclama de rebeldía con que se cierra el libro.

Todos ellos me han enseñado a vivir. Nada de lo que me han enseñado sirve para vivir. ¡Nada. Absolutamente nada! ¡Ni sus números ni su historia sagrada! Me han engañado. La vida no es lo que ellos enseñan, es otra cosa. Me han engañado y ahora tengo yo que aprender solo lo que es la vida.

El relato de esta infancia se desliza impregnado de amargura, pero Barea tiene el buen tino de no cargar demasiado las tintas. Los distintos miembros de la familia —la madre, los amos, los tíos— están en verdad delineados con perspectiva de niño. En cambio, los episodios del colegio aparecen seleccionados y coloreados de prematuro anticlericalismo. Igualmente, una excesiva racionalización torna un tanto forzado el despertar de su conciencia de clase o sentimiento de inferioridad social. Hubiera sido más natural —e incluso más eficaz— presentarlo en forma más amorfa e intuitiva. Magníficamente transmitidos la pérdida de la inocencia y su primer contacto con la muerte.

Antigua data tiene en España la tradición del niño. Ahí están, sin ir más lejos, los Lázaros, Guzmanes y Pablillos del Siglo de Oro, desarrapados y famélicos, exhibiendo su mordacidad o sacando moralejas de su asendereada vida. Puntualiza esa tradición Cela al publicar sus *Nuevas andanzas y desventuras del Lazarillo de Tormes*. Por eso no comparto los juicios de López Alborg y de Eugenio de Nora⁶ que tildan desaprensivamente a esta novela de pasatiempo o remedo literario. Tengo para mí que este nuevo Lázaro de Cela es reencuentro entrañable, remozamiento de un tipo humano que el prestigio literario ya estaba acartonando, demostración de que pueden llenarse de zumos frescos los viejos odres.

Este nuevo Lázaro recorre los caminos de España con su miseria a cuestas y su despierto ingenio como único bagaje. Topa en su peregrinar con una cáfila de sujetos curiosos (unos músicos miserables, unos volatineros viciosos, un poeta, un boticario, una curandera medio bruja, etc.) y vive pintorescas aventuras, hasta aterrizar en los alrededores de Madrid y mezclarse con unos arrapiezos hermanos de los que aparecen en *La busca* del maestro don Pío Baroja.

⁶*La novela española contemporánea*, Madrid, 1958, III, p. 119.

El Lázaro niño de Cela no se desdibuja, como les solía acontecer a sus antepasados pícaros, en digresiones, sermones o en sátira urticante. Hay en sus observaciones (salvo alguna que otra, como las dedicadas a su madre y a sus presuntos padres, desbordantes de cruel sarcasmo) un fondo de indulgencia y resignación. Sus penurias no desembocan en sorda rebelión sino en agridulce ironía y en una sabiduría de la vida que podemos sintetizar en su comentario: "No siempre se comía pero, eso sí, siempre había emoción".

Otra lograda figura de niño es Daniel el Mochuelo, protagonista de *El camino* de Miguel Delibes. Trátase de una novela nada innovadora en cuanto a la forma, consistente en la visión retrospectiva de un niño antes de emprender el camino que lo llevará de su pueblo hacia un futuro imprecisable. Este Daniel es un niño cabal, sin que logren desvirtuarlo ciertos desplazamientos hacia el autor del punto de vista desde el cual son narradas sus peripecias, desplazamiento no demasiado forzado ya que el relato se efectúa en tercera persona y sólo al remontar la corriente del recuerdo podemos encontrar al niño que fuimos.

Lo más interesante de esta evocación, además de un sabroso desfile de tipos humanos, es su candorosa espontaneidad y sus atisbos psicológicos al mostrar como se incorporan al mundo infantil las principales "cosas de la vida". No es Daniel un niño de exasperada o morbosa sensibilidad, en quien convergen taras ancestrales ni anidan torturantes "complejos". Es un niño como cualquier otro niño pueblerino, cuya imagen reconforta en medio de una novelística que, harta sin duda de infancias rosadas, parece haberse volcado a la otra banda.

Más cercanos al actual enfoque novelesco de la infancia, son los niños que ambulan por las páginas de Juan Goytisolo, niños desquiciados por una realidad que los abrumba o que expresan en sus reacciones un desconcertante trueque de valores elementales. No es fortuito que Goytisolo sea el novelista español más leído fuera de su patria. Su novela más representativa en este sentido es *Duelo en el Paraíso*. Este "Paraíso", aparte sus implicaciones simbólicas, es una finca de las afueras de Gerona donde se albergan unos niños vascos, evacuados de su tierra a causa de la Guerra Civil. La novela transcurre en las postrimerías de la lucha armada, cuando es ya inminente el derrumbe de la resistencia catalana. Estos niños, transformados en pandilla desenfrenada, cometen toda suerte de crueldades y acaban juzgando a su modo y matando a otro niño, llamado significativamente Abel.

No creo que Goytisolo haya presentado como motivo central de su novela este crimen aparentemente gratuito, para mostrar adónde puede llevar el descarriado ejemplo de los mayores. Sería una deducción demasiado pueril en quien tantas pruebas ha dado de robusta originalidad. Estos niños criminales hacen más bien pensar en los hondos abismos a que puede arrastrar la naturaleza humana librada a sí misma, en las espantosas posibilidades que una tenue corteza no deja irrumpir. Si lo aplicamos al caso particular de España, cuyo "complejo cainita" colectivo ha sido señalado más de una vez, recordaría las palabras de un personaje de *La velada de Benicarló* de Manuel Azaña: "Más valiera reconocer la verdad y declarar que no son obra de la revolución sino de la criminalidad latente, desatada por la venganza, el odio, la impunidad y la simple lujuria de la sangre... El odio inextinguible azota a los españoles".

La novela de Goytisolo es, en efecto, alucinante y la impresión que su lectura produce tarda en dejarnos. A ello contribuye, sin duda, la técnica faulkneriana de relatos intercalados con aparente ruptura de la secuencia temporal. Algunos de estos relatos son extemporáneos (como la evocación de doña Estanislada), pero en su mayoría explicitan el crimen horrendo con que la novela bruscamente se inicia. La figura de Abel, el niño asesinado, es una de las mejor pergeñadas de la moderna novela española, por la sobriedad de recursos con que el narrador logra transmitir su afán desesperado de hallar sustentación en el vacío que lo aprisiona, su soledad irreparable que lo impulsa ciegamente a la agresividad o la entrega cordial, su aterrada y precoz familiaridad con el horrible absurdo de la vida.

No pueden dejar de mencionarse en este sucinto retablo infantil los "niños" de Ana María Matute. En los breves relatos de esta discutida escritora —*Los niños muertos*, *Los niños tontos*— se amalgaman rasgos de intenso realismo con incursiones en alas de la más desbriada fantasía. Por momentos, la dosis argumental es tan leve que podría considerárselos sin reparo "poemas en prosa" a la manera de Baudelaire. Pero lo cierto es que estamos ante uno de los más vibrantes y novedosos exponentes de la moderna narrativa española. Ni la irisada fantasía que campea en alguna de estas narraciones es mero aderezo ornamental, ni los toques duramente realistas son intercalaciones arbitrarias. Creo que en la visión de Ana María Matute lo real y lo fantástico se entrelazan, si bien no siempre armoniosamente, como puede advertirse en su estilo, a veces demasiado recamado de imágenes.

El cuento "La razón" —que encabeza *Tres y un sueño*— narra la historia de Ivo, un niño campesino que tenía gotas de luna en sus

ojos y podía ver el mundo mágico de los gnomos, los genios, los elfos, los cuales sólo existirían mientras alguien creyera en ellos. Algo semejante podría decirse de Alfanhuí, el protagonista niño de la novela de Sánchez Ferlosio, cuyas andanzas transcurren en un mundo mágico y poseen el sortilegio de un cuento de hadas, sortilegio que a veces se quiebra para dejar asomar la realidad a través de un detalle intencionado y concreto. En estos modernos relatos fantásticos españoles, la realidad es siempre reparador descanso y compendio de posibilidades, entre las que descuella en primer término la posibilidad de volverle las espaldas, de evadirse de su tiranía y de regresar siempre a su seno cuando el aire se enrarece y acomete el vértigo.



El tema del transcurrir del tiempo concreto y los cambios inherentes a la condición humana, no ha sugerido en España novelas tan minuciosamente buceadoras de los recovecos del alma adolescente como en otros países. Algunos atisbos cargados de intuición psicológica no llegan a la punzante vivisección de que alardean las novelas de Moravia, Julien Green o Françoise Sagan.

Entre los novelistas que han insistido en referir experiencias de adolescente, figura, en primer término, Carmen Laforet. No es fácil hallar razones que avalen el predicamento de esta escritora. Surgida de pronto a la fama literaria con su primera novela *Nada*, publicada en años de penuria creadora, su nombre encabeza todos los estudios sobre la moderna narrativa española. Tanto la novela mencionada, como *La isla y los demonios*, aparecida años después, giran en torno al enfrentamiento de una adolescente con la vida y la cruda revelación de su misterio. En la primera, es Andrea, una estudiante que llega a Barcelona. En la segunda, se cuentan las vivencias de María, niña de posición desahogada que vive en las Islas Canarias. Sabemos que Carmen Laforet vivió dieciséis años en Las Palmas y empezó en Barcelona estudios de Filosofía y Derecho.

Estos personajes femeninos, fraguados sin duda con reminiscencias autobiográficas, no presentan en sí mismos, a primera vista, ninguna insólita peculiaridad. Ni instintos que se retuercen aprisionados por represiones culpables, ni arrestos impúdicos de quienes no distinguen legítima liberación de exhibicionista desenfado. Pero esta "normalidad" de las heroínas femeninas de la Laforet es sólo aparente. Lo que sucede es que la novelista ha proyectado los traumas íntimos de sus ado-

lescentes en los personajes que constituyen su mundo. Sólo así se concibe esa colección teratológica que pulula en ambas novelas.

La casa de la calle Aribau, donde llega Andrea, podría servir de ilustración a cualquier tratado de psicopatología. Román es un sádico neurasténico que al fin se suicida. Juan, un abúlico totalmente destruido por dentro, Angustias oculta su frustración bajo su agresiva gazmoñería y Gloria es una ninfómana a merced de sus crisis histéricas. Esta proyección configura también la atmósfera en que tales seres se mueven: un caserón vetusto, escasamente iluminado, de paredes húmedas y hedores persistentes.

Algo semejante podríamos decir de *La isla y los demonios*. En la casa de Marta, esta vez una casa elegante y soleada, vive su hermanastro José, envenenado por sus rencores y por un edípico sentimiento hacia su madrastra, la cual está hace años completamente loca. Pino, su mujer, es otro caso de histeria. Como si esto fuera poco, llegan unos parientes de Madrid que constituyen una galería de desequilibrados y terminan de desquiciar el alma de la niña. Este agolpamiento de seres anómalos acaba por influir en mengua del equilibrio y hasta de la verosimilitud artística.

Sin duda, Carmen Laforet posee el difícil arte de contar. Lo hace con gracia y soltura, sin énfasis ni rebuscamientos. Allí reside quizás el secreto de su éxito, ya que la hondura de sus conflictos, la presentación de las complejidades anímicas de sus personajes, vistos esquemáticamente y "desde fuera", de ningún modo lo justifican. Tampoco puede decirse que haya dado un paso por sacar a la novela de sus carriles tradicionales en lo que a técnica narrativa se refiere. No obstante, su insistencia en algunos tipos (la Vicenta de *La isla y los demonios*) la entroncan con una genuina veta de la tradición española.

También *Primera memoria* de Ana María Matute trata del despertar de la adolescencia, pero todo lo que en esta novela sucede aparece como envuelto en brumas. La sugestión de esta novelista emana precisamente del aura fantástica, borradora de contornos, que circunda conflictos y personajes. Aquí la niña ingresa en un mundo de sórdido engaño donde se agazapan "insectos, y ratas, y lagartijas, y húmedas lombrices, y rosados gusanos". Sus criaturas son por lo general seres mágicos, fantasmales, aunque no por eso despojados de vida y consistencia, como si cabalgaran entre lo cotidiano y lo onírico.

No deja de ser curioso que este tránsito de la niñez a la mocedad se dé en la novela española, contrariamente a lo que sucede en otras literaturas, casi siempre en personajes femeninos y sea tratado por mujeres. Muchos son los muchachos que se hacen hombres en diversas

narraciones (*Los cipreses creen en Dios* de Gironella sería un ejemplo entre otros); pero rara vez se demoran aquí los novelistas en describirnos esas fluctuaciones indecisas, esas apetencias sin márgenes o esas vagas ensoñaciones que caracterizan tal singular estado, dilecto de la novelística moderna.



Viejo como el hombre es el tema de la caducidad y de la muerte. Y enraizado en el propio meollo del genio ibérico. En la moderna narrativa española, muchos son los personajes de edad provecta, pero rara vez se advierte en ellos el decoro sereno de la ancianidad. Se prefiere, en general, insistir en la descripción de los achaques o en la acrimonia y mezquindad que los años suelen arrastrar consigo. Aunque el crimen final de Pascual Duarte —el vigoroso personaje de Cela— sea una culminación de un reiterado impulso homicida, no deja de resultar sintomática la rápida popularidad de esta novela y el hecho de que Gregorio Marañón haya compuesto su prefacio en forma de diálogo entre un joven y un "grave varón". ¿Alentaría en los oscuros designios de Cela, al forjar esta historia de sangre y de horror, un atajo enfrentador de ese "conflicto de las generaciones", que Ortega planteara años atrás en el despejado firmamento de las ideas y que ahora, apenas acabada la Guerra Civil, resurgía en su violencia ancestral? Habrá que rastrear qué cosas mata Pascual Duarte en su madre, pues, aunque se lo ha comparado con el Mersault de *L'étranger* de Camus, muy otros son sus planteos y alcances. Pascual Duarte es, además, una airada repulsa de lo que la vida ha hecho de los hombres como él, de los "mayores" que lo han lanzado al mundo dejándolo librado a su suerte, a merced de todas las injusticias y del desbocamiento de sus propios instintos destructores.

La literatura moderna ha registrado la declinación de la familia como unidad incommovible. No es el caso aquí rastrear los factores sociológicos (condiciones de vida y de trabajo, inseguridad económica, etc.) o psicológicas (creciente convencimiento de que sólo puede alcanzarse la plenitud personal mediante la ruptura con la estructura familiar), que han llevado a este estado de cosas. La moderna literatura europea ha producido obras muy representativas en este sentido (Dostoievsky, Lawrence, Kafka). No así la española, pero sería interesante reflexionar sobre este Pascual Duarte, aislado o atrabiliario personaje. El propio Cela volverá a tratar la relación madre-hijo en su *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, diario de una inglesa esquizofrénica

cuyo hijo ha muerto en el mar. Miguel Delibes soslaya el tema en *Mi adorado hijo Sissi*. Y Juan Goytisolo en un pasaje de *Duelo en el Paraíso*, pasaje intruso y un tanto disonante en su estructura novelesca, se extiende en la evocación del fracaso matrimonial y maternal de doña Estanislada, personaje que representa precisamente el pasado muerto e irrecuperable.

En una novela de Elena Quiroga, *La sangre*, asistimos al paso del tiempo sobre varios personajes a través de tres generaciones. Elena Quiroga es una vigorosa escritora gallega que se sitúa voluntariamente en la tradición naturalista de doña Emilia Pardo Bazán. El relato está aquí originalmente concebido, pues lo efectúa un árbol —un castaño— que se levanta frente a un “pazo” y nos cuenta lo que allí sucede. Pocas veces es dado ver un narrador cuyo punto de vista deba permanecer más inmóvil. El castaño sólo refiere aquello que transcurre en la parte delantera de la casa, donde se yergue, o algo de lo que sus ramas altas pueden columbrar en la lejanía del camino o atisbar a través de las ventanas. Pese a algunos adocenamientos, esta novela consigue interesar y en ella advertimos, una vez más, el áspero egoísmo y la cruel inflexibilidad de los personajes a medida que van curvándose hacia la tierra. Cuando esta misma novelista quiere presentarnos a un noblote y reposado moderno señor feudal —el don Alvaro de *Viento del Norte*—, lo desnaturaliza al hacerlo prendarse como un colegial de la cerril Marcela y luego tolerarle beatíficamente sus ex abruptos.

Con respecto a la exhibición descarnada de otros aspectos dolorosos o sombríos de la vida, España posee larga y prestigiosa tradición artística. Gutiérrez Solana, en sus cuadros y libros, (*España negra*, *Madrid callejero*) se nutre en el venero de Valdés Leal y Goya. Y así vemos también en la novela moderna cierta proclividad (no me atrevo a decir predilección) por la descripción de la enfermedad, de las deformidades físicas y morales, del despojo en que la muerte convierte a los hombres. Se advierte, sin duda, como ya señalaba Azorín, una evolución de la sensibilidad. Ya los inválidos o dolientes no son zaheridos ni vilipendiados con crueldad (recuérdese el ciego del *Lazarillo* o los “bobos” del teatro), pero tampoco se trasluce demasiada compasión. Algunos autores que recorren los caminos de España lo señalan sobriamente:

Por el andén pasa un mendigo barbudo recogiendo colillas. Se llama León y lleva unas alpargatas color azul celeste. Un hombre le dice: “Ven, León, que te tengo mucho cariño. ¿Quieres un pitillo?” Cuando León se acerca, le da una bofetada que suena como un trallazo. Todos se ríen

mientras León, que no ha dicho ni una palabra y que lleva los ojos llenos de lágrimas, como un niño, se marcha silencioso, mirando para el suelo, agachándose de trecho en trecho para recoger una colilla. Desde el final del andén, León vuelve la cabeza. En sus ojos no hay cariño ni odio, parecen los ojos de un ciervo disecado, de un buey viejo y sin ilusión. Va sangrando por la nariz.

Este pasaje está tomado del *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela. Y ya que hemos vuelto a Cela, diré que a él pertenece una de las novelas más lúcidas sobre la inexorabilidad de la muerte. Me refiero a *Pabellón de reposo*. El hecho de transcurrir en un sanatorio de tuberculosos, hace acudir el recuerdo de *La montaña mágica* de Thomas Mann, cotejo que, por cierto, no la favorece. Esta novela señala uno de los frecuentes desvíos temáticos a que Cela nos tiene acostumbrados, que algunos críticos achacan a frivolidad y otros juzgan índices de promisoria inquietud. *Pabellón de reposo* es simplemente la presentación (mediante monólogos interiores, cartas, diarios, etc.) de los últimos días de siete enfermos. No se abusa en ningún momento de la nota macabra, no hay desesperaciones, estridencias, ni frases solemnes con aire de epitafio. Cada personaje muere, después de pasar por raptos de esperanzada exaltación o melancólica entrega, sin más comentario que el chirrido de la carretilla que acarrea sus restos. La acción, escasísima y puramente interior, se desarrolla en un tiempo imprecisable, sólo pautado por algunas mutaciones del paisaje que se abre ante el ventanal. A pesar de la expresiva diversidad de tipos presentados (un universitario, un poeta, una romántica, un hombre de negocios, una joven mundana, etc.), sería pecar de sutilentrever en este sanatorio una proyección simbólica.

Mucho más "tremendista" es la presentación, en otras novelas, de algunos tipos marginales. En las novelas españolas, aparecen muchos locos, algunos meramente desconectados con su circunstancia, como la Teresa de *La isla y los demonios* o la Estanislada de *Duelo en el Paraíso*, otros trágicamente pintorescos, como el Utah de *El circo*, también de Juan Goytisolo. En *La gota de mercurio*, de Alejandro Núñez Alonso, asistimos a la enajenación gradual de un artista contada por él mismo, pero su coherencia descriptiva resulta poco convincente.

La nota más monstruosa de la novela moderna española la encuentro en una situación referida en la ya mencionada *El circo*, de Goytisolo, en que varios personajes pueblerinos son proyectados con perspectiva funambulesca. Allí vemos a un mendigo idiota, uno de los tantos mendigos de la narrativa española, llamado Juan de Dios. Pero su figura adquiere de pronto rasgos alucinantes propios del más decantado

“esperpento”, cuando Flora, la solterona cursi, que inventa atropellos amorosos inexistentes y se embriaga con licores dulces y revistas de cine, lo introduce en su dormitorio.

Siempre España permanece fiel a sí misma. Acoge, cuando puede, todas las influencias, pero sin permitirles perpetrar rupturas o distorsiones en su tradición. En el curso de su historia artística, se brindó a todas las fecundaciones (Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, Naturalismo o las ya rezagadas escuelas de “vanguardia”), pero nunca su ofrenda fue total, nunca admitió intermitencias demasiado prolongadas en su trayectoria. Esta continuidad se patentiza, entre tantas cosas, en el tratamiento de algunos aspectos sucios, mezquinos y pavorosos de la muerte. El arte barroco parecía complacerse en esta exhibición y es sabido que el barroco español no empezó ni terminó en el siglo xvii. Claro está que ciertos rasgos se hacen más visibles cuando las exigencias de escuela ensamblan con una predisposición temperamental. Recordemos cómo describe Barea en *La ruta*, segundo volumen de *La forja de un rebelde*, su entrada en Melilla después del célebre ataque de los moros:

En el cuarto de atrás había cinco hombres muertos. Estaban empapados en su propia sangre, la cara, las manos, los cabellos, las botas. Millones de moscas, zumbando incesantes, se emborrachaban en el festín, sobre la huella de un pulgar en la pared, sobre los labios del cadáver del rincón de la izquierda...

El espectáculo de la muerte producía a Barea constantes vómitos. Por eso con todas las implicaciones que quieran dársele a este estado de náusea, huyó del Madrid sitiado, donde “los cadáveres yacían entre los arbolillos. Los curiosos iban de uno a otro y hacían observaciones humorísticas: un comentario piadoso hubiera despertado sospechas”. Esta imagen, fraguada con tantos recuerdos de la Guerra Civil, sigue obsesionando a Goytisolo en *Duelo en el Paraíso*:

En un descampado de las afueras había un paredón de tres metros de alto, donde los milicianos fusilaban a los presos: durante largas horas, los cadáveres yacían bajo el implacable sol de agosto, entre montones de basura corrompida y cubiertos por nubes de moscas, en espera de los parientes que acudiesen a reconocerlos...

En la moderna narrativa española se destaca una primordial preocupación por el paisaje. A veces, como en el caso de algunos escritores porfiadamente regionalistas, trátase de una mera puntualización del marco en que la acción novelesca se ubica. O bien el paisaje, minucio-

samente descrito, actúa como factor corroborante del género épico o narrativo, vieja exigencia de todas las preceptivas.

Los narradores modernos, al verter otra vez su mirada en el paisaje, no hacen sino proseguir una antigua tradición, la cual, aunque casi constante, aflora con mayor insistencia y diferente intención en ciertas épocas críticas (en el Romanticismo, en el 98, en la azorada actualidad). Por supuesto, si bien el paisaje es el mismo, al cambiar la actitud del que se planta frente a él, el resultado es distinto, pues es sabido que cada uno encuentra siempre lo que va a buscar. Lo que en el Romanticismo (salvo quizás en el caso de Larra), era exaltación pintoresca fue en el 98 acuciosa indagación y hoy es punto donde convergen evasiones y reencuentros.

Varios son los libros de viajes en la literatura española actual. El primero fue el ya mencionado *Viaje a la Alcarria*, que Cela publicó en 1948. Luego siguieron su ejemplo, entre otros, López Salinas y Ferrés en *Caminando por las Hurdes* y últimamente Goytisolo en *Campos de Níjar*. Podría parecer a primera vista que me aparto del tema al mencionar aquí obras no específicamente narrativas. Pero en estas obras el paisaje aparece, por así decirlo, en acción, se corporiza y adquiere textura y profundidad humanas. El paisaje es también personaje, sometido a incansable diálogo por parte de su contemplador, que le va arrancando trabajosamente su secreto. Como dice José María Castellet: "El escritor narra el paisaje al tiempo de narrar el tránsito del vagabundo"⁷. No sirve el paisaje como apoyatura exterior al ensayo interpretativo, a la manera de Ortega y Gasset, y también, en menor escala, de Unamuno, sino es un interlocutor vivo, como un compañero de ruta, con su gesto hosco inicial y su paulatina entrega a la apasionada confidencia.

En este *Viaje a la Alcarria* se barrunta sin esfuerzo una denuncia acerba contra cierto estado de cosas vigentes en su país y en su tiempo. Señala así, con índice implacable, la indigencia y el estancamiento en que yacen las aldeas que recorre, la estéril rutina que parece haberse enseñoreado en hábitos de trabajo, en sistemas de enseñanza, en modos de ver y de juzgar las cosas de la vida. Señala la abrumadora tristeza retratada en los rostros que ya ni siquiera animan escondidos ímpetus rebeldes. Frente a las retóricas exaltaciones de una Castilla heroica, frente a vacías evocaciones del Cid y de Santa Teresa, reflexiona Cela:

⁷J. M. Castellet, *Camilo José Cela* en *Revista Hispánica Moderna*, año xxviii, abril-octubre, 1963.

El pasado esplendor agobia y, para colmo, agosta las voluntades; y sin voluntad, a lo que se ve, y dedicándose a contemplar las pretéritas grandezas, mal se atiende al problema de todos los días. Con la panza vacía y la cabeza poblada de dorados recuerdos, los dorados recuerdos se van cada vez más lejos y al final, y sin que nadie llegue a confesárselo, ya se duda hasta de que hayan sido ciertos alguna vez, ya son como un caritativo e inútil valor entendido.

Pero —y aquí viene la trágica contradicción que siempre se agazapa en el meollo de España— el narrador no puede sustraerse a la fascinación de todo eso que justicieramente le repele. Será la suya una fascinación escondida, casi pudorosa, que ni siquiera acude espontáneamente a la mente lúcida. Es decir, que, una vez más, asistimos a la escisión entrañable. Y así, por un lado, fustigará todas esas cosas miserables o retrógradas que hacen al viajero por España la impresión de remontarse en el pasado y, en consecuencia, propondrá remedios heroicos para semejante atraso. Y, por otro lado, una voz interior susurrará a ese viajero que él también integra el mundo narrado, que un mismo barro los configura y que sería vano cualquier intento de cambio esencial. Este conflicto entre el prestigio de la tradición y su rechazo, entre la seducción y la condena de lo vetusto, imprime al paisaje y a los tipos retratados un aire de grandeza y fatalismo.

Por supuesto, estas visiones de España difieren según las regiones y según la posición espiritual y artística del contemplador. Una cosa son las parameras castellanas, “las de los altos llanos y yermos y roquedas”, del verso de Antonio Machado, con sus cielos abiertos y sus aborascados cielos grises y otras las rientes campiñas andaluzas, donde los cenicientos olivares mitigan el fulgor rojizo de la tierra. Muy distintos son los abruptos montes cántabros de las playas luminosas del sur, donde el mar cuenta leyendas azules arrullado por las palmas cimbreantes. Y si vamos a los pobladores, pocos países pueden ofrecer una gama tan variada como la que va del asturiano indomable al tozudo aragonés, del navarro reacio a todo cambio al catalán novelero, del gallego cazurro y fiel al andaluz quimerista e imprevisor. La literatura, al ser, según definición de Cela en *Tobogán de hambrientos*, “la vida misma y no su crónica artística y emocionada”, ha respetado, y en algunos casos contribuido a estereotipar, estos rasgos caracterizadores. Pero algunos autores, a veces por prurito de originalidad y a veces por afán de captación profunda, han buscado otra dimensión y otra perspectiva.

Y así han surgido la Andalucía trágica, tras las huellas de García Lorca, la Cataluña entrañable de algunos pasajes de Agustí, la Galicia

hondada en la leyenda que ya emprendiera Valle-Inclán y que hoy vemos en las novelas de Elena Quiroga.

Evidentemente, si buscamos a través de la novela, ya que no una definición, al menos una fenomenología de la condición humana, debemos indagar en sus textos no sólo cómo es presentado el hombre en sí sino también en qué consiste eso que Ortega llamaba su "circunstancia". Dicho más ampliamente: en qué medida su medio lo acoge propicio o lo rechaza con hostilidad. Ambas situaciones se dan en la novela española actual. Así es como el medio deja de ser mero telón de fondo para adquirir la personalidad y el dramatismo que le permitan integrarse en el mundo novelesco con la plenitud de sus prerrogativas.

Esto no siempre se da en la naturaleza —montaña, desierto, bosque, costa— sino también en las aglomeraciones urbanas, que, al par que se despersonalizan, adquieren ribetes de *deus ex machina* absorbente y mutilador. Hay en la novelística española toda una tradición de la ciudad, en que el Galdós de *Fortunata y Jacinta* y el Baroja de *La lucha por la vida* serían dos hitos descollantes. Tampoco la novela que podríamos llamar nueva, más por su fecha que por su concepción, rehuirá la sugestión de este tema de las "ciudades tentaculares", como las llamó el belga Verhaeren.

En las novelas posteriores al 37 que no abordan directamente el tema de la guerra, aunque no puedan sustraerse a las consecuencias de su desgarramiento, el tema de Madrid sólo aparece al cabo de ciertos merodeos. Lo mismo que el Lazarillo de Cela, los novelistas contemplan la ciudad como meta de su peregrinar: "A lo lejos, la Corte se veía tan grande como jamás pensé que un pueblo pudiera ser". Pero, como el pícaro vagabundo, no discernen claramente en su horizonte. "Las casas, que aún no se distinguían bien, se agrupaban alrededor de una multitud de torres y una niebla que brillaba al sol poniente parecía como rodearlas". El Lazarillo depondrá, sin embargo, su perplejidad y penetrará resueltamente en Madrid. Tras él su creador se internará en los vericuetos de *La colmena*.

Sin duda es esta novela de Cela la más importante entre las de tema urbano que nos ha brindado la literatura española en los últimos tiempos. Deja muy atrás, por ejemplo, a *Esta oscura desbandada*, de Juan Antonio de Zunzunegui, visión antojadiza del Madrid de la corrupción y el "estraperlo" de la postguerra. No me sumo a los detractores de este paciente novelista, cuya artesanía y capacidad de trabajo han logrado felices momentos en la narrativa española contemporánea, pero toda tarea crítica impone jurisdicciones en el campo estético. Esta y otras novelas de Zunzunegui constituyen ricos, aunque a veces unilaterales testimonios de los tiempos que corren.

La censura española, a la sazón más quisquillosa que hoy día, no permitió a Cela publicar su novela en su patria y hubo de hacerlo en Buenos Aires. Luego se la autorizó y los madrileños han podido tener el acre regusto de verse reflejados en sus páginas, si bien algo después de todos los lectores de habla hispana. Los móviles de la censura española suelen ser, como los designios de Dios, inescrutables. Pero no es aventurado suponer que estos avizores aduaneros de las letras pensaron (justificadamente, desde su menguado punto de vista), que esta visión deprimente y pesimista de la ciudad constituía una nota discordante en el retórico panegírico de los valores nacionales en que las autoridades hispánicas se hallaban celosamente empeñadas.

La colmena podría substituirse —como *Feria de Vanidades*, de Tackcray— a *novel without a Hero*. No hay aquí protagonistas, al menos protagonistas individuales. El protagonista es colectivo: la urbe hormigueante y caudalosa que se agita un poco sobre sí misma, como para insuflarse una vida ilusoria. El poeta Mario Marco es en esta novela sólo un nexo fortuito, apenas un artificio literario para que el retablo no se descabale. No asistimos aquí a una muchedumbre acuciada por encontradas urgencias, ni apabullada por un gigantismo agresivo, sino que languidece, abrumada por inexorable disgregación.

Los ciento sesenta personajes están retratados con toda crudeza, sin atenuadoras complicidades, sólo como la pluma de Cela, hecha a escarbar viejas heridas, sabe hacerlo. Pero la objetividad de este “reportaje a la ciudad” (suele citarse a John Dos Passos entre los posibles influjos) no excluye un acentuado escepticismo que preside la elección y el tratamiento de ciertas situaciones. La realidad madrileña, siempre polifacética, está vista de preferencia en sus tonalidades sombrías. Hasta algunos pasajes de franca jocosidad cobran de pronto funesto sesgo y hacen que nuestra sonrisa se congele o nuestra carcajada se trueque en irrisoria mueca y nos sintamos, casi sin advertirlo, también nosotros objeto de compasión y ludibrio.

La gente de Madrid que concurre al café de doña Rosa, que ambula por las calles, que se arracima en los lugares de diversión, que se envilece en las comisarías, que arrastra su vida en tareas u ocios inexplicables o simplemente se deja estar en inerte contemplación de lo que bulle en torno, tiene algo de gregario, de resignado rebaño que no ha elegido su condición y su rumbo. Profunda pesadumbre se desprende de estas “rodajas de vida” que Cela nos presenta en implacable revista. Al trasponer los límites tanto de la sátira como del alegato, Cela proyecta su mensaje a un plano trascendente. Porque sin duda hay un mensaje, no por tácito menos elocuente, en este libro desolador. Sin salirse del circuito rigurosa-

mente trazado —el Madrid de 1942— Cela logra que nuestra condición humana se sienta tocada en sus fibras más sensibles.

No sé si Madrid está visto por Cela con amor, pero sí puede afirmarse que lo está sin ternura. Por supuesto, no es este desborde rasgo saliente de su visión escueta de las cosas. Pero aquí las levísimas notas amables y alguno que otro destello de emoción no bastan a rescatar a esta humanidad claudicante, cuya raíz vital se seca por falta de alimento. Hombres y mujeres de esta novela parecen haber mellado sus aristas y como, pese a todo, siguen siendo auténticamente españoles, obligan a preguntarse si una inercia esterilizadora no se ha apoderado de la raza. El fatalismo que un personaje expresa ("las cosas pasan porque sí, no merece la pena poner remedio a nada") despliega sobre toda la urbe sus enormes alas cenicientas. No es *La colmena*, como otras novelas de la ciudad, la pintura de gentes empequeñecidas por una magnitud que las supera. Tampoco se insiste en la agresividad de un medio hostil. Todo resulta triste y mezquino en sí mismo. Y ni siquiera una vislumbre de esperanza o rebeldía rompe la tersa opacidad de las vidas presentadas, ni vigoriza su raquitismo espiritual.

El tiempo —insensible a fuerza de vacío— es lo único importante que pasa o al menos que imprime cambios visibles en su transcurrir. Los personajes reducen su inquietud a esperar su paso inexorable. Todos parecen ser espectadores, triviales o crueles, que jalonan el fluir de ese tiempo que los aprisiona. Y así sus observaciones versan sobre el sucederse de los días y las noches, el calor y la nieve, el despertar del sexo y la primera cana, el niño que parece ayer cuando se casaron sus padres y el difunto que parece ayer cuando estaba allí mismo. Todos se mueven impelidos por impulsos sórdidos o fútiles. Uno de los principales es el erotismo, fuerza oscura que ni siquiera llega a cuajar en su desenfadada jactancia sino se agazapa, pudorosa de su poderío, y siempre triste, tanto al retorcerse reprimida como al verterse en cauces que inevitablemente arriban al tedio o a la desilusión.

Otra representación de Madrid, o mejor dicho, del Madrid nocturno, de fecha bastante posterior a la novela de Cela, la tenemos en *Las últimas horas* de J. Suárez Carreño. Estimo que esta novela se destaca más por lo ambicioso del propósito que por lo logrado de la realización. Se intenta reflejar una noche de Madrid haciendo converger artificiosamente tipos y situaciones heterogéneas. El motor de tales promiscuidades es, como siempre, el vicio, que, junto con el dinero, son, tal como decía Benavente, los grandes niveladores

sociales. Pero si bien los personajes en sí poseen vida intensa e interés novelesco, tanto las situaciones como los parlamentos adolecen de falta de espontaneidad. Además, la audacia técnica de circunscribir la acción a brevísimo lapso —una sola noche— queda en cierto modo invalidada por las incesantes evocaciones y *raccontos* que permiten reconstruir la biografía completa de esas almas errabundas: la muchacha que quiere evadirse de su mezquino medio familiar, el millonario impotente, el chulo inescrupuloso y otros seres siniestros o tristes.

La pintura que Ignacio Agustí hace de Barcelona en *Mariona Rebull*, *El viudo Rius*, *Desiderio*, etc., carece de los vigorosos rasgos de *La colmena*. En primer lugar, transcurre en una época bastante anterior, sobre todo si se tiene en cuenta que los tres años de guerra civil abren un abismo secular. Esto no sería óbice para brindarnos una tierna y melancólica evocación de su ciudad, tono que Agustí cultiva con acierto en sus poemas catalanes, pero su propósito parece ser aquí más amplio. Aunque la lectura de estas novelas no carece de interés y se justifica plenamente la predilección de sus coterráneos y coetáneos, no puede decirse que constituyan exponentes demasiado conspicuos de la actual novelística española. Se advierte en ellas una mezcla de conflictos humanos y problemas sociales, aunque éstos estén enfocados desde un ángulo muy parcial y sólo sean tangenciales a la acción novelesca propiamente dicha. Se evocan así escenas de la “semana trágica” de Barcelona y el estallido de una bomba anarquista en el Teatro Liceo que cuesta la vida a Mariona Rebull, hecho en que convergen lo histórico y lo ficticio.

Por razones obvias ha desaparecido de España la novela social, floreciente en tiempos de la República, en la cual se abordaban problemas de clase, reivindicaciones proletarias, etc. Casi todas, más que “comprometidas”, eran francamente sectarias. No eran, en general, obras de gran valor, pues las tramas, conflictos y personajes resultaban esquemáticos y anodinos. A pesar de esta extinción, más lamentable por las causas que por las consecuencias literarias, en varias novelas españolas modernas se deslizan comentarios críticos sobre la situación social, comentarios muy huidizos por cierto, pero no por eso menos expresivos. También abundan evocaciones de las agitaciones proletarias que convulsionaron la República, algunas francamente rebeldes como en *Barea*, otras superficiales como en *La sangre* de Elena Quiroga, otras en que asoma un incipiente intento de comprensión como *Los cipreses creen en Dios*...

En 1955 obtuvo el Premio Nadal (no siempre galardón de obras valiosas) una novela que merece mención aparte. Me refiero a *El Jarama* de Sánchez Ferlosio. El asunto no podía ser más simple: un grupo de personas que salen de pic-nic dominguero a orillas del río que sirve de título. Al promediar las primeras páginas, advertimos que todos sus personajes son de una aplastante medianía. Todo lo que hacen y dicen posee una indeleble impronta de mediocridad. La novela es, en efecto, una apoteosis literaria de la chatura o, como se la ha llamado con acierto, "una epopeya de la vulgaridad".

Pero esto, señalado como ideal por la escuela naturalista, no siempre es fácil de realizar. Seguramente Sánchez Ferlosio ha debido realizar una selección muy escrupulosa de rasgos diseminados en miles de individuos para forjar un haz tan apretado de seres tan absolutamente vulgares. Ante cualquier grupo humano, el novelista se siente atraído por las singularidades, por los asideros insólitos o desacostumbrados que a cada paso le ofrece la vida. Sánchez Ferlosio ha rehuido deliberadamente esta tentación. Y luego de esta selección previa, todavía le quedaba la tarea más difícil: ordenar las cosas de tal modo que sus personajes, aunque psicológicamente desvaídos, no resultaran literariamente superfluos.

Esta novela —única en el actual panorama de la narrativa hispánica y que en algunos rasgos anticipa a los "objetivistas"— constituye un alarde de pericia técnica. El novelista ha ceñido al máximo todas las posibilidades del género. Ha eliminado del relato toda peripecia saliente, ha suprimido (salvo en el caso de la muchacha ahogada que, en un principio, nos cuesta identificar) cualquier episodio que pudiera quebrar la gris monotonía en que se diluyen las distintas vidas presentadas. Ha pergeñado los diálogos con tanta sutileza que en ningún momento se desliza no ya una nota original o descollante, sino ni siquiera un asomo de reflexión de los interlocutores que revele sospecha de su propia vaciedad. Los muchachos y muchachas de la gira son escasamente indiferenciables, lo mismo que los del otro grupo que posteriormente se les reúne. Algo más caracterizados están los personajes que podríamos llamar lugareños, en quienes se insinúan de tanto en tanto virtuales singularidades.

El narrador trata (y casi siempre lo consigue) de mantenerse en una posición rigurosamente objetiva, deja que sus personajes se expresen por sí mismos (nos enteramos de sus nombres cuando su interlocutor los menciona) y prescinde ascéticamente de las prerrogativas de la omnisciencia. Y todo está narrado en un *tempo* lentísimo, cuya dilatación puede resultar agobiante. No se alude dema-

siado al tiempo: sólo alguna que otra puntualización sobre las mutaciones del día y algún aislado rasgo descriptivo que va pautando el sol alto del mediodía, la caída de la tarde, las primeras luces, la noche que señala el final de la jornada que debió ser diferente a la rutina habitual. Pero a la larga intuimos que es el tiempo el verdadero protagonista y por momentos la única acción, pues cuando ésta encalla en lo inmutable o se multiplica en lo idéntico, sólo el paso del tiempo —y nada pasa realmente aquí fuera del tiempo— puede conferirle una precaria ilusión de vida.

Creo que esta novela constituye una proeza, sin duda lograda, pero irrepetible. En esto se asemeja al *Ulises* de Joyce, pese a las enormes diferencias que separan ambas novelas. Así como en *Alfanhuí* mostró Sánchez Ferlosio hasta dónde podía elevarse en alas de su fantasía, fantasía, según vimos, que nunca perdía su plano de sustentación terreno, quiso aquí mostrar los límites de la realidad más escueta como materia novelesca. Por lo pronto, logró componer un conjunto de seres insignificantes y anodinos, cuyo común denominador de mediocridad puede erguirse a las alturas del símbolo sin perder su palpitante entraña humana.

Ultimamente, según referencia de viajeros y la crónica periodística, han cambiado mucho ciertas cosas en España. La Península se ha convertido en el principal centro turístico de Europa y el turismo en uno de los principales ingresos de divisas en las arcas del estado. Un mundo heterogéneo e internacional se ha volcado en España y sacia allí su sed de historia, de exotismo y de exacerbada curiosidad. Este nuevo aspecto de la vida española —o mejor dicho este sector superpuesto y epidérmico— se ve reflejado en una de las últimas novelas de Juan Goytisolo, titulada *La isla*, aparecida primero en francés (*Chronique d'une île*) y luego en castellano, aunque no en España, lo cual muestra que, pese a indudables cambios, muchas prácticas permanecen.

Esta novela transcurre en Torremolinos, playa elegante de la costa de Málaga, y presenta algunos aspectos de eso que, después del estridente film de Fellini, se ha dado en llamar la *dolce vita*. Una mujer separada de su marido, aunque vive con él algunas temporadas para salvar las apariencias y no hacer peligrar su destino diplomático, narra en primera persona su estancia veraniega. Por su relato desfila una fauna ociosa y extravagante, digna de Roger Peyrefitte, una actriz en lucha con el tiempo inexorable, una ninfómana, un erótico obsesivo, impotentes, ebrios, desorientados sexuales, etc. Todos tratan de escalar por distintos caminos al horrible

vacio de sus vidas. Al trasladar el punto de vista a un personaje, elude Goytisolo la siempre enfadosa (y aquí inevitable) función de juez o testigo moralizador. Sólo se desprende del relato de esta mujer, ella también envuelta en el torbellino aunque de conciencia más lúcida que los demás, una desoladora impresión de tristeza y una abarcadora piedad que la incluye a sí misma y le hace decir: "Lo absurdo de la vida adquiere consistencia física" y más adelante: "de golpe me asaltó la brutal impresión del tiempo muerto, de la inútil sucesión de los años" o "tenía ganas de creer en Dios y pedirle que terminara aquel suplicio". Para hacer más patente y desgarrado el contraste, este mundo ocioso vive junto a miserables aldeas de pescadores, donde acude la cáfila turística en procura de un poco de folklore y algún estremecimiento que la sacuda de su hastío.

A través de la somera revista emprendida, revélase una concepción predominantemente pesimista del mundo y de la vida. En este punto, España dista mucho de ser una excepción en el panorama literario. Pero hay una situación que me parece más representativa: la desaparición o atenuación de la narrativa humorística. Muerto Gómez de la Serna (que era algo más que un humorista), pasados al teatro Neville y López Rubio, salvo algunos aciertos parciales de Mercedes Ballesteros, no quedan en España humoristas de jerarquía literaria. No me atrevo a considerar aquí al humorismo por receta, basado principalmente en el retruécano, de Tono y el grupo de *La Codorniz*.

En verdad, el humorismo español tenía en su tiempo de auge caracteres muy *sui generis*. Sus realizaciones literarias ofrecían una visión distorsionada de la realidad, pero tras el absurdo de las situaciones y la paradoja de los diálogos, se traslucía una intención satírica y corrosiva. La literatura humorística moderna sigue más de cerca la acre inspiración de Quevedo que la sana jocundidad de Juan Ruiz. No tenemos sino recordar algunas novelas de W. Fernández Flores y obras como *La tournée de Dios* de Jardiel Poncela. Y así no es de extrañar que sólo sobreviva diluida en algunos rasgos dentro de una novelística de alcance más amplio. El mundo moderno está enfermo de seriedad y cada vez hay menos lugar para el gracejo burbujeante, para la pirueta intrascendente, aunque encierran intenciones ulteriores muy serias. Ha pasado el tiempo del "arte deshumanizado" de que hablaba Ortega y Gasset.

No completaríamos esta visión de la condición humana a través de la novela española actual, si no nos detuviéramos en la relación del hombre con su propia trascendencia. Después de habernos referido al hombre en sí y en su relación con el mundo circundante, debemos preguntarnos acerca de su relación con otras realidades no concretas, liberadas de las ataduras espacio-temporales, pertenecientes a otros mundos.

No son demasiadas las intromisiones de un universo mágico en la moderna narrativa española. *Alfanhuí* de Sánchez Ferlosio nos traslada a un mundo de poética fantasía, teñida, sin embargo, de nostalgia terrena. Alfanhuí es un niño que obtiene colores puros de lagartos disecados, que en la escuela escribe en un alfabeto remoto y desconocido, que él ingresa en el taller de un maestro disecador donde conoce una criada de trapo, a un mendigo de tierra de campo, etc. Sin embargo, Alfanhuí vuelve a la realidad de su casa después de destruida por zafios campesinos la casa de su amo. También retorna a su casa Ivo (el niño de *La razón*, cuento largo de Ana María Matute) después que el gnomo le arrebatara a sus ojos las gotas de luna que le permitían ver seres invisibles al común de los mortales.

Pero no acaban aquí las ansias trascendentes del hombre, aquello que Unamuno llamaba "hambre de inmortalidad". En la mayor parte de las novelas modernas españolas, la ortodoxia religiosa queda a buen recaudo. Podría decirse que la censura impediría cualquier publicación que se apartara de esta línea oficial. Pero también es cierto que en este punto España sigue fiel a su tradición.

Existe, sin duda, toda una problemática religiosa en la novela moderna. Aunque, por supuesto, las soluciones (cuando las hay) no son siempre unánimes, basta recorrer el admirable estudio del jesuita belga Charles Moeller *Literatura del siglo xx y cristianismo* para abarcar la magnitud y persistencia de esta preocupación de los escritores. Pero no busquemos en la actual novelística española planteos agudos o sutiles referentes a la vida y su destino, a las concepciones religiosas del mundo y sus conflictos, a la gracia, a la salvación, etc., tales como los formulados por escritores católicos de otras naciones: Bernanos, Mauriac, Graham Greene, Papini, etc. Por ejemplo, son muchos los sacerdotes personajes de novelas: el cura "que era un santo" de *El camino* de Delibes es caso ilustrativo del "cura de misa y olla" tan frecuente como eficaz en los pueblos españoles. El César de *Los cipreses creen en Dios* es el cura animado de inquietudes de redención social en el mundo áspero y convulsionado que precede a la Guerra Civil.

Pero no siempre los sacerdotes están idealizados. El único cura que se salva del enconado anticlericalismo de Barea es el Padre Joaquín. En un momento de *La forja* se encuentra por la calle con un hombre acompañado de una mujer y un niño. Es el Padre Joaquín:

Los lleva delante de mí y los tres, ella, el chico y yo, estamos suspensos, porque va a pasar algo. Algo tremendo.

—Mi mujer, mi hijo —dice simplemente—. Este es Arturo.

Eso es todo lo tremendo que pasa que, como puede verse, no es mucho. En ningún momento encontramos un planteo tan hondo del ministerio sacerdotal como el que formula en *El poder y la gloria*.

Y no se piense por eso que sólo impera en España la “fe del carbonero” que se somete dócilmente a la autoridad y no se angustia erizada de interrogantes como las que atormentaron a Unamuno. Se dan también actitudes rebeldes y hasta blasfemas, pero son, en última instancia, manifestaciones extemporáneas de la fe cuya robustez revienta los bretes por donde se pretende encauzarla.

Sabemos que gran parte de las lides político-sociales del siglo giraron en España principalmente en torno de la cuestión religiosa. También sabemos que si bien la Iglesia española tiene fama (quizás bien ganada) de oscurantista y retrógrada con respecto a las modernas corrientes cristianas que puján en otras latitudes, también es cierto que de sus filas han salido muchos mártires que han corroborado con sus vidas la sinceridad de su fe. Por eso me parecen estimables, aunque no definitivas, las palabras de Carmen Elgazu, la madre vasca de *Los cipreses creen en Dios*, a propósito de las atrocidades cometidas contra los templos en los amagos de la Guerra Civil: “Pueden luchar contra Dios, pero perderán. Tendrán mucho trabajo, mucho. Podrán incendiar iglesias, todo lo que quieran. Podrán prohibir las cruces en los entierros; pero no podrán prohibir que recemos aquí —se señaló el pecho— y esto es lo principal”.

¿Qué rumbos aguardan a la novela española en las próximas décadas? ¿Seguirá rezagada con respecto a las manifestaciones de la novela europea y aun latinoamericana, o se repetirá en esta segunda mitad de siglo el auge que la narrativa tuvo en el siglo pasado? Sin ánimo de profecía, advertimos promisorios mensajes en distintos ámbitos. España, después del desastre y la postración, parece campar nuevamente por sus fueros creadores. Así se asiste a un flo-

recimiento de poetas líricos como no se veía hace siglos. El teatro no parece salir tan fácilmente de su letargo, pero también se barruntan signos halagüeños. Y por su parte, los novelistas (y sobre todo las novelistas) se han propuesto mostrar al mundo que no se han secado en España los zumos vitales ni se ha mitigado el impulso de aprisionar en personajes y conflictos la esencia bullente de la vida.

Buenos Aires, noviembre de 1965.