bles quimeras ideales a las que se hacía el holocausto de la propia vida"(1).

Nos toca, por lo tanto, examinar qué punto de realismo alcanza la narrativa de Zunzunegui. Es muy fácil hablar de realismo en nuestros días, y más fácil entender que tal realismo se alista sólo en las filas del naturalismo. En este sentido, es indudable que la obra de Zunzunegui sí trata hechos naturalistas. Todas aquellas descripciones que sustentan la estética de casi todos sus libros, marcan la manera naturalista. Es decir, nos encontramos, al igual que ocurre en todos los contemporáneos de nuestro autor, ante la presencia de descripciones de todo tipo, pero no provistas de sentido social, cual era el caso de un Tolstoi, cuyos elementos descriptivos de sus obras mantenían una total correspondencia con la vida de fuera. Recordamos la esencia del naturalismo; aquélla en la que los objetos únicamente valían por derecho propio, sin ser portavoces de vida exterior. Como decía Lukács al referirse a la forma naturalista: "El escritor descubre el carácter individual único del fenómeno representado por un determinado árbol, pero este carácter absoluto no lleva a otra originalidad que a la de de la "naturaleza muerta""(2).

Rechazamos, pues, todo intento de realismo auténtico a la hora de tomar contacto con los hechos descriptivos en las obras recientes de escritores realistas, y, por tanto, también en las de Zunzunegui. Aunque, claro está, la estética naturalista mantenga todo su interés particular, pero no será aquél que predomina en el realismo clásico.

(En otro momento nos detendremos a examinar los valores del arte naturalista en el sentido dado a la descripción intrascendente y absoluta).

Otro punto que sí puede mantenernos atados al gran realismo es la creación de caracteres-tipo. En este sentido, multitud de personajes zunzuneguianos, por no decir todos, mantienen su estrecha dependencia con la sociedad, al presentarse aquéllos como reflejo de la época. Si decimos que Zunzunegui a la hora de criticar la sociedad capitalista, presenta unos tipos cuya actitud nos delata algo que existe más allá del puro marco de la novela, estamos afirmando que el acercamiento entre modalidad propia de nuestro autor y vida exterior está claro. Es decir, podemos hablar de auténtico realismo en el momento de examinar los personajes de Zunzunegui, en especial aquéllos tan característicos que definen muchas novelas de nuestro autor; nos estamos refiriendo a los poderosos y ricos. Es evidente que no sólo Zunzunegui sabe luchar contra los ricos en novelas como La quiebra, El hijo hecho a contrata etc., lo cual nos proporciona la idea del tipo, que también en la sociedad de la época era atacado como contemplamos al examinar dicha sociedad así como la de nuestra Guerra Civil. De esta manera hablaba el 19 de julio de 1936 en Valladolid Onésimo Redondo al referirse a la Falange española:

"La Falange, curtida al aire de todas las pruebas, especiadora inmóvil de tantos desengaños, se halla presente para que la victoria sea duradera. Para ello lleva impregnada su doctrina y relleno su programa de la preocupación

más profunda y extensa: la de redimir al proletariado". "Serán traidores a la Patria, miembros indignos del estado los capitalistas, los ricos que asistidos hoy de una euforia fácil, que levantando acaso el brazo como si saludaran el advenimiento de la nueva era social, se ocupan como hasta aquí con incorregible egoísmo de su sólo interés, sin volver la cabeza a los lados ni atrás para contemplar la estela de hambre, de escasez y de dolor que les sigue y que les cerca"(3).

También en la misma fecha el general Mola demostraba su lucha contra los poderosos a los que Zunzunegui dedica tan gran interés con estas palabras:

"Una vez más el Ejército, unido a las demás fuerzas de la Nación, se ve obligado a recoger el anhelo de la gran mayoría de los españoles. Se trata de restablecer el imperio del orden, no solamente en sus apariencias externas sino también en su misma esencia; para ello es preciso obrar con justicia, que no se separe en clases ni en categorías sociales a las que ni se halaga ni se persigue, cesando de estar dividido el país en dos bandos: el de los que disfrutan del poder y el de los que son atropellados en sus derechos..."(4).

La lucha por la sociedad de la época, esa lucha que distingue al gran realista, por momentos, la vemos palpable en Zunzunegui, si nos paramos de nuevo en nuestra terrible Guerra Civil, con su separación entre rojos y azules. Las consecuencias siniestras de ese martirio de ideas de nuestra guerra, han sido reveladas por nuestro gran novelista sin detenerse en miramientos subjetivos que pudiesen

haber nacido de su particular manipulación de ideas, ni tampoco narrando limpiamente lo que ante sus ojos ocurrió en la contienda, lo que los naturalistas pudiesen haber recogido a través de su forma documental, sino arriesgando tanto su propio pensamiento como la recogida de datos que define el naturalismo.

Las penalidades de la guerra que, muy claramente, podemos observar en diarios de la época fueron absorbidas en la narrativa de Zunzunegui de forma simbólica a través de personajes-tipo que nos orientan de la tragedia producida por el antagonismo de ideas, causa de nuestra Guerra Civil.

Claro está, estas penalidades y sufrimientos acusan obras inspiradas en nuestra contienda, aproximadamente de un cuarenta por ciento de los escritos extensos de Zunzunegui.

Hacadas de bibliografía sobre el tema bélico de nuestro país hallamos menciones a la catástrofe, causa de la división de un país en guerra, concretamente las de Rafael Abella, hablando de la terrible fractura en la España sometida a tan terrible prueba:

"Este enfrentamiento hizo del Ejército el modelo de lo que ocurriría después en los demás estamentos del país. Y la división llegó hasta las familias de raigambre castrense, como los Hidalgo de Cisneros, los Rozas, los Lapuente, los Aranguren y tantos otros que contaron con miembros a ambos lados de la gran barricada que separó a España. Terrible fractura que en muchos hogares hizo llevar dos

lutos, por fusilados que lo habían sido uno en cada bando, en momentos en los que un gesto, una palabra, una reserva, se pagaban con la vida (5).

Pues bien, este dolor de la separación que trajo consigo tanto sufrimiento, lo vemos reflejado o simbolizado en innumerables personajes en obras de Zunzunegui, a los que más adelante expondremos de manera amplia.

Si algún tema tuviese razón de existir en la obra de Zunzunegui cuando trata la Guerra Civil en su única vertiente posible, en aquélla que proclama la lucha de dos nociones de la vida, de dos ángulos oblicuos, de dos escenarios opuestos, ese mismo tema es el que configura nuestra dividida España, según Rafeal Abella, como testimonio entre otros:

"La configuración inicial de la zona nacionalista, de carácter agrario, de escenario medieval y de fondo escético, daría un aspecto peculiar a la España sublevada, cuya actutud guerrera se presentaba influida en lo geopolítico como una lucha entre la Mística y la Enciclopedia, entre el artesanado y el industrialismo, entre el campo y la urbe"(6).

Y es precisamente del lado de esa España mística, como observamos en obras de temple moral y religioso (¡Ay... estos hijos!), del lado de esa España artesanal como observamos en obras de aspecto sencillo (El chiplichandle), y del lado de aquella España en la que el campo supera la medianía de la gran urbe (Una mujer sobre la tierra), donde hallamos a nuestro gran novelista, entregado, pues,

dentro del bando nacional, a mostrar desde estos ángulos aquello que ocurre en nuestra sociedad de hace tan sólo unos años, aquello que progresa o aquello otro que retrasa los planes ideales que toda época o sociedad pretende llevar consigo.

El tema de la muerte, aquel que distingue una sociedad para la cual la vida representa el todo de la existencia etérea, de otra sociedad para la que la vida tan sólo es el tránsito a otra mejor, será un factor decisivo, más que nada, en la plataforma bélica. Pero la muerte llega en cualquier momento, y Zunzunegui no solamente en obras simbólicas o reflejo de la guerra, sino en todas o casi todas las que llevan su nombre, desenlaza la oportunidad en personajes vivos, es decir, aquéllos que muestran lo que ocurre en la vida de todos los días, de poder optar a una u otra ideología.

Esto era lo que había en la realidad acerca de la muerte en aquella época (especialmente en la época bélica):

"El muy hispánico tema de la muerte adquirió presencia y vigencia. El cómo los hombres afrontarón ese duro trance ha sido preocupación constante en un país propicio a jugarse la vida de una vez... La entereza a la hora de la muerte ha sido siempre virtud encomiada en tierras donde un hondo y trágico sentido místico-religioso ha dado a la vida un valor de tránsito hacia otra mejor"(7).

Difícilmente podemos contemplar este tránsito fácil del que habla el citado testimonio en obras de nuestro autor, pues es que, en realidad, sería únicamente la beatificación la que aceptaría el hecho de morir, beatificación a la que no todo el mundo se entrega.

El lado opuesto a esta entrega, lo constituye la morbosidad hacia la muerte de la que algún que otro personaje zunznuneguieno participa, y que también existe en la vida real, máxime en los estados trágicos y angustiosos de la guerra: "... Pero en épocas convulsas, este sentimiento estoico puede degenerar en morbosidad ambiental (que anima a la contemplación de los ajusticiamientos, tal y como en el pretérito acontecía con las ejecuciones públicas)" (Rafael Abella)(8).

Siguiendo nuestro concepto, según el cual la vida de la época transita a través de las obrsa de Zunzunegui, deberemos notar un aspecto bastante importante que participa de las dos vertientes, de la obra creada y de la vida real. En multitud de ocasiones aparecen en obras de Zunzunegui lo que podemos llamar "el señorito", el hijo de padre rico, que vive a costa del sacrificio ajeno. Este es un hecho palpable en aquellos tiempos, como lo puede ser en los modernos. Sin embargo, Zunzunegui tras alimentar las características propias de tales indivíduos, da un paso mas allá cuando nos hace ver la vida baldía que encauza la existencia de "los señoritos". Y quien habla de los señoritos también hace mención a los "bala perdida", a los inadaptados, descarriados etc..

Admitimos que el método de Zunzunegui es un método realista, porque una vez más la vida de la sociedad queda reflejada, simbolizada en sus obras, concretamente en personajes-tipo. Aunque también pensamos que Zunzunegui da un segundo paso, porque no salamente muestra qué hay u ocurre en la sociedad, sino que combate con ella, combate lo

que marcha mal en ella o simplemente aquello que no le deja alcanzar un mínimo de ideal.

Hallar personajes-tipo en este sentido en Zunzunegui es algo que salta a la vista con sólo echar una ojeada a algunos de sus títulos: Chiripi , El chiplichandle , La vida como es, La quiebra (con sus dos subtítulos: Beatriz o o la vida apasionada y Ramón o la vida baldía), entre muchos otros.

Y el testimonio gráfico sobre tal evocación, por parte de Zunzunegui, es el de nuestro cronista R. Abella:

"...Y al lado de los que combatían por sus ideas sin miedo y sin tacha, estaban otros para quienes la guerra constituía oportunidad de rescate o de redención: estaba el "bala perdida" que no había hecho nada bueno y en el combate demostraría su aptitud; estaba el inadaptado que se había encontrado a sí mismo en la hermandad del parapeto; estaba el descarriado a quien la guerra iba a dar la gran oportunidad de rehabilitarse. Sobre este repertorio se destacaba un grupo co stituido en clase social que era punto de mira para muchos, ya que su situación, más bien parasitaria, no le hacía fácil la entrada en una nueva España que pretendía exaltar la nobleza del trabajo. Ese grupo era el de los "señoritos"..."(9).

Al hablar del realismo de nuestros días ya anotamos las causas que habían motivado el aburguesamiento, y también hicimos referencia a lo que este aburguesamiento produjo en el ánimo de todos, singularmente, en escritores que querían y no podían crear una literatura a la altura de

aquélla de Shakespeare, Balzac o Tolstoi. Sinembargo, y en forma de laguna, existió un momento en nuestra España Nacional, cuando Franco dirigía el país en su primera época, en la que la vida, instada por el Caudillo, pretendía volverse rica por su heroísmo, por su sobriedad, por su imperialismo. La tesis de la hora supo reflejarla muy exactamente Federico de Urrutia en los siguientes párrafos:

"Esta es nuestra consigna final. Ser lo que fuimos después de la vergüenza de lo que hemos sido. Matar el alma vieja del siglo XIX, liberal , decadente, masónico, materialista y afrancesado, y válver a impregnarnos del espíritu del siglo XVI, imperial, heroico, sobrio, castellano, espiritual, legendario y caballeresco"(10). He aquí, por tanto, el ejemplo de una sociedad que podría haber originado otro muy distinto tipo de literatura, pero los escritores literarios mostraron una vez más que tal sociedad no prosperó porqqe existían esas "protervas tendencias de la naturaleza humana que no respetan ni los más dolorosos trances de la vida de un país, antes bien, pretenden aprovecharse de ellos en lucro personal"(11)

Otro factor que revela la relación de ideologías entre sociedad y obra concreta, lo constituye la pillería que en estado de guerra podría traducirse por aquellos hechos curiosos ocurrentes en una España que, por el hecho de estar dividida, abrigaría la esperanza de poder comunicarse de la forma que fuese: "Hubo viajante que se convirtió en fabricante, bachiller que se las dió de licenciado y "don nadie" que se transformó en propietario..."(12). Pues esta línea de conducta que ocurrió en la sociedad española de la época,

alcanza también las obras de Zunzunegui, cuando diversos personajes se aferran a todo acto de pillaje, sobre todo, el caso del "don nadie", tan frecuente en sus novelas, que asciende a propietario de inmensa fortuna (El hijo hecho a contrata) o de la mujer abandonada por su amante, que escala el mundo de los negocios (La quiebra), o del analfabeto que llega a gobernador (El chiplichandle) etc..

Curiosamente, por otro lado, encontramos dentro de la zona nacional, la ciudad de San Sebastián, ciudad en retaguardia que daría mucho que hablar por su gran acogida a gentes de todos los lugares. En definitiva, la ciudad más alegre y encontadora en aquellos tiempos de lucha. "La encantadora ciudad del Cantábrico adquirió una vida intensa y cosmopolita que era meta de oficiales con permiso, residencia de gente bien y concentración de chicas procedentes de Madrid o de Barcelona cuyas costumbres más modernas encajaban mejor en el europeísmo de Donostia que en la austeridad castellana de las ciudades del interior" (13). Y advertimos la curiosidad de tal hecho porque inevitablemente también ocurría otro tanto en la narrativa zunzuneguiana. Tal es el caso, que continuamente aparecen viajes de los reyes a la hermosa ciudad y no digamos lo frecuentada que resulta por las innumerables excursiones y viajes de simples personajes a la bella ciudad. Resulta extremadamente familiar cuando leemos la totalidad de las obras de Zunzunegui.

Claro está que es un factor accidental pero no deja de ser, asímismo, también un hehco naturalista, una copia exacta

de la vida, sin poseer el valor simbólico o sea, una revelación de un hecho social. Es, pues, un factor que entra dentro del marco meramente naturalista, zolista, que copia los entes superficiales sin ver un sentido ulterior. No tiene que ver nada, por tanto, con el realismo auténtico, que sí advertía los hechos tras los objetos, el alma tras la materia.

Hay que encarecer este alma naturalista, esta manía de hacer fotografías sino pocos aspectos en la obra de Zunzunegui. (Y, como ya dijimos, en las obras de todas unas generaciones que constituyeron y continuaron el proceso capitalista de la burguesía). Entre ellos, nada más y nada menos, los trozos de testimonios verídicos, sacados de los diarios de la época. Sería muy frecuente, por consiguiente, hallar en muchas obras de nuestro autor la marca del insulso naturalismo de nuestros días arrastrado desde la época de Zola. Descubriríamos bastante a menudo anotaciones inanimadas como las que puede ofrecer Abella en su libro La vida cotidiana durante la guerra civil:

"Estamos en la Moncloa: dominamos toda la ciudad universitaria y el Parque del Oeste; barremos con nuestra metralla el Paseo de Rosales y medio barrio de Argüelles; enfilan nuestros cañones la cuesta de San Vicente hasta la plaza de España, donde sus fuegos se cruzan con los de la Moncloa; dominamos con nuestros aviones el cielo de Madrid..." (14).

Efectivamente, el naturalismo se extiende a numerosos aspectos en la obra de Zunzunegui. Otro de ellos lo constituye el diálogo. ¿Qué es el diálogo en sus obras sino la

manera de hablar propia de cada uno de los personajes que en ellas aparecen? ¿Qué significa si no las letras en cursiva que aparecen en obras como El premio, en la que un paleto andaluz, dueño de una editorial, esboza su propia manera de dialogar? Esto es, llanamente, sentido naturalista del diálogo, donde sólo importa la reproducción del hecho visible. Y ese hecho visible distingue esencialmente el habla llana del pueblo, del lenguaje más propio del hombre culto. Sin embargo, esto mismo no ocurría en el caso de los grandes autores realistas que ya con antelación vimos, en cuyas obras solamente aparecía el lenguaje superior con el fin esencial de dar a conocer exactamente lo que se pretende, y rechazar diálogos ambiguos o malentendidos que, ciertamente, no servirían para reproducir la verdad exacta.

Sin embargo, y a pesar de todos estos estorbos naturalistas, ¿no existe algo de espíritu en el aire que relacione con igual o mejor intensidad hechos sociales y formas literarias? ¿No podemos medir toda obra por muy alejada del tradicional y convencional término realista, como obra que reproduce exactamente la realidad social? A nuestra forma de ver, echamos una cana en el aire y nos apresuramos a entender que toda obra por muy alejada que se halle del término convencional de realismo, como puede ser una obra idealista, romántica, de ciencia-ficción inclusive o de vanguardia etc., se encuantra en el mismo punto de partida, es decir, siempre sigue siendo obra realista. ¿Por qué? Por el hecho de que pudiese existir un

espíritu de la época, en espíritu de la sociedad que, en cualquiera que sea la producción literaria, allí se encuentra, y por esta razón, toda obra tendrá el mismo sello.

De esta manera nos apresuramos también a decir que cada época tiene un espíritu particular. Entonces, toda la producción literaria de una época es homogénea, bien formalizando su literatura a la manera convencional idealista, bien a la manera convencional romántica, bien a la manera convencional de ciencia-ficción. Y si atendemos al espacio, toda obra, a la manera que escojamos, dependerá, asímismo, de ese alto espíritu volátil que abarca todo el proceso vital.

Por esta razón, podríamos calificar como obras realistas a todas las obras, sin distinción de formas, porque todas ellas llevan en cada palabra el espíritu de la época; y una misma palabra puede mantener significado distinto según el tiempo en el que la empleemos.

En esta trivial acepción de los hechos, la que nos llevaría a formular la opinión de que una obra de ciencia-ficción puede encuadrarse perfectamente dentro del concepto de obra realista, porque quien escribe la obra de ficción nace, vive y actúa con los mismos principios básicos que otro escritor que escribe obras convencionalmente realistas. Y, por tanto, la concepción de que de lo que uno adolece no puede hacer alarde, supone la otra concepción opuesta: lo que existe se muestra.

==========

D- Deberemos, pues, asignar a la literatura zunzuneguiana un papel que dista de la gran literatura realista clásica y definirla como literatura contemporánea realista, en el sentido de que no participa ya del objetivo primordial de aquélla en todos y cada uno de sus conceptos, y sí, en cambio, participa de los cánones o concepciones de la nueva ola, de aquélla en la que el capitalismo sentó sus bases, imponiendo nuevas formas que, en un nivel superior, deberán alcanzar el mismo nivel artístico que alcanzó la literatura de Goethe, Shakespeare, Stendhal...

Los puntos esenciales en los que discrepa la literatura de nuestro autor de la literatura clásica, los venimos señalando a la vez que comprobamos que muchos de sus razonamientos pertenecen a la literatura propiamente naturalista y que otros, muchos menos, pero también más esencia-

les, como son la creación de personajes-tipo, que encarnan el meollo de lo que esencialmente se entiende por gran realimo, pertenecen a la gran escuela realista.

El fenómenos realismo y naturalismo que, en algunas ocasiones, se han visto emparentados recíprocamente en manuales, discrepan en el sentido que machaconamente hemos definido. No obstante, precisamos de un ejemplo sacado de la interpretación de los sueños. Según afirmaciones de todos los tiempos, y, en particular, la de Freud, los sueños denotan lo que en la vida privada de un individuo ocurre, ya sean inhibiciones, frustraciones o creencias. Es decir, el sueño tiene una relación directa con la vida del individuo. Es lo que siempre se ha predicado por los psicoanalistas. Sin embargo, esta relación simple y directa entre individuo y lo representativo del sueño, puede quedar relegada a un segundo plano al concebirse la idea de que existe una ~~tercera~~ segunda dimensión en la interpretación de los sueños: es aquélla en la que el sueño, basándose en hechos concretos, ligados al individuo, da a entender o profetiza lo que, en días sucesivos, le ha de acontecer. (No queremos entrar en explicaciones más amplias en este pormenor por las razones obvias que nada tendrían que ver con el tema).

Pero el hecho queda patente: dos posturas distintas: a) el provecho del sueño es definir lo que el individuo es (en ese momento), lo que el individuo anhela, lo que el individuo sufre, la frustración del individuo etc.; b) el provecho del sueño va más allá: ala vez de comprobar mediante

el sueño lo que el individuo es, etc. (1ª postura), comprobamos además (en un ~~tercer~~ segundo sentido) lo que el individuo le va a acontecer, sirviéndonos de los materiales del sueño.

Análogamnete a esas dos posturas, se alzan las otras dos posturas literarias; naturalismo y realismo. Mientras aquél no cuenta para su concepto sino de los hechos que contemplamos a primera vista (En los sueños sólo se dan hechos que ya de por sí vienen explicados), éste necesita para su interpretación de un sentido posterior de los hechos a primera vista. (En los sueños, según la nueva concepción, lo importante es la profecía del sueño y no los hechos concretos del sueño, aunque éstos sirven para aquel ulterior fin).

Efectivamente, en el realismo los hechos naturalistas (primera concepción de los ~~hechos~~ sueños) sirven para expresar los hechos realistas (segunda concepción de los sueños). En otras palabras, el naturalismo se alimenta de la materia prima (los hechos u objetos en sí). Mientras el realsimo necesita esa materia prima aunque no sea esa su meta, sino la de interpretar esa materia prima, elaborarla, darle su más amplia y precisa explicación.

Es este sentido naturalista el que ciertamente alimentaría obras que ya, en los mismos días de la guerra, fueron creadas. Pero no sería la ideología imperante, causante de la guerra la que aquellos escritores relatarían, sino que sus obras estarían inspiradas en los acontecimientos patentes y patéticos de la misma guerra. Sólo un verdadero rea-

lista hubiese descubierto, entre las sacudidas de los sufrimientos que acarrean la contienda, el verdadero sentido que albergaba y que no era otro sino el destino de dos conceptos opuestos de la vida. Era la lucha de las dos Españas, tal como un artículo de Ernesto Giménez Caballero en el ABC de Sevilla comentaba refiriéndose a la caída de Bilbao:

"La España rural y militar de pastores y soldados, de místicos y de absolutistas, acaba de vencer a la España industrial, pacifiqyera y socialista -de burgueses y de obreros, de epicúreos y de republicanos-..."(1).

El testimonio de la labor literaria nos lo relata R. Abella: "Las restricciones de papel, especialmente en cuanto al de oficio, que era alarma de las dependencias administrativas, no era óbice para que las librerías exhibieran las primeras obras inspiradas en una lucha que ya era única en episodios sobresalientes..."(2). Pero, repetimos, son estos episodios sobresalientes los que interesan al escritor naturalista, al escritor de la época del que habla Abella, pero no al realista, al que esencialmente interesarían las causas que provocan los sufrimientos de una época.

Y es que lo que realmente existió, es decir, la realidad de la guerra no fue sino eso: lucha de ideologías. Y por consiguiente un gran escritor realista no iba a dejar de lado la esencia de la batalla y describir la batalla en sí, o hechos inspirados en tal batalla si no están conectados con las motivaciones que la han producido.

E incluso afirmamos que lo ocurrido no fue sino lucha de ideologías, porque lo más curioso es que el odio que a primera vista debiera revestir una guerra , no pparecía ni en los mismos frentes. Citas como las que siguen abundan en testimonios gráficos, y Zunzunegui tampoco nos cuenta casos de odio y rencor refiriéndose a la guerra, porque la guerra no era eso:

"Y lo más trágico era que que, en medio del hervor guerrero y de la denigración del enemigo, los que vivimos aquellos momentos de febril clima a veces nos deteníamos a pensar en los que estaban del otro bando, muchos de ellos amigos que militaban en una ideología opuesta, pero cuyo anhelo era también una España justa y decente..."(3).

"... Y es que en la guerra de la tinta hubo odio, mientras que en lade la sangre no..."(4).

"Los casos de acercamiento fueron numerosos, tanto que el mando llegó a prohibirlos. Nadie sabe adónde hubieran podido llegar esas manifestaciones de entendimiento entre el pueblo llano de uno y otro lado..."(5).

Zunzunegui no ha aportado en sus novelas, como decíamos, la palabra odio en las veces que ha escrito sobre la Guerra Civil. Sin embargo, escuchamos el gran eco realista por esa misma ausencia de hechos simples que se palpan a primera vista, y por la atención debida a ideologías de clases que hicieron fácil el enfrentamiento. Tales ideologías no fueron difíciles de describir por un hombre que vivió la guerra y, por tanto, en su calidad de escritor, no habría podido evitar eso esencial que fue la causa de tantos caídos por la Patria.

La literatura de Zunzunegui presta mayor atención a aquellos entes abstractos que presidían, y aún siguen presidiendo, la vida de aquéllos que viven con la fe puesta en los fueros de la vida terrena: el poder, la ambición, el honor... Estos objetivos inmediatos produjeron la guerra, pero también podrían haber motivado otro orden de cosas: y es por ello, que el gran realista se atiene a las raíces de los movimientos sociales, a las causas que provocan hechos concretos que el escritor naturalista halla en primera fila.

Refiriéndose al inválido de guerra, Rafael Abella analiza también qué es lo que supera los hechos concretos y envuelve el carácter concreto de una contienda:

"... Y por eso el inválido de guerra, con su drama íntimo, era alguien que miraba el mundo con otros ojos, un mundo que proseguiría su marcha en pos de esos eternos objetivos que son la ambición, el dinero o el poder"(6).

Sobre estos objetivos versará la gran mayoría de las novelas de Zunzunegui, siendo sus personajes centrales portavoces o símbolos de eso que define la naturaleza humana en su más ínfimo instinto. Basta recordar La quiebra, la más extensa novela de nuestro autor, para descubrir qué es el dinero en manos de aquél para quien la riqueza constituye el único sostén de la vida. Basta recordar El hijo hecho a contrata para reconocer que la ambición no lo es todo en la vida. O basta leer El chiplichandle para darnos cuenta de que el poder puede conseguirse de manera fácil, si se actúa con picardía.

Este es el sentido realista fundamental que extraemos de muchas obras de Zunzunegui: Personajes vivos que revelan las ambiciones de la sociedad en que fueron creadas sus obras. Pero un factor puede, asimismo, alistarse en la voluntad de Zunzunegui: puede optar por presentar los problemas eternos de una época para mostrar su destrucción, su falsa salida ética o ladesviación a la que convergen.

Por esto último, nos empeñamos en mostrar la otra cara del realismo zunzunaguiano, la de Zunzunegui como moralista. Ya lo han advertido muchos de sus críticos como Eugenio García de Nora, Alborg etc.. Sin embargo, si aceptamos que la misión de un realista es la de mostrar lo que hay en el mundo, ¿qué otra salida podría tener esa demostración sino atribuirle los males que acontecen (por causa de su inmoralidad en el amplio sentido de la palabra), y tratar, procediendo a un tercer eslabón dentro del proceso del realismo que ya apuntamos, de predicar la solución de los problemas?.

Queremos recordar que existía dentro del proceso del gran realismo dos únicos eslabones: 1º los hechos concretos (base de la técnica naturalista); 2º explicación de tales hechos (base de la técnica realista). No obstante, por último, aportaríamos un tercer factor o eslabón que no lo admiten los grandes realistas según nos lo hace saber Lukács en Ensayos sobre el realismo (~~ver cap. I~~), el factor que podría explicar la actuación del realismo, es decir, aquél que diese explicación a los hechos para mostrar el camino de la salvación, el camino moralizador.

En otro orden de cosas, la muerte, como ha dicho Luis Romero, "fue el gran personaje de la vida cotidiana de los españoles durante tres largos años..."(7). Y ésta podría ser la causa del carácter traumatizante que sostienen la inmensa mayoría de las novelas zunzuneguianas, cuando la muerte hace su presencia. Quizás el recuerdo de aquellos años dolorosos de la guerra, quizás la inmediatez de la misma o quizás simplemente el desvelo ante el eterno destino del hombre, hubiesen podido ser los factores que motivaran el inmenso horror que prodigan las novelas de Zunzunegui al temible final. Siendo así, también el tema de la muerte, como ~~ya dijimos~~ hemos dicho, podría ser tema reflejado en sus obras, lo cual constituye otra premisa para el gran realismo.

La obra de Zunzunegui está sembrada tanto de los factores reales como de los factores inmediatos, naturalistas. Ya en nuestro trabajo La obra de J.A. de Zunzunegui; realismo y personajes, vimos distintos aspectos ~~de los~~ que encuadrábamos en el marco realista sin más. Uno de ellos, las tertulias. Analizabdo más profundamente el hecho, hemos de ver de nuevo en este factor el reflejo del naturalismo. Tropezamos con un hecho sin trascedencia, copia tan sólo de la vida diaria. Las tertulias eran vividas en aquella época con un sabor inigualable si lo confrontamos con el que ahora poseen. "Todas estas especulaciones en período de pausa bélica -relata R. Abella- daban tema amplio de conversación alrededor de los veladores, mientras el echador vertía el sucedáneo de café y el humo saturaba el ambiente poblado de militares y paisanos..."(8).

Por otra parte, Zunzunegui, más que nada, se limita, cuando trata del asunto de la guerra, a escribir en torno no ya de la heroicidad del soldado en el frente, de tal o cual batalla, aunque, a veces, inserte testimonios verídicos sobre tales acontecimientos, más bien su pluma se limita a seguir el rumbo cotidiano y mediano de la retaguardia. Era allí donde nuestro escritor hallaba excelentes condiciones para poner en solfa más que las virtudes que sólo eran patrimonio de los combatientes, las arrogancias y vicisitudes del egoísmo, la ambición y, más que nada, el encono hacia los contraatacantes, encono que, como ya advertimos, no se producía en el frente. Esta es la diferencia que existía entre beligerante activo y pasivo en nuestra contienda: "Eran dos actitudes inconciliables en el fondo, aunque en la forma se cantara la perfecta unión de las dos demarcaciones. Y eran inconciliables porque la vivencia del acto bélico hermanaba a los combatientes en el peligro y en el sacrificio, mientras la retaguardia escapaba a todo esto y seguía una existencia negada a las virtudes fraternales de la trinchera y expuesta a los vicios de la frivolidad y del cotilleo..."(9).

Pero quizás la faceta o aspecto que con más energía combate Zunzunegui sea aquélla que mueve el capitalismo. Y efectivamente es un rasgo realista, porque sabemos que la vida que envuelve muchas de sus novelas es vida que está geográficamnete localizada en Bilbao que, según testimonios (10), era hace unos años la verdadera capital de España. La capital del capital. Del capitalismo español...

Efectivamente, este esel tema más predominante del realismo zunzuneguiano; el dinero, la industria, el capital que se traduce en la faceta del "señorito", del hijo de papá como vulgarmente se dice; "En cambio ¡ser bilbaíno! ¡Señorito bilbaíno! ¡Socialista bilbaíno!. Era sencillamente dominar el país. Imponerle aranceles, modas, periódicos; el yugo"(11).

Asímismo, aquello que quedó tras la guerra en los distintos frentes, especialmente los del Norte, que es la zona a la que Zunzunegui canta con mayor rigor, asociada acon la del centro, la de la Corte (Madrid), aquello fue el tema de su prosa; la repercusión trágica que sufrió cada familia y cada hogar; "La caída del Norte trajo los primeros problemas masivos aportados por una población vencida en la que cada familia y cada individuo ocultaban un problema, un drama que era consecuencia de la guerra; una herida de lenta y dolorosa cicatrización"(12).

Sin embargo, en medio de toda esa lamentación por las consecuencias inevitables de una guerra, existía un clima eufórico de frivolidad, más que nada, en zonas de retaguardia. Clima que Zuzunegui supo reflejar llegado el momento; porque si bien es verdad qáe unos exponían su vida en el parapeto, otros se dedicaban, para no caer en el aburrimiento, a gozar de todo aquello que se haéía por el mero hecho de que no debería hacerse, ya que otros se la estaban jugando en defensa de los rezagados.

De este estado de cosas en la retaguardia se pasaba muy cómodamente a decubrir que la vida había que vivirla en su momento. Tal era el materialismo en el que se había caí-

do en la retaguardia , reflejo de aquél que, en cualquier momento dado, mostraba la España fotografiada (en el más amplio sentido del término) por la pluma de nuestro escritor; "El "vivamos..." estaba más afincado de lo que pudiera indicar una tradición de recato como la que era de vigencia en las austeras zonas que constituían el cogollo de la zona nacional"(13).

Contra ese materialismo imperante se luchaba denodadamente en todos los frentes, pues, si bien es verdad que Zunzunegui dedica extensas cuartillas a negar todo acierto en el campo del burgués materialismo, en todas sus consecuencias lógicas y nefastas, también lo es que la misma guerra era entendida, si no por un pueblo ruín y, a veces, bárbaro, sí por los altos dirigentes que eran los verdaderos protagonistas de la causa que movió nuestra contienda, como una lucha contra esas ideas equivocadas que fueron presa de los que combatían al otro lado de nuestras creencias.

Y esta ideología nuestra era la que Franco, aludiendo al problema de la mediación, hizo patente en un discurso suyo pronunciado en la etapa del II Año Triunfal, allá en el año 1938:

"La guerra de España -dijo el Generalísimo- no es una cosa artificial; es la coronación de un proceso histórico en la lucha de la Patria contra la anti-Patria, de la unidad con la secesión, de la moral con el crimen, del espíritu contra el materialismo, y no tiene otra solución que el triunfo de los principios puros y eternos contra los bastardos y antiespañoles. El que piense en mediación pro-

pugna por una España rota, materialista, dividida, sojuzgada y pobre, en la que se realice la quimera de que vivan juntos los criminales y sus víctimas; una paz para hoy y otra guerra para mañana..."(14).

También el mismo soldado lo entendía así. Su lucha y la del país comulgaban con la misma idea. No era el odio a otros hombres que, siendo soldados como ellos, cumplían el deber para con una patria en crisis, sino más bien una ideología era la que motivaba su acción en la guerra. A costa de ella podrían dar su propio cuerpo pero jamás a costa de un odio terco. Esto es lo que nos declara la historia: "Voluntarios, tanto falangistas como requetés, entraron en fuego sin más entrenamientos que el entusiasmo ni más protección que las ideas..."(15).

Y la prueba de que la lucha lo era por ideologías o formas de pensar, lo que da a entender el que esos soldados entraban en las milicias como voluntarios, sin entrenamiento, pero sí con entusiasmo, movido por esa fe; y en las filas de cuerpos cuya bandera (la de los falangistas o requetés) proclamaba más un espíritu y una forma de pensar, que una fuerza bruta o táctica como era la de los simples soldados llamados a filas o la de los legionarios.

La prosa de Zunzunegui al igual que la de sus contemporáneos, supo bien reflejar esa ideología reinante. Tal literatura contemporánea iba desde el periódico con sus artículos, pasando por el ensayo, hasta el libro, bien en prosa o bien en verso, con sus poemas y sonetos. Aunque

teniendo siempre en cuenta, según nuestro punto de vista realista, que la aportación de la prensa, tanto como la ensayística, sólo podrían repreoducir hechos confrontables con la realidad, dando por supuesto su matiz informativo exclusivamente. Mientras las demás formas podían revestir varias posiciones según el autor se inclinase a escribir a fondo (realismo), superficialmente(naturalismo), o barajando las posibilidades propias de crear argumentos e personajes a su temple (subjetivismo).

No dudamos, asímismo, que estas creaciones, inclusive, por supuesto, la de Zunzunegui, pudieron y debieron influir en la mente de los hombres y mujeres que en aquella época poblaban España, invitándoles al deseo de una guerra a la qúe la Iglesia defendió como cruzada combatiente de ideas Mortodoxas frente al ataque del marxismo, tal y como nos lo indica R. Abella refiriéndose al carácter de aquella prensa: "El talante de esta prensa -dice- era expositivo de un Estadó superador del liberalismo capitalista y del socialismo marxista, por las vías del sindicalismo económico y de la voluntad imperial"(16).

Contra todas aquellas ideas que el bando republicano acariciaba, se alzaban las propias del nacional, y no solamente se atacaba a través de obras literarias en calidad de libros. También la prensa luchaba contra aquella ideología marxista a través de un càro sentido simbólico, tal como un escritor del clásico realismo hiciera con respecto a ideas adversas. En ocasión de ún 14 de julio, apareció este recuadro en un periódico falangista:

"Hoy es el día más vulgar y más soez y más absurdo de Europa: día de embriaguez de multitud. Las cañas de la Enciclopedia se volvieron picas en manos groseras de figón, alientos de taberna, voces roncas de vino y odio en el calor de julio"(17).

Este ataque de falangistas a las ideas, símbolos y hombres representativos del bando contrario, aparecían, como decimos, en artículos de prensa, y no es de extrañar, asímismo, una línea directa de ataque por parte de Zunzunegui, ya que su nombre figuraba entre los articulistas, además, que componían el cuadro de la revista "Vértice", el máximo exponente de aquel momento bélico y de aquella coyuntura ideológica. Su texto se mantenía dentro de una miscelánea entre información y colaboración... Sobre sus componentes y marco ideológico, nos sigue atestiguando Abella: "Ilustradores eran José Caballero, Teodoro y Alvaro Delgado y Carlos Saenz de Tejada, cuyas creaciones de tipo heroico-simbólico han quedado como exponente de la época. Las firmas que aparecián eran las de Foxá, Neville, Zunzunegui, Giménez Caballero... es decir todos los que constituían un grupo literario intelectual, a quienes el asalto de la República y el estallido de julio situaron ideológicamente en posiciones adscritas al Movimiento..."(18).

Estas ideas en contra, a través de una prensa, figuraban como medio de contraataque a la vez que ponían de relieve las causas que motivaron la tragedia: las ideas nefastas que se atribuían los del bando republicado, aquéllas que el marxismo había inculcado en sus mentes.

Y no sería de extrañar que en esta prensa y en colaboraciones de Zunzunegui resaltase la idea que ya aparecía, concretamente, en "La Voz de Asturias", en un artículo publicado por Tomás Alonso titulado "Ciudades blancas y ciudades rojas", en el que se atribuía el fracaso de la sublevación no a las ciudades ni al pueblo, sóno a los jefes encargados de inclinarlo al Alzamiento.

Ni tampoco extrañaría que dicha prensa simulase hechos cuando el resultado de una batalla hubiese sido negativo, o exaltase de manera extremada triunfos locales, a la vez que aminorase las hazañas del enemigo o recortase sus triunfos, toda vez que ningún claro sentido verídico, o tal vez realista, se hubiese impuesto en el ánimo de aquellos cronistas "pagados" en aras de una euforia que caracterizaba constantemente el espíritu nacional.

También el profesor Suñer, en su libro Los intelectuales y la Tragedia española, hablaba contra la responsabilidad de los intelectuales en general y de los de izquierda en particular, cuando había que atribuir causas a la Guerra Civil.

Y Agustín de Foxá, cuando escribía poesía, hablaba, asímismo, de la culpabálidad clasista que se patentiza en los rótulos de nuestra guerra.

Pero fue José Mª Pemán quien quiso expresar en su "Poema de la Bestia y el Angel", el sentido último de un combate que, para él, enfrentaba el espíritu a la materia, el día a la noche, el Bien al Mal, hasta el punto que ni los muertos se abrazaban en un más allá de infinita misericordia, pues, según su tesis,

"... Dios sabe los nombres y los separa en las nubes" (19).

Indudablemente, la tesis de Zunzunegui no iría muy descaminada de tales teorías por cuanto todos los principios que sostiene el marxismo y aquéllos del capitalismo a ciegas, han sido tratados por su pluma de manera fulminante, al hacer de tales principios todo un programa contra el que, como constatamos en sus libros, ha sabido certeramente luchar y luchar a través del arte.

Pues es indudable que una guerra es el lugar común donde convergen todas las vicisitudes del país que la sufre. Y de muy distinta manera influyen los factores positivos y negativos de una sociedad, pues la equivalencia de ambos haría la anulación de las discrepancias. Sólo los factores negativos, nocivos dentro de la sociedad, darán lugar, según el tiempo, a que estalle aquello que se iba cociendo dentro de sus entrañas.

Por último, un factor asimismo unificador entre época y sociedad, por un lado, y obra creada, por otra. Como reacción evasiva surge en época de contienda el humor. Del cual el chiste surge en la realidad de la época como afirmación, como consentimiento de esa postura. No ocurre así en la obra de Zunzunegui en la que el chiste no se produce voluntariamente, sino que surge del mismo estado de cosas.

Según testimonios, "personas, hechos, símbolos y vocablos entraron en el juego de palabras o de ideas que dan a luz al humor..."(20).

"El país estaba dividido; el que más y el que menos sufría las consecuencias de una guerra atroz, pero, pese a todo, el buen humor brotaba espontáneo, decidor..." (21).

La raíz de ese humor se hallaba en la misma circunstancia de la guerra y a pesar de ella. Y el humor podía provenir de dos frentes: En primer lugar, de la alta moral en el espíritu de nuestro bando nacional que combatía por una causa justa y al que además las cosas le iban a pedir de boca. (No olvidemos que al comienzo de la guerra, el reparto territorial daba un 61% de la superficie hispánica para los republicanos y un 39% para los nacionalistas. Y que al cabo de dieciséis meses de hostilidades, la proporción era de un 58% para los nacionales y un 42% para la República). Y en un segundo lugar, el humor podía provenir, como hemos dicho, en forma de reacción evasiva ante los hechos dolorosos. No obstante, el humor que cubre las páginas de Zunzunegui no es el humor fácil de la ganancia y del dominio, ni, como dijimos, nacido de chistes voluntarios. El humor de Zunzunegui nace más bien como reacción del dolor y, en última instancia, sobrepasando ese dolor, es decir, edificándose con materiales llenos de horror o de sufrimiento; es el humor negro que también se dejó sentir en circunstacias de la época: "En aquellas circunstancias, nada tiene de extraño que el humor negro tuviera su cultivo, a veces brotando en las más trágicas ocasiones..."(22).

Es una prueba más este hecho de que existe esa correspondencia anhelada entre sociedad y literatura en el escritor realista. Si existe humor de este tipo en la realidad y en la obra es porque unas circunstacias determinadas lo han provocado. Y la obra entera de nuestro escritor desborda tal sentimiento, porque se basa en hechos que lo provocan. Es otra premisa que exhibimos para la promoción de la obra de nuestro autor dentro de ese realismo simbólico que refleja el mundo que Zunzunegui quiso mostranos y que lo mantiebe a raya, en este sentido, dentro del realismo clásico.

El testimonio gráfico continúa:

"La guerra ponía frente al hecho de jugarse la vida, y eso daba un desgarro y un desenfado, que estallaba en gracia anónima que se propagaba por todas partes y sobre todas las cosas...

"Otras veces se ironizaba a costa de fenómenos reconocidos: En una ciudad gallega había una despampanante muchacha de curvadas formas que se balanceaban al andar, en insinuante vaivén. El mote brotó fácil: "El glorioso movimiento"(23).

También Zunzunegui usa con bastante frecuancia del mote como señal de humor. Pero se trata ya, como ocurre en su novela La Úlcera , de un humor que podríamos llamar "voluntario", frente al que nace por su propio peso a costa del dolor, y que, además, no suscita ese interés y acogida que produce lo que, metafóricamente, se podría llamar "mal humor".

La prosa zunzuneguiana de la posguerra deberá llevar dentro de sí aquello que se ganó a base del sufrimiento. La guerra depuró el ánimo del español hasta hacerlo más recto en su proceder. La enseñanza de la guerra habría de verse singularizada en un pormenor de creencias e ideologías que fomentaron un nuevo estilo de vida.

Tema 6.- Los aspectos pseudorrealistas en Zunzunegui: naturalismo y subjetivismo.-

a) El naturalismo.-

A pesar del lugar que Zunzunegui ocupa en la literatura actual, dentro de lo que llamamos realismo crítico burgués, es decir, aquel realismo que deriva de la actual dimensión capitalista de nuestra sociedad, es indudable que su obra retarasa un tanto la calidad del supremo realismo en el momento en que distrae la abstracción del contenido de su novela, insertando formas nocivas para nuestro realismo.

No obstante, la obra de Zunzunegui se mantiene dentro de la línea trazada, y sus pocas intrusiones en el campo del concreto naturalismo son raras, llegándose a discernir claramente su obra de aquella acepción de hechos concretos y aislados que caracterizaba el naturalismo del siglo XIX. Tampoco su obra o algún detalle de la misma denuncia la banalidad de la que se alimenta el vanguardismo que, ya se sabe, nace de la aceptación de un estado de hechos sociales (capitalismo) sin percibir el fondo de los mismos, sino

alejándose por el camino sin salida, de la nada, del nihilismo, hasta llegar a la aceptación del hecho patológico como única forma de garantía en un mundo al que hemos arribado en "estado de yecto"

El mundo de Zunzunegui se mantiene erguido sobre sus propios principios basados en lo que el realismo crítico burgués analiza dentro de nuestra actual sociedad capitalista.

También es posible en Zunzunegui que los hechos concretos que describe no tengan relación inmediata con hechos sociales e históricos y que, sin embargo, mantengan de modo abstracto y lejano algún parentesco o relación con esos hechos sociales. Este estado de cosas aislado es lo que sucede en la obra de Zola, por ejemplo, en la que los objetos transcritos al papel denotan la vida tal y como la vemos con nuestros ojos, pero no obstante, guardan esos mismos objetos algún parentesco con la vida, con el hebbo social e histórico, pero de manera abstracta y lejana según Lukács:

"(Observamos sólo incidentalmente que también en la literatura burguesa se presentan casos en que los hechos desnudos descritos de modo naturalista se enlazan sin mediación a generalidades abstractas; Zola es el ejemplo más notable de este tipo de naturalismo, pero también lo son otros escritores de menor valía, como Upton Sinclair, y muchos representantes del "neorrealismo")"(1).

Si remontamos el vuelo hacia los orígenes de esta literatura burguesa, observamos una vez más que la socie-

dad es la única mediadora. Es decir, a un tipo de sociedad corresponde un estado de cosas distinto, si la sociedad también es distinta. Es lo que en su ensayo Significación actual del realismo crítico nos descubre Georg Lukács, cuando analiza las fases de la literatura a través de la sociedad:

"Es inevitable -dice- que surja una situación social que sólo pueda ser descrita adecuadamente por el realismo socialista,.. El desenlace del realismo crítico es una extinción, al igual que hubieron de extinguirse a su tiempo las formas que surgieron de la visión del mundo feudal... De nada pueden servir aquí proclamas e incluso decretos, pues los residuos del capitalismo en la conciencia y en el ser, no pueden desaparecer por estos medios"(2).

Tal vez sea ésta la solución al planteamiento de que la literatura de Zunzunegui no exprese de otra forma la vida en torno. Si como dice Lukács, será necesaria una nueva literatura o crítica literaria de la sociedad para entablar conexión con la vida de fuera, como es el caso del realismo socialista que, según él, se ha de imponer sobre el realismo crítico burgués, porque una nueva sociedad está surgiendo, también en Zunzunegui encontramos una nueva plasmación literaria (la literatura crítico-burguesa, con sus dejes de naturalismo), porque es otra la sociedad si la comparamos con la que inspiró las grandes obras de los maestros del realismo clásico (en las cuales nada de naturalismo les fue preciso incubar para mostrar el modo de ser de aquella otra sociedad más viril y épica).

Pero la plasmación literaria de Zunzunegui no queda estática y pasiva ante los hechos. Antes bien, podemos constatar que su obra alcanza los niveles exigidos dentro de la perspectiva del realismo crítico burgués. La creación de tipos literarios basados en la realidad, es una de las constantes en su obra, igual que lo han hecho sus predecesores y también los beligerantes de su época. Es decir, la novelística de Zunzunegui aporta aquello que nunca conseguirá plasmar literariamente la literatura naturalista, o sea, las figuras típicas: "De aquí resulta que, desde el naturalismo, haya disminuido rapidamente el número de figuras dotadas de vida, y que, por ejemplo, un escritor tan notable como Zola no haya creado en toda su obra gigantesca, ni ninguna figura realmente perdurable. Aún más llamativa es esta situación en la literatura vanguardista..."(3).

Tampoco la literatura vanguardista es capaz ni quiere la creación de tipos novelescos, pues su arte consiste precisamente en eso, en mostrar el vacío que invade la vida del hombre sacudido por la ola del capitalismo. Y precisamente la literatura decadente se define de esta manera porque su esencia está anclada en la base del naturalismo. Es decir, si en el naturalismo no se quiere saber nada del símbolo o significado del objeto, mucho menos la literatura vanguardista guardará relación con la vida social. En todo caso, será el aniquilamiento de toda participación lo que sustenta el arte de vanguardia.

Si, por ejemplo, refiriéndonos al detalle, vemos que éste es indisoluble entre su existencia como tal en la obra

y el significado real, estamos admitiendo el hecho de una obra realista. Pero si el detalle lo expresamos en su propia entidad sin atribuirle ningún significado que aporte claridad al argumento, estaremos consolidando el arte naturalista, al que, más que nada, importa el virtuosismo formal de los hechos. Este puede ser el fenómeno descriptivo de Zunzunegui, quien en muchos pasajes alimenta el contenido formal de sus obras mediante este detallismo intrascendente. No obstante, aunque queda fuera de lugar hablar de arte vanguardista, sí podemos ver la relación existente, cuando hablamos del detalle, entre el naturalismo y el vanguardismo: "En la literatura realista cada detalle es inseparable de su esencia única, profundamente individual, a la par que típica. En cambio, la alegoría moderna y la ideología en que se basa suprimen lo típico. De este modo se desgarra esa coherencia inmanente del mundo, y el detalle se rebaja al nivel de una mera particularidad. (En esto vuelve a ser visible la relación de la literatura vanguardista con el naturalismo)"(Lukács)(4).

Para ver más de cerca esta relación entre naturalismo y vanguardismo, y notar su clara diferencia, pasamos a ver los puntos de unión artísticos entre ambos, a la vez que sobrepesamos sus diferencias. Alfred Kerr, hace mas de 50 años, escribió: "En la enfermedad reside la única poesía permitida al naturalismo. Pues ¿qué hay de poético en la vida cotidiana sino la singularidad nerviosa que es lo que está más cerca de lo no cotidiano? Ella eleva un perso-

naje literario por encima de la atmósfera terrestre y lo mantiene, sin embargo apoyado en la realidad..."(5). He aquí, por tanto, la continuidad entre naturalismo y vanguardismo: el naturalismo busca en lo patológico ("la singularidad nerviosa") el medio artístico para expresarse. Es decir, lo patológico aumenta el carácter estético en el naturalismo, entanto que esta escapada artística le sirve para huir del vano y mediocre prosaísmo de la vida cotidiana en la sociedad capitalista. La continuidad sigue porque también el arte vanguardista se sirve de lo patológico en primer término, pero la diferencia estriba ya en que el arte decadente no lo utiliza para huir de la sequedad diaria, sino como protesta contra la bajeza de ese mundo.

Si, por otro lado, nos afincamos a analizar el concepto de lo típico, notamos nuevas diferencias, esta vez entre naturalismo y realismo crítico, toda vez que la base del naturalismo no reside en la relación directa con lo vital; más bien, su conceptualidad radica en la esquematización de lo palpable truncando toda correlación para evitar el posible roce con una orientación superior. Así, los tipos que aparecen, por ejemplo, en Zola no llegan a alcanzar la generalidad de su ser, pues se mueven únicamente dentro de sí mismos a distancia de lo que ocurre fuera de ellos. Incluso puede parecer que existan cualidades típicas dentro de estos personajes esquemáticos del naturalismo, pero si los analizamos a fondo notamos que no poseen cualidades centrales, resultando ser tipos inventados, sin conexión

externa. Generalmente, en Zunzunegui ocurre el hecho típico en sus personajes céntrales y secundarios, por lo que todo intento de antirrealismo queda trasplantado de su obra.

También el fenómeno naturalismo se extienede no sólo en la sáciedad capitalista sino en el socialismo, por lo que lo típico puede ser entendido con bastante frecuencia a base de una concepción subjetivista de lo que se considera como típico en los fenómenos sociales.

Sin embargo, si entendemos el naturalismo como caso aislado de la concepción del mundo, puede ocurrir que su tendencia se base en un regodeo romántico o que su deficiencia interna apoye el hecho romántico como complemento. Esta es la conclusión a la que llegó Franz Mehring al analizar el naturalismo alemán. Conclusión que también experimenta Lukács cuando señala que "el romanticismo -no en el sentido en que nació a comienzos del siglo XIX, como orientación literaria de la reacción contra la Revolución Francesa, sino en el sentido vago y general que tomó luego- puede tal vez considerarse como la conciencia culpable del naturalismo..."(6).

Otro aspecto a tener en cuenta en el naturalismo es aquél en el que la visión esquemática de la vida poda toda poetización de la realidad; "Todo naturalismo, incluido como es lógico el que ha surgido en las condiciones de la vida socialista -dice Georg Lukács- despoetiza la realidad y transforma su imagen literaria en una prosa trivial, precisamente porque su modo de examen esquemático le impide

ver toda esa riqueza "taimada" ante cuya belleza pasa de lado: al servicio de intereses de agitación pasajeros, poda, extirpa o rebaja a la trivialidad sus rasgos particulares, en los cuales pueden ser visibles leyes profundas y secretamente activas. (La despoetización de la vida suscitada por la literatura naturalista es advertida, en general, incluso por aquéllos que son directamente culpables de ella...)" (7).

La opinión del naturalismo no es equivalente en todas las sociedades. Así, en la sociedad socialista no existe la autocomplacencia por el arte naturalista, antes bien, se lucha en su contra y se le critica. Por el contrario, la sociedad capitalista revisa el estado morboso que puede existir en el vanguardismo como tendencia derivada del naturalismo, y se jacta en su peculiar forma de ser como arte de venguardia. (Es este un rasgo que no compete al posible naturalismo zunzuneguiano, pero hemos de ver todo cuanto perfile los límites entre realismo crítico y naturalismo, entre realismo socialista y vanguardismo, para poder captar con netitud la trayectoria de estos rasgos peculiares naturalistas en la obra de Zunzunegui).

Todo aquello que en la narrativa de Zunzunegui exprese estaticidad, falta de dinamismo vital, incoherencia social, atipicidad, ahistoricidad, insociabilidad, virtuosismo neto, formalismo sin trascendencia..., todo este cúmulo de adjetivos inexpresivos de una relación clara entre narrativa y vida social, todo ello dejará patente

el deseo de proseguir un camino en contra del garn arte según la fórmula de Lukács; "... Sin querer disminuir su importancia, hemos de insistir en que las raíces de la verdadera grandeza de un escritor están en la profundidad y riqueza de sus relaciones con la realidad. Sin ellas, todo arte del bien escribir se convertirá en vacío virtuosismo, en un amaneramiento habilidoso. El aprendizaje de la "maestría" en los escritores importantes del pasado y del presente ha de tener su centro en esa profundidad de la concepción del mundo y, sobre esta base, en la amplitud, intensidad y hondura de las relaciones vitales con la realidad"(8).

También el naturalismo hizo su maliciosa mella en el ambiente socialista. Fue el momento decisivo que dió pie a la concepción esquemática y vulgarizada de la realidad, concepción que, más tarde, el romanticismo revolucionario que surgió dentro del socialismo, supo desplegar hasta dejar sentado claramente el límite entre dicha acepción esquemática y practicista de su teoría y la del realismo socialista, cuya entidad está en correspondencia con el realismo crítico burgués (de nuestra sociedad capitalista), con la única y gran diferencia entre ellos, de que al realismo crítica corresponde analizar una sociedad en aras del capitalismo, mientras este mismo realismo crítico no podría ofrecer garantía de correspondencia respecto al socialismo, el cual necesita, para su análisis y comprensión, de su fórmula innata, es decir, de la manera literaria del realismo socialista.

Este fenómeno maligno que se introduce en la realidad socialista es el que observa Lukács: "... En nuestra opinión tienen que ver muchísimo, pues ya hemos podido observar que las tendencias romántico-naturalistas que hemos analizado minan precisamente el elemento crítico de la afirmación socialista en su propia evolución. Justamente el carácter "taimado" lleno de contradicciones de la realidad socialista, su triunfo en tantos combates contra resistencias efectivas, interiores y exteriores, y la realidad de cada uno de sus pasos hacia sus objetivos, se desvanecen aquí en el polvo insustancial de un subjetivismo esquemático sin relieve..."(9).

Adentrándonos en la particularidad del hecho naturalista en la obra de Zunzunegui, deberemos considerar el factor descriptivo de sus obras, y notar la diferencia ~~entre~~ con el arte verdaderamente realista en el que cada descripción iba encaminada a iluminar directamente la acción del personaje-tipo, que, a su vez se comunicaba con el ambiente exterior de la época, existiendo de este modo aquella íntima relación de dependencia de la obra concreta con el hecho social. En el realismo moderno se acentúa el carácter particular de las descripciones, es decir, se hacen cada vez más abstractas, alejándose del contenido íntimo que caracterizaba al realismo clásico. Balzac, uno de los representantes de aquel gran realismo, escribías su arte mediando esta interpretación trascendente de las descripciones: "Esa amplia y minuciosa descripción que Balzac hace de una ciudad o del arreglo de una habitación

o de un restaurante y que, a veces, asumen las proporciones de verdaderas disertaciones, no son jamás meras descripciones..."(10).

Y no son meras descripciones en Balzac, porque lo descrito cumple el papel de ambientador del terreno, de modo que lo que ocurra más tarde en su novela, inconscientemente lo sabemos, porque las descripciones nos "soplaban" tímidamente el resultado final.

Este acercamiento tan estrecho y estudiado de lo inmediato y superficial con lo central es muy difícil de percibir en escritores modernos. El naturalismo corta esa estrecha dependencia entre los objetos concretos y el carácter social de los tipos, resolviendo su actuación en un mero entretenimiento verbal que otorga un cierto colorismo a la obra.

Vemos este fácil colorismo a través de cuantas descripciones hallamos en Zunzunegui, aportando, sin dudarlo, un gran carácter estético a la obra en su conjunto: pues aunque las descripciones estén alejadas de los hechos y personajes-clave, sin embargo, la obra queda indeleble ante unacrítica estético-artística.

Así, cuando contemplamos la siguiente descripción, sacada de "El chiplichandle, aunque no veamos un sentido trascendente, sí podemos contemplar la armonía del conjunto de los hechos descriptivos dentro de cualquier espacio de la novela:

"En un instante, el confín se ha poblado de velas, palomas sacadas por el dios de los mares, del sobrero de copa del horizonte.

"Joselín se siente de nuevo invadido por su niñez. Se ve de nuevo corriendo por el muelle, jugando al marro, sudado y ronco de las carreras y gritos.

"Los crepúsculos parecían anclados en el puerto y las tintas descoyuntaban sus matices transverberando el mar. Las tardes tenían una resonancia descomunal. Y bajo el puente hasta la playa, llegaba el río taraceado en morados, que por un momento hacían más opacas las voces.

"Una llaga baya se abría todo a lo largo del horizonte.

"Las monjitas de Santa Clara llamaban a la Flores de María. El sonido bajaba impetuoso por la calle Nueva y metía en el muellle, por el primer cantón, su sonora zalagarda.

Daban las pollitas su última vuelta, jugando entre dedos con la mantilla y el rosario.

"De bruces sobre el pretil, Joselín, canseco, cuajaba sus primeras tristezas.

"De repente se encendían todos los faroles..."(11).

Estas descripciones que alcanzan un máximo rigor estético en sí, no obstante, su alejamiento respecto a hechos claves que trascienden la realidad social, pueden aportar, como ya apuntamos en Zola, un valor trascedente aunque de forma más abstracta respecto a los hebbos claves anunciadores de la vida social de fuera. Así, pueden desempeñar una función mediadora a lo largo de toda la obra, abriendo caminos y acortando brechas; pero, sinembargo, no es posible que alcancen el mismo nivel que en los maestros del realismo clásico en los que la dependencia entre hebbo descrip-

tivo, según hemos visto ya en Balzac, y realidad social, es firmemente estrecha y directa. Así de nuevo nos lo manifiesta la crítica que Lukács hace de Balzac: "La complejidad balzaciana se aproxima mucho más a la relaidad que culaquier otro modo de representación. Pero cuando más cercano está el método balzaciano a la realidad objetiva, tanto más se aleja de la "descripción directa" menuda, cotidiana, habitual, de la realidad objetiva"(12).

Otro factor importante en el que discrepa de manera directa el naturalismo del realismo clásico, podría estar representado por el diálogo, en tanto que éste puede asumir la máxima correspondencia entre personajes-clave y vida social en el arte realista, y ser un puro magnetismo de la vida cotidiana en el arte naturalista.

Lo que palpamos, a primera vista, en nuestro autor es quizás esto último, pues, raras veces, el diálogo que nos presenta guarda íntima reladión con el sujeto hasta el extremo de poder definirlo por sí mismo. Es necesaria la intervención del narrador para que el personaje surja de la nada. Aunque también sea cierto que por muy alejado que resulte el diálogo de la intimidad o psicología del personaje, siempre existirá de forma abstracta y mediata alguna correspondencia que sirva para ilustrar su carácter y personalidad. Sin embargo, es necesario retraernos a los tiempos de los maestros del realismo clásico, para hallar esa correspondencia estrecha entre el diálogo y la creación de los caracteres. Ibsen, por ejemplo, crea diálogos en los cuales cada frase singular revela nuevos aspectos del carác

ter de los personajes y representa un paso adelante en la acción; diálogos que aunque no son copias pacías de las conversaciones de todos los días, son realistas en un sentido más profundo(13).

De nuevo habría que plantearse, sobre este punto del diálogo, la cuestión de sá el arte naturalista es un arte vacío, por cuanto desdeña las posibilidades del realismo, o, por el contrario, posee su propio valor intrínseco. pinamos que aunque posea ese valor superficial al hacer copia exacta del hecho de la calle, no se deja de atesorar el valor que toda obra posee en cuanto ha sido creada en función de cualquiera que sea el criterio artístico.

La voluntad realista va aún más allá al abordar la creación del diálogo como proyección del ambiente o del ser del sujeto. Es decir, el mismo autor viene a interferir aquel tipo de diálogo que, por su singularidad especial (diálogos de gente humilde, dicharachera,..), entorpece la máxima dimensión que pudiese atesorar el diálogo. Por ello, los realistas clásicos, como ya advertimos en otra ocasión, restablecen un diálogo superior a fin de no dejar cabos sueltos o malentendidos por parte del lector, interrumpiendo, de esta forma, aquella manera naturalista que se complace en registrar un diálogo lo más fiel posible al que se oye diariamnete por la calle, que, comúnmente, viene a ser el típico lenguaje familiar o perteneciente a una determinada jerga o argot popular.

Este diálogo calcado de lo real viene a definir la voluntad de Zunzunegui que, ciertamente, no se ha planteado el hecho de dar amplia interpretación a su técnica

empleada, y que, sin embargo, establece un orden según el cual la participación directa del habla cotidiana enriquece en mucho el valor realista , sán entrar tan de lleno en aquella férrea voluntad del clásico realismo. He aquí un párafo dialogaà sacado de su obra El premio, en el que se aprecia esa voluntad digamos un tanto fotográfica que asume el naturalismo de nuestros días. El diálogo se establece entre Agustinito, alias "Pizquita", dueño de una editorial y, a la vez, analfabeto, y su mujer Eloísa, después de habérsele otorgado el premio de la editorial a Alejandro Matínez-del Coso, primer personaje de la obra, descastándose la creación de otra escritora llamada Aurorita:

"-Es que el ridículo en que has colocado a la pobre Aurorita es tremendo; no te das idea. Había extendido por toda Barcelona que el "Osa Mayor" era para ella...; es más, en la cena fría en la que se gastó un Congo lo anunció casi oficialmente... y salís luego después de todo lo convenido con que el premio es para un tontaina desconocido, de Burgos; de ahí a dárselo al Cid por su poema va el negro de una uña.

-Er Sí, dise...; eze zeñó, que yo zepa, no z'ha prezentao ar premio.

-Ese es mi miedo; que el año menos pensado se lo deis a un quidam cualquiera sin presentarse.

-Ze l'ira pazando.

-No lo creas...; en cuanto se supo por la Radio lo del premio me llamaron de su casa que le había dado un ataque de nervios espantoso y que fuera... La encontré a la

pobre mujer sin faja y sin sosten, tumbada en la cama como una foca jadeante... No quiero repetir las cosas que decía de tí y de tu pobre madre.

-De mi difunta mare?

-De la misma.

-Te juro qu'eza mujé ha terminao pa mi y pa er premio.

-No jures que te conozco.

-T'he dicho que zecabó" (14).

b) El subjetivismo.-

Si al hablar de las maneras del naturalismo propias de las tendencias literarias de nuestros días, nacidas en el siglo XIX, hemos indicado que corresponden a un sistema distinto al del realismo, asímismo cuando nos referimos al subjetivismo hablamos también de una técnica opuesta al realismo pero en otro sentido. Cuando el escritor no escribe ya hechos sociales a través de lo concreto, sino que utiliza su propia posición personal para interpretar los hechos, saliéndose, de esta forma, de una interpretación objetiva de la realidad, nos estamos refiriendo a que el escritor utiliza formas subjetivistas, y la psicología propia que ilumina su creación, será la predominante a la hora de querer mostrar la realidad social.

Es muy difícil en ocasiones hallar los límites que separan el subjetivismo del realismo propio, puesto que el escritor en el subjetivismo puede manifestar su propio yo y, sin embargo, ese yo es el que realmente existe como forma real. Así, si Zunzunegui manifiesta una extremada tristeza o pesimismo en algunas ocasiones, el hecho puede ser el resultado de dos posiciones, a saber, la propia voluntad suya que sería el subjetivismo, en contra de la voluntad de la época o sociedad en la que vive o ha vivido, lo cual nos indica realismo auténtico.

Por ello, para hablar de subjetivismo en Zunzunegui, sería preciso ver los casos que pueden definirse como subjetivistas y medirlos cancienzudamente con la realidad de los hechos.

Sin embargo, en líneas generales existe esa actitud mencionada del pesimismo que, ya de por sí, podría plantear el problema de si depende enteramente de su propia actitud individual con respecto a los hechos, o por el contrario, son los hechos mismos los que se manifiestan de por sí pesimistas.

En un diálogo sostenido con nuestro autor (1), Zunzúnegui manifestó que no es su propia visión la causante de hechos pesimistas, sino que la reproducción de la vida es la que le lleva a mostrar análogamente todo cuanto ocurre en la sociedad.

No obstante esta confirmación a la que nos sujetamos estrechamente, puede suceder que la psicología del escritor valore lo que ocurre fuera a raíz de su propia visión muy personalizada, lo cual viene a rematar la cuestión.

Nosotros, basándonos en opiniones, asímismo, sobre la obra de Zunsunegui, podemos, sin embargo, mostrar que existe pesimismo dentro y fuerza del autor y, por lo tanto, es necesario hablar de subjetivismo a la hora de pronunciar algún dictamen sobre su obra.

Analizaremos obra por obra para, en lo sucesivo, ir dando muestras de aquello que se enmarca dentro del plano subjetivista en al aspecto del pesimismo; a la vez iremos mostrando otros rasgos que también nos conducen a objetar otros aspectos subjetivistas. Aunque es necesario también tener en cuenta que estos aspectos subjetivistas pudden poseer un doble origen; pueden nacer de una visión particularizada de lo real pero a expensas del propio escritor, es decir, el escritor no advierte su equivocación y opina que su contenido individual es el mismo que existe en la realidad. Por el contrario, un segundo punto de partida de este subjetivismo puede producirse cuando el escritor, a pesar de entender que su visión no es la realidad, sin embargo, sigue en su postura singular confirmando un subjetivismo a ultranza.

Analizando las obras, hallamos, en primer lugar, en Chiripi algo que nos pone en evidencia la falta de contenido real que posee el desenlace de esta obra. Decimos falta de contenido real porque la realidad sólo se manifiesta de una vez y de una única manera. Sin embargo, los tres desenlaces posibles de Chiripi nos ponen en evidencia la presencia del escritor, que no sólo no indica la salida real, sino que duda, dentro de sí, cual es la mejor salida para

el protagonista de la obra. Estos son los tres finales posibles que nos abren camino para que palidezca una visión real del protagonista y de ahí, de lo que el protagonista representa: Chiripi, personaje principal de la novela, dispone de tres oportunidades para llevar a cabo el desenlace de la obra; 1ª permanecer en el mundo futbolístico como entrenador (ésta es una de sus profesiones en la novela); 2ª marchar a América; y 3ª casarse con la cocinera con la que andaba relacionado.

El subjetivismo se manifiesta en ¡Ay... estos hijos! de forma un tanto escurridiza, en el sentido de que Zunzunegui, como ya sabemos, estudió con los jesuitas de Orduña. Su alojamiento en este sector religioso debió inspirar novelas del tipo ¡Ay... estos hijos!, en el que palpemos la rígida convivencia en los colegios regidos por religiosos. Pero no es sólo esto, sino que son múltiples las ocasiones en las que Zunzunegui despliega la vida recogida e íntima de los colegios de jesuitas. Ya vimos, en nuestro anterior trabajo sobre Zunzunegui, el papel preponderante de los sacerdotes, jesuitas en su gran mayoría, que comparten sus creencias religiosas y su fe con las personas que le rodean.

El posible subjetivismo en este aspecto radica en ese marginamiento religioso hacia los jesuitas en particular, a la vez que en esos trozos de novela que albergan ideas, convicciones y creencias de alguien que, por ello, ha debido compartir parte de su vida en el sector religioso, o por lo menos, en colegios de religiosos.

Y no es que la realidad no pueda ser aprehendida desde cualquiera que sea el ángulo o punto de mira, sino que esa realidad queda quizás un tanto resquebrajada si parte de ella la suprimimos y en su lugar expresamos hechos u opiniones nacidas de nuestra particular convivencia en la sociedad.

Aunque sea un hecho de poca o escasa trascendencia, sin embargo, esta singular moral religiosa es algo que salta a la vista como un sello de infancia vivida entre jesuitas, que se imprimiera no en gran escala sino en multitud de detalles constatados a lo largo de su obra.

En otras ocasiones, por ejemplo en la mayoría de sus obras breves y en particular en La Úlcera, Zunzunegui parece jactarse de no querer saber nada de la realidad. Su propia convicción, temeraria podríamos llamar, de que al curarse don Lucas (protagonista de la obra) de su úlcera, ello significa la muerte por aburrimiento y por nostalgia hacia la úlcera, nos da a entender que Zunzunegui se ha desligado de la realidad y ha querido entretener al lector por medio de este argumento bajo la forma de un cuento en el que Pablito, el médico que cura de su úlcera a don Lúcas, está a punto de morir apaleado en manos de los que querían al enfermo de la úlcera y, en definitiva, de los que querían la distracción del enfermo mimando a su úlcera.

Otro detalle extraído de El hijo hecho a contrata confirma una peculiar forma subjetivista que da origen a la trayectoria que toma el argumento del libro. El caso

de que Manolo que encuentra una joya en un club nocturno y se hace de ella, puede trascender a un significado posterior dentro de lasociedad: la suerte puede recaer en cualquiera sin que esto sea un hecho delictivo. Zunzunegui lo que viene a demostrar en este caso es todo lo contrario; que la suerte no existe o no tiene razón de existir. Porque no creemos que encontrarse una joya en el suelo y apropiársela, por lo menos en la sociedad de hoy, sea un acto delictivo. La singularidad de Zunzunegui radica en que sí lo es y a partir de aquí, engendra una serie de situaciones nefastas que vienen a demostrar el mal pie que se dio al apropiarse la joya. Este hecho limita el valor argumental de la obra y nos da a entender una peculiar manera del autor que se despliega, a nuestro juicio, en una trayectoria falsa en desacuerdo con la realidad, so pena de que aquella realidad de entonces sostuviese una moral excesivamente estricta y cerrada a la que Zunzunegui prestase su particular decisión acerca de la pertenencia de una joya hallada por el suelo.

Existe un factor bastante importante que puede, de modo efectivo, añadirse a los hechos reales existentes en la sociedad. Es lugar común hablar de la obra de Zunzunegui como demoledora de aquel aspecto que el capitalismo de nuesrtos días apunta quizás con mayor auge. Cuando Zunzunegui expone el dinero o la riqueza como un hecho distintivo de nuestra sociedad, es decir, la espiración del hombre por las riquezas, esto ya de por sí constituye un factor realista, porque es evidente a los ojos de cualquiera.

Sin embargo sá Zunzunegui a la vez de hacaer mención a este hecho social, lo exagera llevándolo a extremos insospechados, como creemos ocurre en la extensión desus obras, la opinión crítica no puede por menos dejar de sospechar en una intrusión personalizada del autor en este aspecto. Si a la vez, añadimos la fama que se atribuye comúnmente a la persona de Zunzunegui como persona adinerada, nacido de familia acomodada, todo esto estimula la creencia de que Zunzunegui aporta mucho de lo suyo cuando escribe asuntos relacionados con el dinero. En este sentido debemos atribuir un claro rasgo subjetivista en la obra de Zunzunegui, pues de querer mostrar la ambición en la sociedad de nuestros días a estar machacando el tema del dinero en multitud de obras, va un largo trecho que solamente puede llenarse si nos atenemos a la idea de que Zunazunegui a la vez se jacta en mostrar todos y cada uno de los medios que existen para alcanzar el delirio de la riqueza.

Es interesante destacar, como lo hicimos en el trabajo anterior sobre Zunzaunegui y su obra, aquel aspecto relacionado con los tífulos académicos. Es un factor que limita el campo del realismosi el autor restringe las atribuciones que buenamente pueden otorgársele a cualquier personaje. Si Zunzunegui se muestra receloso al otorger un título académico a personajes que bien se lo merecen, con ello suscita, asímismo, su det rminación en este campo concreto, por lo cual debemos atribuirle en este sentido la marginación respecto a la sociedad que establece la postura subjetiviste.

Estos aspectos subjetivistas aparecidos en la obra de Zunzunegui no nos inducen, sin embargo, a pensar que su obra está estrechamente relacionada con una visión particularizada de la vida. El error contra el realismo viene constituido en el momento en que la sociedad fue atropellada por los requerimientos de la burguesía y el capitalismo hizo su aparición. Es decir, Zunzunegui se mantiene dentro de la línea del realismo burgués y por causa de aquella transformación ocurrida en el Occidente Europeo a raíz de 1848, por lo que elementos ajenos entraron a formar parte de un suistema que ya no podía reproducir la totalidad de los hechos de forma ideal y al que le era preciso hallar otras técnicas para realzar la mediocridad del ambiente. Es por ello que surgieron el naturalismo como manera colorista en contra de la plasmación de un mundo prosaico, y cómo no, el subjetivismo, que también ayudó al escritor a deshacerse de la fría y concreta abstaacción objetiva de la sociedad.

Pero no es el sistema en sí, el subjetivismo, el que se ha impuesto, como en muchos otros esritores, en Zunzunegui, sino sólo elementos subjetivos que ratifican ese carácter nuevo que posee el realimo nacido de una sociedad también carente de sistema preciso para ser expresada.

El inconveniente del subjetivismo es que en él "la vida psíquica, laintimidad del hombre no ilumina, en efecto, las líneas esenciales de los conflictos esenciales si no está concebida en unafusión orgánica con los elementos

históricos y sociales. Separada de éstos, completamente abandonada a sí misma y a la propia dialéctica inmanente, constituye un aspecto no menos abastracto, una expresión no menos desfigurada y deformada del "hombre total", que la que ofrece el fisiologismo naturalista". (Lukács)(2)

En muchos pasajes de sus escritos breves, volvemos a encontrar en Zunzunegui ese punto de mira subjetivista y lejano de la realidad, al que Lukács objeta con sus palabras: "Es mucho menos patente, pero no por eso es menos objetivamente verdadero, que la pedantería psicológica de la escuela opuesta (el subjetivismo), la transformación del hombre en una caótica corriente de fantastiquerías, destruye igualmente toda posibilidad de plasmar poéticamente la figura humana"(3).

La melancolía del subjetivismo se produce cuando se le presentan a su alrededor infinidad de caminos abiertos para expresarse, pero sólo puede elegir uno de ellos: "El subjetivismo moderno, que cree ver en esta riqueza ilusoria la verdadera plenitud del alma humana, siente frente a ella una melancolía impregnada de admiración y simpatía, miebtras acoge la realidad, que le niega al cumplimiento de esas posibilidades, con un desprecio igualmente melancólico..."(4).

El subjetivismo dentro del vanguardismo llegará, como éste, a alcanzar metas insospechadas y éste será su último paso. El sujeto que se enfrenta como extraño al devenir del mundo, replegándose en sí mismo, puede en ocasiones

vivir con entusiasmo embriagador este estado de autorreflexión, pero tan pronto como llegue a descubrirlo surgirá el espanto; pues si no se puede ni se quiere captar el devenir del mundo, el sujeto que queda sólo como sustancia habrá de mostrar los rasgos terriblemente contraídos, de lo inconcebible..."(5).

Y los problemas del subjetivismo en cuanto sistema vienen a ser innumerables ya que para mostrar una determinada tesis, deberá armar de características propias, todas ellas ajenas a la realidad, a sus distintos personajes e inventar argumento y trama, lo cual viene a ser algo arduo si se quiere salir de aquello que cotidianamente estamos viviendo. Además, toda ley que rige las interrelaciones comunes entre los hombres y sus destinos, desaparecen para dejar paso a individuos sueltos e inconexos entre sí llegándoles a faltar aquello de que goza en gran medida el realismo crítico, es decir, lo típico de los personajes y de las situaciones. Esto viene a revelar la postura de Fadeiev, según la cual, las figuras concebidas dentro de este espacio original, "flotan" en el aire desde el punto de vista artístico. No obstante, si se les reconoce desde el punto de vista político-teórico, pueden y, de hecho, poseen el valor que el autor haya querido asignarles.

Si queremos ahondar en las causas de esta no participación de los personajes dentro del concepto global resultante de la asimilación de éstos con la vida social, habremos de ibdicar, antes que nada, una concepción de prin-

cipios según la cual cada escritor se define por una u otra manera literaria. Pero no es permisible pensar en una falta de dotes literarias ni tan siquiera en la negligencia del escritor. Es decir, que si lo que venimos diciendo en este apartado sobre el subjetivismo de Zunzunegui es verdad, también lo sería que el propio Zunzunegui se ha planteado la alternativa de elegir entre uno o otro sistema, y en unos casos (los que hemos pàànteado) se ha definido por la forma peculiar, rechazando otras situaciones que no habrían de corresponder al principio básico en el que se apoyó en un comienzo para poder expresarse con netitud.

Sin embargo, aunque la subjetividad sea una cuestión de principios y no de desvalorización del escritor, esta subjetividad viene a echar por tierra todos cuantos principios inherentes alimenta el realismo crítico. Así dice Lukács que "las categorías inherentes al ser y al devenir de cada momento de la vida, es decir, las formas y contenidos objetivos de los objetos de la obra literaria, llegarán a marchitarse, a deformarse, si esos aspectos precisos y concretos se disuelven subjetivamente"(6).

Quizás la razón más profunda de la no aceptación por parte del realismo crítico del método subjetivista, radica en que la objetividad no sigue directamente a la subjetividad, sino que existen de por medio multitud de facetas y elementos personales como pueden ser la sinceridad del escritor, la intesidad en uno u otro factor, la agudeza de visión firme para un determinado hecho y débil

para otro, que pueden interrumpir de forma decisiva tal continuidad entre objetividad y subjetividad. Es decir, no prestamos la garantía suficiente para que la peculiar personalidad del escritor sea una extensión de la objetividad real.

Por otro lado, el hecho de poder existir dos peculiaridades distintas en un mismo escritor, o mejor dicho, el hecho de que el subjetivismo alcance o toque momentáneamente la obra de Zunzunegui, escritor legalmente realista, es un hecho que no debe ni puede considerarse aislado. La promiscuidad de sistemas es un hecho dado y si nos referimos al estado de cosas que existe en nuestra literatura actual, habremos de admitir, junto con la crítica, que , por ejemplo, las dos corrientes contradictorias que encabezan la producción literaria de nuestros días, a saber, el realismo crítico y el vanguardismo, guardan entre sí ciertas similitudes o paralelismos en el sentido de que es posible, dentro de un mismo escritor, hallar elementos propios del realismo crítico unidos a formas vanguardistas: incluso en una obra de un mismo escritor es posible encontrar esas alternativas de que hablamos.

Aunque la realidad es que cada escritor viene, de hecho, determinado por su propia personalidad y la participación de varias tendencias en su labor literaria viene a significar bien poco, en el sentido de que si en la obra de Zunzunegui se revelan intrusiones afines a su principio literario, esto no quiere decir nada, pues Zunzunegui de por sí, está demostrado, alimenta en todas ocasiones la determinación crítico-realista: "La forma en que un escritor enfo-

ce la selección en el momento decisivo de su "praxis" -nos dice Lukács- depende directamente de la naturaleza y calidad de su personalidad..."(7).

Tema 7.- Reflejos del modo de ser de la sociedad; De la aristocracia al honor. El espiritualismo como meta y como medio.-

De la aristocracia al honor.-

Nos remitimos en este apartado a examinar hasta qué punto Zunzunegui ha penetrado en el alma de aquella sociedad en la que vivió o de aquella más tardía o reciente de la que nos ha hecho partícipes a sus lectores. Fielmente a la mentalidad de la época, Zunzunegui ha transcrito los rasgos más característicos y peculiares de nuestros antepasados, y también de nosotros mismos, aumentando de tal manera la conciencia que de nuestra peculiar fisonomía psicológica como españoles hemos a dado a entender al resto de las demás sociedades.

Queremos detenernos, muy especialmente, en dos temas esenciales de nuestra cultura, de nuestra forma de ser, en la que Zunzunegui ha ahondado de manera extraordinaria en cada una de sus novelas cuyo tema haya permitido la puesta en acción de personajes-tipo que corroboran el carácter específico de nuestra sociedad. El rebuscamiento de lo

aristocrático, de eso que, de siempre, ha presumido el ser español, canalizado por la vena del honor y la honra, tan típico y tan traído y llevado en multitud de ocasiones por nuestros escritores de todos los tiempos, ha dado el justo perfil en la obra de Zunzunegui, quién, en más de una ocasión, nos ha postrado su fluir altanero a la vez que los rasgos negativos que lleva consigo el pertenecer a una determinada clase social por muy enaltecida que sea.

Por entrar en las raíces, o ahondar en la mentalidad actual española, debemos considerar los factores que determinan esa actual posición para poder entender de manera ostensible la determinación jerarquizante de nuestra capacidad social.

Es obvia una clara diferencia respecto a otras culturas apuntada de antemano en multiud de ocasiones y de la que volveremos a tratar. Por ahora nos remitimos a una opinión, en concreto, sostenida por Lukács en su ensayo Significación actual del realismo crítico en la que se sostiene la variedad de culturas existentes, enmarcandó, por momentos, a la española dentro de límites semifeudales: es decir, Lukács examina la cultura española, y cuando habla de la obra, en concreto, de Federico García Lorca, La casa de de Berbarda Alba, revive en ella residuos de feudalismo, lo cual, nos sigue testimoniando, pone en relación dicha obra con la de Ostrovski cuyos dramas, en concreto, Tormenta, denotan, asímismo, ese carácter arcaizante, porque se da el caso de Ostrovski es un autor que pertenece a otra sociedad.

Con este inciso literario, se quiere hacer ver que no sólo la opinión común o mediocre es capaz de captar algo que salta en el aire; ese orgullo nacional capaz de anteponer en cualquier tiempo y lugar la dignidad personal (es posible no bien entendida, de ahí su carácter trasnochado) a cualquier otro valor que la sustituya, ya sea el peso material del dinero o de otro cualquier placer terreno. Es por esta razón que Leo Hickey, cuando en su libro Realidad y experiencia de la novela analiza las diversas mentalidades culturales, tacha a nuestra cultura de idealista, misticásta etc.: "Nadie dudará seriamente de que la cultura española muestra cierto predominio de racionalismo y misticismo sobre empirismo, de idealismo sobre materialismo, de eternalismo sobre temporalismo, de indeterminismo sobre determinismo, de universalismo sociológico sobre singularismo sociológico..."(1).

No por ello queremos afirmar que la mentalidad española antepone en todo momento la dignidad de la persona a cualquier otra remuneración. En España, como dice Hickey, se acepta lo intrascendente pero a la vez también lo trascendente que es lo que mejor define nuestra entidad psicológica. Estas son las palabras con las que Hickey, tras tener en cuenta toda la teoría sobre las mentalidades culturales mantenida por Pitirim Sorokin, concluye:

"Terminamos esta aplicación de las categorías de Pitirim Sorokin al caso de España, sugiriendo que se acepta con facilidad la idea de la personalidad jurídica de so-

ciedades y que se cree en el libre albedrío, en el poder de la voluntad personal, pero también en el de las fuerzas trascendentales: la divinidad, la suerte o el destino" (2).

El ejemplo de que nuestra cultura mantiene mejor la idea preponderante de intemporalismo y no de temporalismo, nos viene dado concretamente cauando analizamos la idea del "devenir", resultando que otras lenguas poseen el vocablo ~~unívoco~~ simple para expresarla; sin embargo, en español sería necesario hacer uso de perífrasis como "volverse", "hacerse", "llegar a ser" etc.. Desde la consideración de este término, pasamos a analizar al héroe de novela en su aspecto durativo dentro de la trama novelesca, y tras constatar que la opinión de algunos críticos de que lo esencial de este héroe es su progreso en la duración de la acción, nos apercibimos que el héroe español permanece más inmóvil que otra cosa, lo cual aminora el valor intrínseco de la obra, según las afirmaciones mantenidas por tales críticos.

No hay duda, pues, de que existe algo que margina nuestra mentalidad cultural respecto a otras culturas; no obstante, se patentiza según Sorokin la postura de un adelanto o cambio: "En el conflicto entre eternalismo y temporalismo, entre el ser como permanencia y el devenir puro, Sorokin divisa una disminución en el eternalismo y un auge del temporalismo a partir de 1860"(3).

Sentadas estas bases que preconizan una reafirmación

acerca de nuestro carácter psicológico entrado ya en la centuria actual, habría que plantearse la cuestión, en prueba de lo que venimos afirmando, de qué es lo que el ser originario de nuestro país estima en mayor medida, si un puesto de alto rango aristocrático o el placer que engendra el auge económico o financiero, puesto por caso. No hay duda de que igual que otras tantas comunidades (podríamos exponer multitud de sociedades europeas) el ser nuestro requiere en mayor medida algo que glorifique su ánimo, que idealice su yo, antes de, según aquella estimación "~~vital~~ lista", enfangarse en el lodo de lo terreno.

Puestos sobre este punto de diferenciaciones en cuanto a mentalidad cultural, no sería desacertado del todo compartir la idea que suponemos ciertamente real de que, inversamente a nuestro carácter (y en él incluimos prácticamente el europeo), habría que contraponer el de las nuevas sociedades, como la norteamericada, en la que la respuesta a la cuestión expresada con anterioridad, no se haría esperar porque supondríamos la pronta respuesta del lado de lo cercano y terreno. Tanto es así, que en lo referente a la cultura en términos generales a la que en Europa atribuíamos nuestra mejor y más grande afinidad o acercamiento, pensamos que en aquellos estados modernos ha sido sustituída por otro tipo de cultura más abierta a las masas, y creemos que el mundo del séptimo arte viene a reeplazar nuestro más arcaico sistema cultural. Y no es sólo cuestión de fondo lo que deseamos expresar en esta referencia a la yuxtaposición de culturas, es cuestión, asímismo, del término que debería em-

plearse para denominar lo que sucede en el viejo y en el nuevo mundo. Lo que allí sucede, dado su propio carácter nuevo que se balancea en un sentido libremente indeterminado respecto al de nuestra sociedad más cercana, no puede ser denominado a base del término "cultura" que realmente no corresponde a los hechos artísticos de aquellas sociedades. Y así parece que al hablar con el término "cultura", nos estamos refiriendo al arte que se produce en tierras del viejo mundo y no al arte producido en Norteamérica y demás países "superavanzados", arte que, creemos, ha de reemplazar al del antiguo régimen de sociedades ancladas más en un pasado floreciente que, por el hecho de serlo, no permite la creación de un arte contradictorio o, por lo menos, más lejano en el tiempo, aunque no sabemos si también en calidad. Pero, al menos, parece que cada sociedad vive al tanto y feliz con su propia visión del arte, que para los unos se llamará el "arte del celuloide" y para los otros se seguirá denominando "cultura".

(Naturalmente existen dentro de la cultura multitud de facetas; no obstante, nuestra estimación apuntada se refiere tan sólo a aquel sector que más preponderantemente se con mas ilusión viven las distintas sociedades dentro de la amplia gama de manifestaciones culturales).

Lo que a continuación nos toca es testimoniar a través de la obra de Zunzunegui qué caminos ha seguido la sociedad de la época que, concretamente, a través de la novela, se vislumbra por el rumbo concreto de personajes-

tipo o personajes secundarios hacia esa meta que nuestra sociedad se marcó hace miles de años y que, no obstante, aún sigue trazándosela. Nos referimos como es lógico al proceso jerarquizador del individuo dentro de la sociedad, a la pregunta que formulamos y a la que hemos contestado haciendo ver el deseo del individuo por escalar las altas cumbres de la aristocracia. Acto contínuo de esta exposición, ejemplificada mediante casos concretos zunzuneguianos, examinaremos el balanceo de aquéllos que conquistaron el alto puesto aristocrático meciéndose a uno y otro lado desde una perspectiva básicamente moral, aunque también y con bastante frecuencia, meramente económica.
El segundo tema al que hicimos mención al comienzo del presente capítulo versará sobre el no menos discutido y controvertido tema del honor tal y como Zunzunegui nos lo ha expresado mediante personajes-tipo creados, básicamente, por el autor para resaltear la gloria, un tanto vana, que consigue quien, por medios extraños, desea lograr la admiración de quienes le rodean.

De momento, los personajes zunzuneguianos dicen sí a la insinuación de subir un peesto en la escala de la aristocracia. Este es el caso de Manolo, protagonista de <u>El hijo hecho a contrata</u>. Manolo es un personaje -tipo. Ha sido creado por su autor para poner a prueba a la sociedad sobre qué es lo que ansía con mayor fuerza cuando se nace humildemente y se tienen en la mano las posibilidades de escalar la cima. Efectivamente, Manolo nace sin un céntti-

mo. Su primer paso fue el hallazgo de una joya, y ya , mal adquirida según el autor, es por lo que su figura empieza balanceándose moralmente del lado negativo. De aquí arranca su carrera financiera. Se compra una gabarra vieja y, a continuación, y en poco tiempo, nuevos barcos a los que más tarde reemplaza por valores y fincas. Manolo ha llegado a ser millonario y es entonces cuando es libre para poder elegir entre un estado de finanzas neto o echarse del lado de la vanagloria. Indiscutiblemente, personaje-tipo, representante de una cierta escala social, Manolo elige la senda que le conducirá a la ansiada meta aristócrática; se casa con una marquesa semiarruinada. Y aquí tenemos el lado negativo, desde la perspectiva económica que ya apuntábamos, de la escala aristocrática; la marquesa semiarruinada; es decir, conserva aún su honor que es lo importante en nuestra sociedad, por lo menos en aquélla que pinta Zunzunegui, aunque económicamente esté arruinada.

Zunzunegui ha llegado así a darnos una visión clara de a qué se aspiraba en la época, cuando el individuo tenía lo suficiente como para ser y ser libre. Ahora a nuestro autor le toca hacer uso de aquella tercera dimensión realista que apuntábamos en las anteriores consideraciones. Zunzunegui actúa ahora de moralista y su moraleja la tenemos presente al final de la obra. Un hijo mongoloide, habido con la marquesa, muere al ser operado. Con ello Zunzunegui deja patente que ha equivocado el camino el que por medios inmorales desea alcanzar cualquier meta. Y la inmoralidad del medio está anclada en el mismo título: El

hijo hecho a contrata: Manolo había prometido a la marquesa que por su casamiento le daría cierta cantidad, y por un hijo la cantidad sería aún mayor.

Casos como el que acabamos de anotar abundan en la trayectoria novelesca de Zunzunegui y el que a continuación referimos, nos pone, asimismo, en evidencia que un título de honor, un título aristocrático vale más para cierta parcela de la sociedad que el más puro de los amores. En este caso se trata de la detestación del amor a cambio de querer conseguir el fin honorífico. Felipe en El camión justiciero será el personaje-tipo que andará el falso camino para conseguir el título. Abandonar a su prometida no le dice nada cuando ve las posibilidades de casarse con la hija de un conde. Su nuevo amor es el de las dehesas y el título. Muerta su primera novia por culpa suya, él también morirá arrollado por un camión cuando va a pedir la mano de su nueva prometida. El autor, también en este caso, asumirá el papael de moralista advirtiendo el mal fin conseguido por medios poco honestos.

Sin embargo, el hecho más notorio, digno de hacerse notar, es aquel en el que se muestra cómo la vida de estos personajes, pertenecientes al sector de la aristocracia, se mueve dentro de signos las más de las veces negativos, lo que evidencia que el autor quiere sacar a flote que lo que se esconde tras unos honrosos títulos es sólo mediocridad y también suciedad y fango. La vida necesitaría estar su-

jeta a una coordenada según la cual los signos externos de los hombres pudiesen dar cuenta de los signos internos. Zunzunegui muestra, sin embargo, que una cosa no corresponde a otra y cuanto más elevada es la jerarquía social, más turbia resulta si la contemplamos con ojos avizores, con la meticulosidad realista de la que Zunzunegui hace alarde en cualquier momento dado.

Es posible también el punto de vista crítico según el cual el autor consiga mejor hacer patente los vicios de la sociedad mostrando lo que hay de malo en las capas superiores donde resalta más la maldad en contraste con lo que debiera ser más ejemplificador, y dejando a un lado aquellos niveles sociales más mediocres a los que, a primera vista, parecería permisible cierta dosis de amoralidad que iría más en consonancia con un más bajo nivel social.

Señalado el caso de la marquesa de Almansa, personaje de la obra citada con anterioridad El hijo hecho a contrata en la que vemos la compensación de la falta de dinero por el título de marquesa, y al revés, la falta de título por el dinero; es decir, el concepto que tan a menudo palpamos en la obra de Zunzunegui de que el linajudo averiado encuentra su prolongación como tal en el dinero, y viceversa, el adinerado sólo desea la meta aristocrática, únicamente nos resta señalar hacia qué tipo de salida, desde un ángulo moral, apunta la vida de los personajes que ya han logrado esa cima ansiada por la sociedad que retrata Zunzunegui. Como ejemplo muy venido al caso hallamos

el personaje que encarna la baronesa de la obra Esta oscura desbandada. Ya en principio el carácter avasallador de la tal señora es contrariamente opuesto a su mansa y apacible marido don Leon. Como es natural en este caso concreto, tampoco la baronesa es adinerada, porque vive en un par de habitaciones y arrollando el espacio y la tranquilidad de los dueños del piso donde se hospedan. La jugarreta próxima de la baronesa es el mantenimiento de tráfico de drogas y, como entretenimiento y tercer factor, juega a las cartas con toda clase de amigos.

Zunzunegui nos hace ver hasta qué punto es capaz de llegar la intolerancia de tales personas dentro de la sociedad. Dolores, la dueña del piso, una mäjer sin tacha, después de soportar hasta el extremo las intransigencias de la baronesa, es arrastrada por ella a dejar a su esposo e hija pequeña y escapar con un amante.

Esta es el estado de cosas que hallamos en la obra de Zunzunegui que son prolongación y reflejo de lo que en gran medida ocurría tiempos ha y que, no obstante, según afirmaba Sorokin, llevaba camino de mejoramiento en el sentido de que si a partir de 1860 se había comprobado una relajación de la mentalidad cultural española hacia otro tipo de mentalidad más acorde con la de países más avanzados, es muy posible que en fechas tan recientes como las actuales la intemporalidad que nos caracterizaba haya disminuído sensiblemente, y la mentalidad cultural

española se haya acercado más a la de otros países que, como creemos ocurre en Norteamérica, viven más mirando hacia lo material e intrascendente con un sentido temporal, aunque no por ello sea preciso relajar ni mucho menos abandonar las cimas ideales, pero sí vivir siempre dentro de cierto carácter de temporalidad que, por otro lado, tampoco apunta del lado de la fe en sentido religioso.

Pasamos a continuación a examinar la otra cara de la misma moneda, la del honor. Pero no tratamos el honor en el sentido de honra atribuible o no a las personas por su honestidad o falta de ella. Más bien nos referimos al honor que se alcanza trasacometer acciones o actos heroicos o de cualquier otra índole. Aquella honra que se gana o se pierde más bien por motivos de adulterio no es tema tratado muy en profundidad por Zunzanegui. Lo que sí le interesa es reflejar ese carácter general, lo que venimos llamando mentalidad cultural de los pueblos. Y cuando se refiere al nuestro, no se echa de menos esa vanidad que se ostenta tras haber obrado con rectitud o haber acometido alguna virtud. Sin embargo, si lo que Zuznunegui precisa mostrar es su capacidad de moralista, es obvio que quiera anotar casos de los que surja una enseñanza. Es decir, Zunzunegui desea mostrar su doctrina y, para ello, monta el andamiaje de lo incorrecto, inmoral, descaminado... Y caso más descarriado que don Rafael, sacado de la obra Chiripi, difícilmente puede obtenerse. Gracias a don Rafael, uno de los pocos personajes que pueden resultar de esta su primeriza obra, ya que la mayoría de los nombres que se citan en ella di-

ficultosamente pueden calificarse como personajes por pertenecer quizás a una obra sin argumento claro, sino más bien con simples exhibiciones narrativas o con diálogos intrascendentes, gracias, repetimos, a este personaje, podemos quedarnos con esa parcela de vanidad, es decir de honor mal entendido del que hace gala don Rafael y que a la vez pone en evidencia eso que brota tan a menudo en el deseo de tantos, podríamos llamar mentecatos, que confían en una espléndida gloria tras haber consumido su vida en simples vanalidades.

Efectivamente, don Rafael expresa ese deseo:

"-Quiero un banco, una estatua, una calle..., algo que me haga vivir en el recuerdo"(4).

Y en este esfuerzo por su honor vanidoso emplea todo su ímpetu y valor que antes no había sabido ni querido mostrar:

"Don Rafael metía en esta obra de su vanidad todo el esfuerzo que no supo emplear en la labor de su juventud"(5)

Y son las palabras que se natran a continuación las que de manera palpable muestran el blanco débil de una mentalidad que vibra por lo ideal y utópico sin saber que en lo diario y cercano puede hallarse un camino que sólidamente puede conducir a algún fin. Esto es lo que dice el narrador acerca de la vanagloria de un personaje y de una sociedad que se rigen por caminos anélogos:

"Hubiera querido hallar la manera de sufragar exclusivamente su monumento. Un instinto de defensa se despertó en él contra su larga vida estéril, y pensó que a la hora

de morir lo interesante no es la obra, sino el símbolo recordatorio que en su caso sólo representaba su nombre. Generalmente la obra se desvanece antes que el mármol que la perdure. Lo interesante es tener una estatua aunque nada se haya hecho"(6).

Indirectamente podrían sacarse múltiples consecuencias de este último párrafo citado. Desde la simple ostentación doctrinal del autor que se induce de manera directa y palpable sin que sea preciso castigar al personaje con armas que vayan más allá de una sencilla bufonada por parte del lector, hasta revestir el hecho con grandes evocaciones que, por un lado, condenen la pasividad de los hombres esperando una recompensa; o la esterilidad del hecho en sí del monumento; o, yendo más lejos, la banalidad de una pasmación continua en monumentos o restos culturales de otras sociedades pasadas; o la inutilidad de una cultura muerta etc. Y que, por otro lado, tales evocaciones afirmen que existe el trabajo diario para recibir el galardón; que el monumento sólo tiene un valor relativo; que no aporta demasiado pasmarse continuamente en monumentos o hechos culturales antiguos si de ello no sacamos ningún provecho; o que es necesario labrar nuestra propia cultura.

Si hemos de resumir, finalmente, la mentalidad nuestra de los españoles, expresada en gran medida a través de la novelística de Zunzunegui, hemos de reconocer todos aquellos objetivos que indican idealidad, a la vez de aquellos en los que se manifiesta más el ser en sí que en su "devenir". Ello explicaría, por un lado el por qué se ha

escrito la más famosa obra literaria española, El Quijote de Cervantes, y el por qué ha adquirido la fama mundial que posee, pues además de su valor como obra artística es muy seguro que el mundo entero haya visto reflejada en la figura del Quijote el alma de nuestra sociedad y se haya establecido una estrecha analogía entre el ente literario más significativo y el carácter real de un pueblo.

Y, por otro lado, la ausencia del término "devenir" en español, vendría a explicar el hecho del por qué se tiene en tan gran estima la pasividad estática del héroe de nuestra novela, a la vez que de nuestro arte en sí, en contraposición a la actividad que posee la novelística de otros lugares donde "el progreso del héroe" caracteriza otra sociedad supuestamente de carácter más ágil.

El espiritualismo como meta y como medio

Una de las máximas constantes en la historia de España desde su evangelización en tiempos del Imperio Romano, ha sido y es su profundo espiritualismo, difícil de desarraigar de un pueblo en el que patria y religión siempre han sido una misma cosa según el aserto : "El sentido profundo de la historia de España es la consustancialidad entre la patria y la religión" (G. Morente)(1).

Dada esta premisa, es muy notable destacar que si nos atenemos a un realismo literario de parte de Zunzunegui, hemos de interesarnos en resaltar aquello que a primera vista salta en el aire, y es el profundo sentido religioso mantenido por nuestro pueblo desde tiempos ha hasta nuestros días. Y precisamente Zunzunegui no es autor al

que este aspecto tan interesante de la historia de nuestra patria pase desapercibido, antes bien, todas y cada una de las manifestaciones espirituales de nuestra nación, quedan atesoradas en la pluma de Zunzunegui, de modo que podemos seguir fielmente la historia o proceso espiritual de España desde allá por el año 1926, año en el que comenzó a escribir su primera obra Vida y paisaje de Bilbao, hasta estos últimos años con sus más recientes obras como son; El don más hermoso; Del amor de la vida y de la muerte. Viaje a una niebla drogadiza ; y No queremos resucitar, novela corta que no ha sido publicada por su carácter irreverebte, según palabras del propio autor.

No obstante este espiritualismo, podemos preguntarnos, o mejor, dejamos para el pensamiento de los filósofos de la historia, si el alma o espíritu español se ha predispuesto antes a una ideología de tinte idealista que ya apuntábamos en el anterior apartado y de ahí una fácil interpretación espiritualista de su modo de ser, o por el contrario este sentido religioso es algo que nace independiente o espontáneamente en el pueblo español tal vez por medio de la Providencia.

Hecha esta pregunta, como fieles católicos, hemos de responder afirmativamente a la segunda pesquisa, es decir, Dios ha sido el que providencialmente ha querido que nuestra patria sea el primer portavoz de su fe en el mundo entero, y hemos de no admitir que de una ideología idealista nuestra, pasemos directamente a otra ideología también

idealista como es la fe en Dios invisible.

Basándonos en una u otra postura, deberemos, pues, hacer un pequeño estudio de esta faceta, la más peculiar de nuestra raza y por la que siempre se nos ha reconocido en el mundo entero. Para ello, nada mejor que, haciendo historia, indagar en la religiosidad, por ejemplo, de nuestros monarcas desde Felipe V hasta Alfonso XIII, pasando por Fernando VI, Carlos III, Carlos IV, Fernando VII, Isabel II y Alfonso XII; así como tener en cuenta que el mismo año en que se reconquistó el reino de Granada, se descubrió un nuevo mundo en el que se implantó nuestra fe católica por tierras de América.

A continuación, y tras hacer ver la diferencia que significó para nuestra religión la historia de la Casa de Austria con su tradición milenariamente católica, en contra de lo que fue la Casa de Borbón en la que disminuyó en intensidad el ardor religioso, pasamos a considerar lo que significó el advenimiento de la IIRepública, ~~en la que~~ a base de la cual Zunzunegui se ha debatido literariamente para mostrar todo aquello ocurrido entre 1931 y 1936.

La II República significó para España la culminación de unos chispazos del comunismo ruso que ya se habían producido en 1857 y que ahora, en esta II República, se manifestaban en forma de caciquismo, grupos políticos adversos prefiriendo intereses privados etc.. Todo ello, motivando el error de la Repuública tantas veces combatido por Zunzunegui en sus más extensa obras y sobre el cual juanto

con Sáiz Barberá, autor de El espiritualismo español..., hacemos las siguientes preguntas: "¿Qué sucedería con esta II República, que arrastraba todas las reservas de odio, rencores, masonería, liberalismo, que había privado en España durante el siglo XIX?; ¿Qué iba a suceder ahora en 1931, cuando la anti-España brotaba de las diversas regiones españolas y azuzaba en sus feroces embestidas por los jerifaltes del error?"(2).

La respuesta era, a priori, fácil de comprender tratándose de nuestro pueblo: "Era necesario la lucha por tan nobles ideales y otra vez los españoles como en los siglos de su grandeza imperial, como en la Casa de Austria, iban a ofrecer a un Occidente, laico, paganizado y debilitado ante los placeres de la vida muelle y facilitona, el ejemplo de una nación que durante tres años va a luchar heroicamente por defender en batalla de vida o muerte su "alma nacional", "El Ideal de la Raza", su tradición..."(3). Y "la España católica salió trinfante en esta cruzada nacional arrastrando de la historia de España el liberalismo, el socialismo y el comunismo"(4).

Un gran escritor contemporáneo, tratando del espíritu del pueblo español, ha hecho estas afirmaciones: "El hombre moderno se ha despojado de sus valores éticos ; pero afortunadamente, en un rincón de Europa, que ésta muchas veces ha querido ignorar como si se tratase de algo ajeno a ella, se conservaban los máximos valores eticos de un modo misterioso, porque, barridos de todas las superficies se habían cobijado en los oscuros pasadizos del alma española. El hombre español es esencialmente un hombre ético.

Su verticalidad estriba en ello. Siente lo ético como una pasión metida en sus más profundas entrañas. En cambio, más allá de los Pirineos, en los países sajones especilmente, el éxito lo justifica todo"(5).

Este espiritualismo y esta ética son, efectivamente, los que mueven el alma española, distinguiéndola del resto de los países, excepto de la mártir Polonia que también ha sabido arrastrar su tradicionalismo religioso. Y eso es precisamente lo que viene a demostrar Zunzunegui en sus obras cuando una y otra vez los personajes de sus novelas viven en un clima rígido de fe y atestiguan por lo tanto el alma de nuestra gloriosa España. Sucesivamente iremos exponiendo casos dignos de elogio extraídos de la obra zunzuneguiana. Pero es necesario tener en cuenta un hecho importante y es el siguiente: Zunzunegui como autor y, cómo no, como persona, participa igualmente de este proceso tradicionalista en el sentido religioso del que hablemos. Podemos afirmar, en primer lugar, que Zunzunegui como persona perteneciente a la Iglesia católica profesa la Religión Cristiana y ocupe, por tanto, un lugar de relieve dentro de nuestro esquemático estudio sobre el espritualismo como ente realista manifiesto en sus obras. En segundo lugar, Zunzunegui decididamente acoge lo que hay en el ambiente o ánimo español. Su postura es, por lo tanto, de aceptación de los hechos reales, sin descuidar todas y cada una de las manifestaciones religiosas más populares como más adelante daremos cuenta. Es, por lo tanto, contrario a

aquellos escritores que se desentienden de asuntos religiosos eligiendo en su lugar temas más banales en consonancia con una manera de vivir más o menos pagana. Aunque no por ello haya que admitir una beatería en la fórmula zunzuneguiana, sino simple y llanamente una aceptación clara y manifiesta de todos y cada uno de los temas no ya profundamente religiosos sino hasta los más superficiales y manifiestos. Es esta postura zunzuneguiana la única que convencionalmente habrá de aceptarse para una definición realista de su obra. Sin embargo, y en tercer lugar, Zunzunegui, también por aceptación, entra dentro del círculo de escritores llamados moralistas. Pero esta voluntad que advertimos en su obra y en su persona no es sólo de nuestra crítica o manera de ver. Es lugar común entre la crítica especializada, aunque no extensa, sobre la obra de Zunazunegui, hablar del autor principalmente como perteneciente a dicho círculo de escritores moralistas. Sobre ello volveremos más adelante. Aunque de momento, como ya hemos apuntado, lo que más directamente importa en Zunzunegui refiriéndonos a su obra en un sentido realista, es el segundo punto que hemos enunciado y del que nos vamos a ocupar seguidamente: es decir, la obra de Zunzunegui ocupa un lugar en la literatura realista incluso y sobre todo porque el espiritualismo que se mece en su obra es idéntico al que comprobamos en la vida real. Este es el punto convencionalmente fundamental para la crítica realista si consideramos los tres aspectos señalados en los que Zunzunegui entra en relación con la esfera espiritual.

La relación existente entre una forma de vida real y la obra concreta, podemos encontrarla en casi todas las obras del autor. Una de ellas, titulada ¡Ay... estos hijos!, muestra hasta qué punto la religión empapa la vida de la gente que puebla España. Concretamente, narra Zunzunegui aquella fórmula religiosa a la que viven sujetas multitud de personas, aquellas gentes sencillas, madres que envuelven con su beatería, en el buen sentido del término, el ambiente de toda la familia, especialmente del hijo un tanto descarriado que se balancea frívolamente por la vida. Y este es el caso de doña Carmen, la madre de Luis, el protagonista de la obra citada. Doña Carmen es la madre más religiosa y la que impulsa reiteradamente a su hijo hacia la Religión. Este deseo santo se constata en el libro múltiples veces. Ya en su casa posee un Oratorio particular desde el que envía sus súplicas al Señor. Sus cuidados en enseñar la religión al hijo cuando pequeño son extremos, como la mayoría de las madres españolas, máxime en aquellos tiempos no muy lejanos. Más tarde, cuando el hijo crece y marcha al extranjero, ella es la que le advierte de los peligros que pudieran acecharle. Toda la vida de Dª Carmen es pura devoción y también deseo de que esta devoción forme parte de la vida de su hijo. Y el resultado no podía ser otro: Luis, tras tantos devaneos por el mundo, decide dedicarse al Señor después de la muerte de su madre.

Esta situación no es pura anécdota, es parte integrante de un proceso espiritual existente en la tierra que viera nacer a Zunzunegui. El ha inventado unos personajes y

les ha dado vida para dejar transparente cuál era el mecanismo que movía la vida de las gentes de aquella época y , por qué no también, de las de nuestros mismos días; "... porque a lo largo de casi veinte siglos de historia, la Religiosidad había sido consustancial con la Patria" (García Morente) (6).

Este es el triunfo del espiritualismo sobre el materialismo del que habla Morente y del que discrepa la mentalidad europea, puesta por caso; "La filosofía del racionalismo y del idealismo -dice en su tesis sobre el "espíritualismo español" y "la enfermedad de Europa"- van poco a poco reduciendo laporción de Dios en el ámbito de la vida humana. La existencia del hombre sobre el planeta se extiende entonces cada vez más como un hecho natural, que pide explicación natural. Cada día la mentalidad "moderna " celebra un nuevo trinfo, imaginando que ha logrado reducir a leyes físicas o psicológicas los ambientes divinos en que vive envuelto el hombre..."(7).

A España se le dio a conocer el pragmatismo que iba a ser la moral de los pueblos sajones y germanos, a los que les siguieron fascinados por su adelanto material los pueblos latinos y eslavos de profunda religiosidad en el desarrollo de su histotia..."; pero "España -ha dicho Morente- no podía seguir practicando la concepción naturalista de la vida, y como no quería tener otra en sustitución de ella, prefirió retirarse del escenario del mundo; Más vale vivir solo con dignidad que convertirse en la-

ca yo servil de una Europa corrompida, degradada, vacía de los valores espirituales, que vive con cierta inconsecuencia el materialismo marxista..."(8).

Tratando de poner la cosas en claro, es decir, de colocar a España en el puesto al que pertenece, y de esclarecer cuál debe ser la verdadera política en la Tierra sigue Morente: "Europa retornó a su antigua política internacional -que es lo que sigue practicando-, a esa política estrecha, de puros intereses materiales, en que las naciones se disputan o en caso de tregua se reparten los trozos del planeta, como los perros los huesos del guisado. Una política de apropiación o de reparto no puede ser nunca mundial; será siempre meramente internacional, es decir, política de relaciones privadas entre las naciones, que se disputan o que se reparten la tierra. Para que una política sea verdaderamente mundial, es preciso -como aconteció en España durante los siglos XVI y XVII- que vaya dirigida por una idea universal del hombre; y esta idea universal del hombre no puede ser otra que la idea cristiana del hombre..."

Termina Morente ofreciendo el resultado amargo de una Europa apartada de esta idea universal del hombre: "El hombre "moderno" sufre horriblemente en su íntimo ser de un radical descontento, que casi siempre se convierte en resentimiento, rencor, envidia o amargura,.." por el contrario: "la igualdad de todos los hombres es para el cristiano una realidad sobrenatural..."(9).

Si seguimos analizando la obra de Zunzunegui, seguiremos advirtiendo que su espiritualismo fabricado no es sino una extensión del alma nacional. "Bea", la protagonista ~~de la quiebra~~ de La quiebra constituye otro personaje en el que posturas piadosas, que sobrellevan un símbolo del espiritualismo español, se hacen perceptibles a cualquier lector. Concretamente, se advierte en la obra que "Bea le pedía a la Virgen por su novio". Es decir, la Religión se mezcla en la vida de las gentes de España, y en el amor de Bea existe mucha religión. Le preocupa también la salvación de su alma que es cómo no, la aspiración de todo ser que se haga llamar católico. Tiene sus dudas de salvación y, asímismo, de las relaciones mantenidas con el amante, y es ésta la razón por la que se advierte un trato reiterado con sacerdotes. Mas a pesar de su amor enloquecido por Ramón, la salvación de su alma es lo que más ansía, y la condenación le aterra sobre todas las demás penalidades terrenas. Tanto es así, que el médico acude en su ayuda advirtiéndole deje todas sus devociones.

La vida de Beatriz transcurre de un polo a otro opuesto: Del amor a la fe y de la fe al amor. Y ésta es en realidad la querella que se establece en el ser español: sólo una pasión fuerte puede desviar al hombre de su eterno destino, puede hacerle olvidar sólo pasajeramente que es un ser providencial creado por Dios. Así, frente al título "Beatriz o la vida apasionada" (una de las partes en que se divide La quiebra), hallamos frases en un sentido opues-

to al del amor terreno: "Empezó a despeñarse otra vez por devoterías y rezos"; "Una fe ruda y ancha volvió a señorearle, ahora que le faltaba su hombre";" se había agarrado a la religión con hondo fervor".

Este es, sin duda, el rumbo espiritual del ser español y el que le ha asistido en todas sus desventuras y guerras como en la de la Independencia y posteriormente en la Guerra Civil, pues todo lo que el español se ha sublevado ha sido a base de querer apoyarse en el signo cristiano y, por consiguiente, todas las guerras han sido en son de cruzada, y a la guerra del 36 se le conoce con el sobrenombre de "Glorioso Movimiento Nacional".

De esta manera, España se ha convertido en el baluarte del espiritualismo en contra del materialismo de todos los tiempos. Sólo el siglo XVIII resultó ser un siglo tirante para el espiritualismo español. El extranjerismo, la penetración de ideologías extrañas ha sido y es el principal oponente para nuestra alma nacional, y el siglo XVIII resultó ser un siglo de decidida invasión extranjerizante (Francia con el liberalismo y masonería), como también han sido extranjerizantes los tiempos de la II República a la que Franco puso término, enfrentándose el genio nacional a las ideas del socialismo y del comunismo ruso.

Es Morente quien, en otra definición magistral, entiende de que el alma de nuestra patria sólo es tal en tanto está vinculada a su ser católico. Lo afirma con estas palabras: "Ese vínculo que une el catolicismo con España es algo

esencial y consustancial con la persona misma de la nación. No es posible quebrantarlo sin quebrantar en igual medida la sustancia hispánica de España. Si fuera posible que España alguna vez dejase de ser católica, España habría dejado de ser España, y sobre el viejo solar de la Península vivirían otros hombres que ya no podrían, sin abuso de ser llamados españoles"(10).

Seguimos acumulando datos para una definición espiritualista de la obra zunzuneguiana, en consonancia con la forma de ser del español, y sacamos a relucir, finalmente, otros casos que nos incitan a ver ese reflejo del alma nacional. El "Obispo", personaje sacado de "El barco de la muerte, es un predicador, metafóricamente hablando, de lo que esencialmente debe ser la vida del cristiano y, especialmente, del que se enfrenta con el postrer enemigo, es decir, con la muerte. El da sus predicamentos sobre el temible final que, según sus palabras, no debería ser tal, sino un suceso similar al nacimiento del hombre si lo consideramos tanto filosóficamente como en un sentido de fe cristiana. (Al "Obispo" lo apodan de tal manera porque durante su estancia en el Seminario decían de él que iba para tal jerarquía eclesiástica). Sus palabras sobre el tema de la muerte son copia de las de un filósofo alemán: "La vida que gastamos en ir hacia la muerte, la gastamos en huir de la muerte. Somo como pasajeros en un barco a bordo del cual caminamos en dirección opuesta a la en que el barco avanza. Mientras nosotros caminamos hacia el sur, el

barco que nos lleva, y dentro del cual nos movemos, evanza hacia el norte. Así, llegamos al Norte al mismo tiempo que nuestra vida apunta hacia el sur. Llegamos al puerto de la muerte al mismo tiempo que nuestros ojos están vueltos cara al puerto de la vida". Después de estas palabras del filósofo, sigue el "Obispo":

"-Mientras vivimos, la muerte no exite, pra nosotros existe la vida, y cuando la muette exáste, no vivimos ya nosotros, es decir, que entre la muerte y nosotros no hay ningún punto de coincidencia". A continuación argumentta: "la muerte como acontecimiento, nos debe dejar sin cuidado, porque no la vamos a sufrir ni padecer, como nos ha tenido a mí y a ustedes y a todos sin cuidado el hecho de nacer..." Por último añade: "-Hay que tener fe en Dios y en la otra vida, que lo demás se nos dará por añadidura"(11).

Situaciones catequísticas, en otros sentidos, también se nos ofrecen en obras del autor, como son, por ejemplo, el caso del policía Daniel (El camino alegre), personaje de una elevada moral, encargado de poner por buen camino la vida de Soledad, la protagonista de la novela. Soledad, arrepentida de su vida empecatada, pues había servido como prostituta, desea volver a tener la conciencia tranquila y obtener la absolución de sus pecados. Pero, en vista de no obtenerla por parte de los sacerdotes españoles, es aconsejada por Daniel, y decide ir en peregrinación a Roma donde misericordiosamnete es redimida de sus faltas.

Por último, la presencia reiterada de sacerdotes, en su mayoria jesuítas, como hemos constatado en más de una ocasión, pone una nota religiosa en las obras del autor, corroborando la latente y patente presencia espiritual que imprimen las obras de Zuznuzunegui y de ahí, su escial carácter realista. Por mencionar algún caso, señalamos al "párroco de Chaberí" (La quiebra), primer auxiliar espiritual de la apasionada vida de Beatriz. Igualmente, destaca "el sacerdote de la Nunciatura" (El premio), que da los sabios consejos a Alejandro. Y por último, mencionamos al sacerdote que da la extremaución al "Obispo" (El barco de la muerte).

Para terminar este estudio sobre el espititualismo que ha alimentado el alma española de todos los tiempos, de una manera intensa en los siglos XVI, XVII, y, en decadencia, a partir de 1.700 hasta entrados el siglo XX a causa del extranjerismo, hemos de indicar las posibles soluciones que se han dado a la avanzada del materialismo, así también como dar una opinión sobre el futuro que espera a España y de paso a todos los países del planeta.

Donoso Cortés ya hablaba de una solución a ese materialismo que reinaba más y más y que aún sigue en su brecha; "Una sola cosa -decía- puede evitar la catástrofe; una y nada más, eso no se quita con dar más libertad, más garantías, nuevas constituciones; eso se evita procurando todos hasta donde nuestras fuerzas alcancen, procurar una reacción saludable, religiosa"(12).

Por su parte, el autor de la obra El espiritualismo español y destino providencial de España en la Historia Universal, Juan Sáiz Barberá, opina favorablemente acerca del futuro que pueda acontecer: "Opinamos -dice- que, después de la antítesis materialiste y pagana de varios siglos, aparece allá a lo lejos una esperanza, una refrescante brisa, que anuncia la antítesis o vuelta a Dios de la humanidad que, cansada de tanto materialismo, ha degenerado, en esta sociadad de consumo del siglo XX, en una fiera lucha que ha lanzado el terrorismo más crudo a escala universal por las naciones..."(13).

Siguiendo el proceso, Sáiz Barberá se plantea la cuestión de los dos polos opuestos: El espiritualismo en cuya cabeza persiste la gloriosa España y el fanático materialismo, impulsado desde Rusia, implantando sus "oscuras y densas corrientes del error".

Por otro lado, Elías de Tejada en Las dos Españas confronta las dos polaridades y hace constar los méritos que posee el heroísmo castellano sublimado por lo que él llama "el idealismo quijotesco de Castilla". Dice exactamente: "A la oleada eslava que ruge amenazante solamente puede hacer frente el "heroísmo castellano", desinteresado de sí mismo y de las cosas materiales. Si la civilización europea cae por exceso de materialismo, la Castilla que hizo y deshizo a las Españas por demasiado idealistas, es la única con autoridad bastante para levantar la bandera de renuncias a la carne y de fe en el espíritu, tras de cuyos pliegues se alinee el ejército de hidalgos que es la

postrera esperanza de la civilización occidental. Frente al materialismo de Marx que el eslavismo invoca, no queda otra salida que el idealismo quijotesco de Castilla"(14).

Este idealismo quijotesco actúa de modo centrípeto, como dice García Morente, de modo que las ideologías de fuera no trastornen el sistema espiritual que, por otro lado, según dicho autor, actúa en todos los órdenes: desde lo psíquico y temporal hasta la disciplina y el método.

En el momento actual, España -ha dicho Sáiz Barberá- camina sin rumbo, intentando adquirir el desarrollo industrial de Europa. Sin embargo, ante la cuestión de quién vencerá en esta encrucijada de la historia, Barberá no duda en proclamar "el espiritualismo, del que España fue portadora y paladín en otros siglos, sin que nadie, hasta ahora, le haya disputado ese predicamento, porque sigue conservándolo, aún en los momentos presentes..."(15).

De esta manera lo confirman también los estudiosos Vázquez, Medín y Méndez en La Iglesia española contemporánea donde resumen que el espiritualismo en España está firmemente unido a su idiosincrasia: "Todo esto viene a probar -concluyen- que, a favor o en contra, el hombre español hace de la fe motivo vertebral de su esencia católica..."(16).

Como resultado de su peculiar forma de ser, España espiritualista, frente al error y al terror de las demás naciones, es objeto de un himno que hallamos entre las páginas del susodicho estudio de Sáiz Barberá sobre el espiritualismo español:

"España, la inmortal España, hoy en pleno siglo XX, como en los siglos pasados, fiel a su tradición, es el refugio donde huyen tantos espíritus y enfermos morales, invadidos por la tristeza, el terror y el espanto que inunda el mundo de esta sociedad contemporánea ante la virulencia de la fiera humana, desatada y suelta en otras naciones, cuyos poderes gubernamentales se ven impotentes para sofocar tantos desórdenes, tanta inmoralidad, tanta injusticia, tanta maldad de este hombre del siglo XX que más que animal racional, es animal pasional, donde las llamaradas de las pasiones más violentas amenazan acabar con el mundo tecnificado de la sociedad contemporánea. Sólo hay un reducto, un alcázar, donde el hombre respira libremente, y vive en paz, sosiego y hasta con alegría: España" (16).

Tema 8.- El capitalismo: acceso a la ideología. Tematización de la ideología capitalista: La quiebra.-

Acceso a la ideología capitalista

Si hemos de estudiar la obra de Juan Antonio de Zunzunegui íntegramente, debemos aceptar el análisis realista. Dicho análisis lo vamos a plantear seriamnete en uno de los aspectos de su obra y, cómo no, de la ideología dominante, más específicamente en las dematizaciones reinantes dentro de la amplia gama que puede ofrecer una determinada ideología social.

Todo lo planteado hasta este momento han sido generalidades que daban pie aun género narrativo, el género de la novela realista. Igualmente, hemos planteado este género concretamente en laobra del autor seleccionado y hemos visto sus características generales como autor realista. Hemos analizado sus quebrantos hacia ese proceder que trata de analizar la sociedad de manera exhaustive. Tales

quebrantos están constituídos por su propia presencia como juez en la obra. Era lo que constituía el subjetivismo del autor. También analizamos aquella manera neutral de narrar hechos sin trascendencia alguna, que marca el fiel naturalismo, al que está sometida la mayor parte de la novelística burguesa actual, cuando plantea la obra como prolongación de lo social, es decir, toda obra en su línea realista estaba marcada -ya lo decía Lukács-, por algunos rasgos pertenecientes al naturalismo.

Por otro lado, en un capítulo sobre la ideología de los pueblos, de las sociedades, hemos examinado a qué se atiene el alma de nuestra España pintada por la pluma de Zunzunegui. Pero esta descripción ideológica de una capacidad social hemos de diferenciarla de la ideología que surge con el paso del tiempo en las distintas sociedades. Dicho de otra manera, España ha podido ser providencialmente espiritualista desde su nacimiento como ente social. Pero en otro sentido opuesto, España no ha podido como ninguna otra sociedad nacer bajo el signo de otro tipo de ideología distinta a aquélla que por la cronología define a las sociedades más primitivas. Es decir, uno de los estadios por los que ha pasado nuestra sociedad, sin lugar a dudas, ha sido el feudalismo del que progresivamente ha ido emanando otro tipo de sociedad hasta dar lugar a nuestro capitalismo de hoy en día, sin conseguir llegar, por supuesto, a ese estadio superavanzado del capitalismo americano, o a aquel otro estadio en el que viven las sociedades so-

cialistas que ven en el comunismo el último eslabón de la cadena dentro de la sociedad de nuestros días.

Pues bien, nuestro estudio en este capítulo ha de versar principalmente acerca de la progresiva integración de nuestra sociedad dentro de la vertiente capitalista y, una vez allí, tratar de desglosar o mejor, de desarrollar uno de los aspectos de la nueva ideología (capitalista). Concretamente, hemos de acercarnos a aquél que más defina a nuestro autor, aquel que con mayor coraje e ímpetu ha sabido recoger Zunzunegui para mostrarnos todo lo que se esconde bajo la superficialidad. El aspecto que desarrollaremos -prolongación de la voluntad de nuestro autor- será, dentro de nuestra época capitalista, el asunto del dinero, una de las constantes que mejor pueden definir a las sociedades capitalistas.

Siendo este aspecto financiero una de las manifestaciones propias de la era capitalista y siendo el principal exponente -a nuestro entender y al de gran parte de la crítica- de la actividad creadora de Zunzunegui, no podemos, por menos, que dedicarle un amplio estudio, pues será el rasgo más sobresaliente que traza la narrativa zunzuneguiana, claro está, desde la esfera realista .

Tenemos en nuestras manos, pues, un autor definido por el marco realista y hemos de ver, por consiguiente, cuál es ese marco realista al que Zunzunegui presta toda su atención. Pero es necesario contemplar ese marco o margen social de una manera amplia para poder bien aprehender la

obra. Por tanto, nada más conveniente que hacer uso de toda clase de material que pejor nos pueda ayudar para abordar nuestro estudio. Es por este fin por lo que hemos considerado libros fuera de la materia "Literatura" y nos hemos adentrado en aquéllos que de alguna manera puedan colocarnos dentro del núcleo que pretendemos examinar. Para ello nos ha hecho falta echar mano de la Historia, de la filosofía de la Historia y cómo no de obras que proporcionaan abándante luz sobre aquellas cuestiones concretas que nos hemos propuesto desarrollar.

Ya hemos apuntado que la clave de la obra de Zunzunegui dentro, càro está, de la era capitalista es todo lo concerniente a las finanzas y de ahí todo lo concernieste al dinero.

Ahora bien, dada la extraordinaria gategoría que adquiere este aspecto en Zunzunegui, hemos de abordar todas y cada una de las circunstancias que acompañan al hecho dado. Por un lado, veremos la relación de esta categoría realista en contacto con las demás. Sería un estudio sincrónico. Es prácticamente todo lo que venimos hacieddo hasta ahora y lo que haremos en lo sucecivo.

Pero dada la gran importancia que hemos otorgado a este pánto, hemos de abordarlo también dedididamente de una manera diacrónica para hacer más ostensible nuestra pretensión de abarcar el eje -o uno de los ejes- dentro de los múltiples márgenes -o aspectos- realistas que toda obra, en este sentido, tiene obligación de desarrollar.

Por esta razón "diacrónica" desarrollamos el tema desde sus orígenes. Primeramente, examinando el marco en el que está envuelto nuestro peculiar estudio (el dinero). Más adelante, en un segundo apartado, lo examinaremos con las bases bien sentadas.

Así pues, nuestra primera premisa consiste en elaborar el marco histórico del que ha surgido el motivo de nuestro estudio, pero dando a entender, ostensiblemente, que examinamos dicho marco porque entendemos que el tema del dinero y de las finanzas constituyen el eje de la narrativa zunzuneguiana dentro de la línea realista que enmarca la obra del autor. Por consiguiente, nada más oportuno que estudiar dicho eje desde la cabeza a los pies.

Para ello nos ha servido, entre otras, la obra de Juan Carlos Rodríguez sobre el nacimiento de las primeras literaturas burguesas, y una obra del historiador Fontana que versa acerca del derrumbamiento del Antiguo régimen que dio lugar a la retardada aparición de la burguesía, entendida en términos actuales, en la España del siglo XIX.

Antes de iniciarnos en la historia, es decir, antes de adelantar nuestro tema con una introducción sucinta del paso del feudalismo al capitalismo, hemos de reincidir en el hecho de que lo que tratamos no es de mostrar la actitud de Zunzunegui hacia los asuntos financieros, ni de mostrar un acercamiento a estos asuntos pecuniarios. Antes bien, nuestro estudio versa ampliamente ~~ampliamente~~ sobre el tema del capitalismo, base de la literatura bur-

guesa actual en la que se mueve la narrativa de Zunzunegui. Y para mostrar esta nueva era o etapa moderna de la Historia, hemos elegido el tema del dinero porque es el que Zunzunegui ha prestado mayor atención, teniendo en cuenta los múltiples temas en los que el capitalismo hace su irrupción.

Así pues, el capitalismo surgió en España muy tardíamente y su manifestación no queda elaborada sólo a base de la temática del poder financiero, sino que, como ya sabemos, se manifiesta en todas las fecetas de la vida, dea de la política y la Religión hasta la cultura y demás menifestaciones de la sociedad.

Dicha elaboración acerca del capitalismo nos servirá además para confrontar aquella pureza del realismo clásico de la que dimos cuenta al comienzo de nuestro trabajo, frente a la alterada manifestación literaria que es producto de una sociedad sin ideales posibles. Esta altera - da manifestación surge con el nacimiento de la burguesía. Pero habremos de tener en cuenta que dicha burguesía se manifiesta a través de la historia desde distintas perspectivas. Tal es la teoría que defiende Juan Carlos Rodríguez al hablar de las distintas tematizaciones de la burguesía desde el "Animismo", primera manifestación burguesa, hasta el "Mecanicismo", como última representación burguesa: "Podemos decir -argumenta Juan Carlos Rodríguesque la matriz burguesa se califica siempre por su producción contínua de la noción de "sujeto". Ahora bien: encontramos a su vez dos temáticas distintas en torno a esta noción: la temática "animista" y la temática "mecani-

cista?.."(1). Esta última se produce según sus propias palabras "aniquilando igualmente ese "interior" y reduciéndolo a un conjunto de figuras geométricas..."(2).

Por otro lado, este "interior" al que alude Juan Carlos Rodríguez es la característica principal que marca el paso de una concepcion feudalizante a la concepción burguesa.

Efectivamente, el "interior" alude a la noción de "sujeto" en el que se basa la matriz ideológica burguesa. Este sujeto se diferencia del siervo en la ideología feudal por la polibilidad de manifestarse libremente. El paso ~~de una~~ de un sistema a otro estaría marcado por una etapa de transición en la que coexistirían los dos modos de relación social.

Un factor importante en la ideología burguesa es el constituido por la implantación del neoplatonismo que representa una contradicción frente a la nobleza feudal según los sigientes términos: "... el neoplatonismo se ofrece así como la "teorización" de una infraestructura ideológica claramente inscrita en la lucha de clases del momento, en la necesidad de la burguesía de establecer como eje social a la "jeraquía de almas" frente a la "jerarquías de sangres" del feudalismo"(3). (Este es la jerarquía que se observa en el teatro español de la época dominado aún por el auge de la nobleza: "... la escena española es a primera vista totalmente feudal; su temática será el honor, la sangre-linaje y los conflictos derivados de ella...")(4).

Frente al neoplatonismo como ideología burguesa, hallamos el sustancialismo escolástico: la Iglesia forma un cuerpo orgánico y contra ese "cuerpo" se produce el ataque de la burguesía en su vertiente animista.

El alma burguesa no está ligada a ningún estamento. Frente a ella, la virtud caballeresca era tal en tanto estaba sometida a una jerarquía, a un cuerpo orgánico, contra el cual es evidente la postura privilegiada del "alma" burguesa que no necesita de la ayuda jerárquica sino que por su noción de ser libre es de suyo un "alma privilegiada". "Surge así la primera elaboración del "yo" o del "sujeto" en abstracto..."

La acogida del feudalismo a la intronización burguesa animista estuvo en el sentido de una creencia de que la nueva ideología hacía demasiado patente una valoración espiritualista de la vida, lo que nosotros venimos llamando postura animista de la primera etapa de la burguesía clásica. Aunque debemos tener en cuenta que el "animismo" sucedía ya dentro del feudalismo, y el animismo burgués acogió parte de estos rasgos animistas feudales insertándolos dentro de su propia matriz burguesa, después de haber sido estructurados según su propia concepción.

Siguiendo la noción de sangre continúa Juan Carlos Rodríguez; "... el "alma" renacentista no es ya una cualificación más de la "sangre" sino un valor absoluto y autónomo, una "imagen completamente distinta que se opone a la noción de sangre como se oponen las relaciones sociales mercantiles a las feudales..."(5).

Es esta relación la que indica claramente el paso desde la ideología caballeresca al nuevo sistema.

Desde esta postura neoplatónica de la burguesía queda orientado el hecho de que una valoración en la nueva línea está en contínua relación con la noción de "alma bella";: "Puede decirse así que, en la nueva perspectiva, poeta pasará a significar la calidad expresiva de un alma bella, y poesía la aparición desnuda y máxima de tal alma..."(6).

Frente a esta belleza de alma continúa el corporativismo, es decir, el cuerpo orgánico feudal, defendiendo sus estamentos de nobleza que, concretamente en España, durarán aún en los siglos XVI y XVII, siglos en los que este corporativismo organicista seguirá siendo el dueño de la esfera pública española.

Así pues, el animismo del Renacimiento, época en la que se establece la base de la matriz burguesa, "traslu-ce en efecto una ideología y unas relaciones sociales que nada tienen que ver ya, en su fondo con las relaciones feudales". Ya que"... Básicamente, el "alma" no significa aquí ya una cualificación más de la "sangre", sino una contraposición radical a ella..."(7). Y, en efecto, en el sustancialismo o corporativismo feudal, no existe la noción de sujeto, o lo que es lo mismo no existe la noción de alma bella:"... porque de hecho todos los discursos ideológicos de la matriz burguesa plena no hacen más que producir y reproducir la noción de sujeto"(8). Todo ello en contra del "servilismo feudal", denominación que, asimismo, se ha sostenido para el concepto o idelogía feudal. Y frente

a ese vasallo se encuentra la noción de nobleza pero no así frente a la noción de sujeto que es sustancialmente libre. Contra estos estamentes feudales chocan y hacen tambalearse el sistema, los modos de producción burguesa, o sea, el "capitalismo" de la primera fase o lo que es lo mismo el "mercantilismo" propio de la incipiente burguesía, opuesto radicalmente al modo de producción feudal.

"La presión que ejerce la burguesía sobre las relaciones serviles es lo que las va a ir modificando, las va a ir disolviendo. Por eso la tendencia de todas las formaciones de transición les llevará objetivamente a desembocar en la revolución burguesa, en el triunfo definitivo de la burguesía, bien si esto se realiza al modo de la revolución inglesa, bien si se realiza mediante la toma directa del poder, como en la revolución francesa; bien sá se realiza mediante una pacto entre la burguesía y las otras capas tradicionales, como ocurrio básicamente en Alemania y España entre finales del siglo XIX y XX"(9).

Naturalmente, la intromisión de las relaciones burguesas actúan en los distibtos órdenes de la vida, en el nivel económico, ideológico y político...

Y, por otro lado, la salida lógica según la teoría de Juan Carlos Rodríguez, del régimen feudal consistiría en la implantación de la "ciudad" por parte de la burguesía, o bien, la creación del "estado absolutista". Mas, dentro de esta perspectiva, Juan Carlos recoge el absolutismo como vía más propicia; "... La salida necesariamente ló-

gica del feudalismo no podía ser la ciudad, sino precisamente el estado absolutista que aún contando con las fuerzas de las relaciones burguesas, contaba también con la fuerza de las relaciones nobiliarias, feudales, que persistían hegemónicamente"(10). Porque la idea de la "ciudad" sería el paso definitivo para el triunfo de la burguesía, sería el intento de consecución del dominio político directo. Y era preciso una transición, es decir, el recorrido de la burguesía por el absolutismo antes de llegar a su plena emancipación frente a la nobleza, emancipación que consistiría en el paso definitivo de la burguesía con la implantación de la "ciudad".

Aunque la implantación del absolutismo también es necesario verlo con cierto optimismo respecto al triunfo de la burguesía porque: "... nacido del impacto de las relaciones sociales burguesas sobre la organización feudal, el estado absolutista tiende irremisiblemente a "servir" infraestructuralmente a éstas aunque "superestructuralmente" sus aspectos se vean dominados por la nobleza"(11).

Así pues, nos vamos acercando a distintas temetizaciones posibles dentro de la matriz burguesa de la primera fase. Hemos descrito el animismo en todas sus modalidades, es decir, en sus distintas formas de enunciación: neoplatonismo o versión del "alma bella", valor del sujeto, etc.. Una fase más avanzada y de ahí, más alejada de la matriz feudal podría ser el "mecanicismo" al que ya hicimos referencia, así como también el racionalismo (de Descartes a Leibniz). De esta manera "... el racionalismo ocuparía el lugar intermedio en esta escala de ruptura con la ideolo-

gía feudal". Porque "... las relaciones sociales mercantiles siguen existiendo y siguen segregando por consiguiente un inconsciente ideológico que de un modo u otro deberá siempre ser "tematizado"(12).

Pero sobre estas tematizaciones burguesas en España concretamente surge el problema de la intromisión de nobleza e Iglesia que impiden el desarrollo a nivel político de la burguesía como pleno poder. Es decir, el absolutismo español está muy influído por estos dos factores feudales, lo cual va en prejuicio de una plena conciencia política burguesa: "La "sacralización"(es decir, la persistencia del feudalismo en España) del Estado y del nivel político en general en España será un hecho incontrovertible durante siglos..."(13).

De este modo, la burguesía en nuestro país fracasa, primero, desde el ángulo ideológico animista y a continuación, desde la perspactiva política en lo referente a la implantación de lo que gira en torno al concepto "ciudad". Todo ello a expensas de una hegemonía nobiliaria y eclesiástica que no permite las bases de una plena toma de conciencia de la ideología burguesa. Así, la burguesía en España, según Juan Carlos Rodríguez, ha debido "feudalizarse" para poder implantar sus tímidos intentos de hegemonía política: "... Relaciones económicas burguesas (capitalistas, enunciadas -y "vividas"- a través de una ideología feudalizante, religiosa, o, en última instancia, pequeñoburguesa y corporativa: he aquí, pues, la clave de la evolución final de la burguesía -y de la sociedad- española hasta hoy"(14).

Todo ello da lugar a que a partir de la segunda mitad del XVI se produzca la muerte del "Animismo" en España y en su lugar tome aún más auge la implantación nobiliaria, producto de la hegemonía feudal. "En el siglo XVII es ya imposible distinguir; el organicismo (feudalismo) domina en todos los terrenos..."(15). Mediante la Inquisición, la Sangre, el feudalismo nobiliario luchará en el nivel político para que la burguesía no despliegue de nuevo sus raíces. Es el afán por parte de la nobleza y clero de "sacralizarlo" todo, de no salirse de los moldes impuestos por la hegemonía feudalizante.

Podemos, pues, concluir que el animismo español como primera manifestación del "mercantilismo" burgués a pesar del contraataque nobiliario mantiene su hegemonia en un espacio de casi un siglo oculto bajo el signo político exterior de la esfera o ámbito feudal.

Y es por esta razón, que en el caso de España, precisamente porqqe el animismo pronto dejó de existir, el mecanicismo, es decir, la perspectiva "mecanicista", última fase en la ruptura de la burguesía frente al feudalismo, no se concibe porque ni tan siquiera han existido situaciones intermadias entre ambas tematizaciones (animismo y mecanicismo), a saber por ejemplo, ni el "racionalismo cartesiano" ni el "aristotelismo no-organicista".

Icluso teniendo en cuenta que la perspectiva "mecanicista" no fácilmente se desarrollará en otros países como una variante meramente accidental y fácil respecto

a la temática animista . Sino que, por el contrario, dicha temática "mecanicista" no lograra su plena aparición hasta una total impantación burguesa. Este es el caso de Inglaterra donde el "Mecanicismo" se impondrá tras haber cumplido su pleno cometido la burguesía del país que, por otro lado, no alcanzará su soberanía y de ahí, la temática "mecanicista" hasta el XVIII.

Sin dejar de tener en cuenta que cualesquiera que sean las aportaciones de la burguesía, nunca dejará de existir como base y como eje la temática animista en su papael de motor que dé fuerzas a las distintas burguesías; el "alma" burguesa siempre ha de estar presente en todas las manifestaciones burguesas.

De todo esto se deduce que el "Mecanicismo" es la temática que da pie a la implantación del capitalismo en sentido moderno, es decir, a la segúnda etapa de la burguesía, aquélla que en España no tendrá lúgar según Fontana (~~del que tendremos ocasión de hablar seguidamente~~) hasta bien entrada la primera parte del siglo XIX. Este capitalismo incipiente se diferencia del mero mercantilismo burgués, producto de la primera tematica animista. Y tendrá su primera manifestación en lo referente a la "capitalización de la tierra".

Sentadas estas bases acerca de la posible filosofía en torno a la aparición de las primeras manifestaciones burguesas, nos es imprescindible hacer constatar cómo y de qué manera España ha ido abriendo sus fronteras a un incipiente capitalismo, desde una postura tan desalentadd-

ra como es la que hemos contemplado hasta ahora, debido al mayor auge de residuos feudales en nuetro país. Es decir, la temática o postura "mecanicista" según la terminología de Juan Carlos Rodríguez llegará también a imponerse en España pero muy tardíamente, tras una intensa lucha de dichas clases privilegiadas burguesas hasta conseguir su plena autonomía en la primera mitad del XIX. Es entonces cuando será posible hablar de la primera manifestación capitalista en nuestro país.

Sin embargo, el régimen político que se mantiene desde la implantación de los Absolutismos en Europa es, claro está, el de la monarquía Absoluta. Absolutismo que marcará toda la vida española por lo menos en la esfera de lo político hasta su descomposición por inanición frente al rotundo ataque de la burguesía.

Desde finales del XVIII la situación de la monarquía Absoluta española, lo que llamamos el "Antiguo régimen", se agrava a causa de los embates revolucionarios, a la vez que para su mantenimiento como tal debe hacer más flexible su forma de gobierno, debido a que la burguesía va tomando progresivamente las riendas en la estructura de la sociedad española.

Así, la aristocracia terrateniente (nobles y clérigos) que, por sus privilegios de riqueza, monopolizaban el poder en la esfera política española, deben tomar conciencia de que esta esfera pública ha de ser también compartida por la burguesía, con vistas a que ésta, en un futuro ya no muy lejano, habrá de consolidarse frente a todo residuo que huela a feudalismo.

El Antiguo régimen español presentaba una serie de trabas difíciles de desarraigar; una de ellas, la constituían los gastos que ocasionaba el país. Era utópico pensar en una superación de los mismos para que el Régimen pudiese no ya prosperar, pero sí seguir adelante. Otra traba del Regimen lo constituía el hecho de que la Iglesia ostentaba la mayor riqueza, pero no la explotaba lo suficiente, por lo que era preciso que las tierras de su posesión pasaran a otras manos.

Frente a estos problemas y muchos más existentes en nuestro país en esta etapa crítica del XIX, los políticos españoles absolutistas veían con buen ojo la resolución tomada en Inglaterra donde el paso del Antiguo régimen a la burguesía se había llevado a cabo a través de un pacto entre elementos feudales y burgueses, es decir, prescindiendo de todo tipo de revolución social.

El resultado en España, es dedir, el tránsito de uno a otro régimen ofrecía la modalidad inglesa (es decir, el paso evolutivo de una a otra forma de gobierno) con participación, además, de lo que caracterizó el tránsito en Francia, donde la revolución dio al traste con el Antiguo régimen. Además, como es lógico, España aportaría sus propias sugerencias en lo que se refiere al paso del Antiguo al nuevo régimen burgués.

Así pues, la causa del paso del Antiguo régimen a la burguesía hay que hallarla en el nivel económico. Todos los problemas irán ligados a dicho factor y el gobierno deberá hacerles frente aún debiendo implantrase el cauce burgués como único recurso frente al naufragio.

Hemos de no echar de menos, por tanto, en la ideología capitalista este factor económico causante del paso de un sistema a otro y de ahí, la enorme importacia que en el capitalismo suscite la aportación cuyo denominador común esté basado en el factor económico. De ahí también que nuestro estudio sobre el capitalismo, sobre Zunzunegui y sobre la economía, tengan un mismo denominador común que es el dinero. Factor que nos impone este poco menos que exhaustivo estudio desde sus raíces.

Pero el factor económico no es ~~lo único~~ excluvia razón saludable para la burguesía. La prueba está en que tiempos después de haberse implantado la burguesía en España y, por consiguiente, la caída o derrumbamiento del Antiguo régimen, la crisis económica seguirá representando un problema para el país ya que bubo un estancamiento económico que duró hasta más allá de la segunda mitad del XIX y, sin embargo, la ideología capitalista hacía su presencia de manera autónoma en el mismo instante en que el Antiguo regimen dejó de existir, a saber , en 1820, año en que se produce la quiebra de la monarquía absoluta. Lo cual nos induce a pensar que la burguesía no es la panacea o remedio según el cual la crisis económáca deba desaparecer bajo su tutela.

De hecho , las cosas hubiesen sido de otra manera si la política en España hubiese afrontado la crisis económica aunque para ello hubiera tenido que anular de una vez por todas lo que significaba la tradición del Antiguo régimen. Aquí radica precisamente la razón de la tesis sostenida

por Fontana en su libro La quiebra de la monarquía absoluta 1814-1820: "Lo que me propongo estudiar en este trabajo -argumenta Fontana- es la contradicción insoluble en que se debatió el estado español entre mayo de 1814 y marzo de 1820, empeñado por una parte en mantener íntegra la estructura del Antiguo régimen, en medio de una Europa que cambiaba rápidamente, y obligado, por otra, a adaptarse a las nuevas circunstancias y a organizar la defensa contra la revolución... Desgarrado por este problema, el estado español marchó de tumbo en tumbo hasta desplomarse casi sin resistencia en 1820, vencido por su propia quiebra más que por la fuerza del embate revolucionario"(16).

Este era, por tanto, el mal que imperaba en España: no quería omitirse la tradición del Antiguo régimen y todos los intentos de reforma económica chocaban desde la base contra la contradicción que representaba el anquilosamiento del régimen antiguo. "...La ilusión que se habían forjado de edificar una administración y una hacienda de signo moderno sin atacar los pilares de la sociedad del Antiguo régimen, era una empresa imposible..."(17).

Y quienes desafiaban rotundamente el hecho de una posible caída del régimen eran aquéllos"... a los que no podía caberles duda alguna de que el triunfo del liberalismo significaría un grave quebranto para sus privilegios tradicionales..."(18). Es decir, Tanto la Iglesia con sus prerrogativas, como la monarquía, estaban absolutamente en desacuerdo en lo que se refiere a un desplazamiento de manos

de la burguesía liberal. "Pocas veces habrá sido más estrecho y sincero el acuerdo entre el trono y el altar que en estos años de 1814 a 1820"(19).

Y en manos como estaban las explotaciones territoriales de los monjes era muy difícil que éstos dedicasen su tarea a la mejora de los campos, cuando en realidad era éste un factor imprescindible para una posible recuperación económica del país. Tanto es así, que hubo de organizarse una dura opresión fiscal contra el clero. De esta manera, las comunidades eclesiásticas tuvieron que ir cediendo hasata casi llegar a la ruina porque debían hacer frente a los impuestos. Esa uno de los caminos o vías para que los privilegios del Régimen fuesen retrocediendo ante el avance de la burguesía.

La burguesía, en su sentido moderno, define a un grupo social que, poseedor de un capital o medios de trabajo, trabaja según sus propios recursos sin depender de los demás. El término proviene del francés "bourgeoisie" que al no tener equivalente en castellano ha permanecido con su denominación original. Dicha burguesía vivía en pleno acuerdo con el Estado en España hasta 1808, teniendo como recursos propios laexplotación de las colonias americanas. "Pero cuando concluyó el disfrute de la situación en que se asentaba el acuerdo tácito entre burguesía y Antiguo régimen; cuando la pérdida de la parte más importante de los acuerdos coloniales arruinó el sistema de tráficos en que se basaba la prosperidad burguesa, estos mismos comerciantes

y fabricantes, obligados a orientar su actividad hacia su propio país, no pudieron seguir eludiendo tomar partido acerca de la necesidad de efectuar profundas refor as en él"(20).

La pérdida de las colonias fue, pues, el primer paso para una toma de conciencia por parte de la burguesía. Esta tuvo la necesidad de operar dentro de un plan, según el cual, se acrecentase un mercado interior que paliase la crisis. Pero esa neces sario, asímismo, un margen político capaz de dar cabida a esta s orientaciones. Era necesario un régimen liberal cantrario al esta blecido. Este ma rgen permitiría que la burguesía tomara posesión de unas tierras muertas que nada producían y que constituían la materialización del problema económico, piedra fundamental para la reorganización de un país en crisis. De ahí, el estrechamiento que se produce entre burguesía y campesinado en vistas a una lucha contra un régimen infecundo.

Por su parte, la monarquía de Fernando VII se propone lo siguiente:

"Fernando y un equipo tan interesado como él en mantener intacto el orden establecido del Antiguo régimen, van a probar la descabellada empresa de reconstruir el país y de suscitar su crecimiento económico dentro del marco político y social tradicional. No era poco lo que tenían que hacer: aumentar la recaudación de la hacienda, construir una marina, reconquistar América, fomentar el desarrollo agrícola, superar la crisis de las actividades comerciales

e industriales, etc.. Y todo ello sin tocar en nada el marco intangible de la vieja sociedad, ni molestar excesivamente a los privilegiados. Era esto o la revolución. Sólo que "ésto" era imposible..."(21).

Contra dicha utopía de querer mantener el antiguo orden, se van a producir diversos intentos revolucionarios que terminarán en el de Cádiz. La conspiración última estaba mandada por Enrique José O'Donnell y el pronunciamiento se fijó para el primero de enero de 1820; Fernando VII tiene que aceptar la contitución de 1812, tuvo que aceptar el régimen constitucional. Pero como dice Fontana "Más que una vigorosa revolución triunfante hubo la quiebra de un estado, que se desmoronó, incapaz de resolver sus graves problemas"(22).

Tematización de la ideología capitalista: La quiebra

Tras un análisis de la perspectiva en torno a la obra zunzuneguiana vista como producto de una época, en este caso la tematizada bajo el signo del capitalismo, vamos a considerarla teniendo siempre como guía el hecho clave al que dedicamos nuestro anterior examen.

Debemos, en primer lugar, tener en cuenta que son muchas la manifestaciones de tal ideología capitalista: toda nuestra forma de pensar, actuar, incluso lo que inhibimos, está predestinado a una época y, por lo tanto, a una ideología. Ambas llegan a confundirse.

Pero si hemos de obtener un factor más clarividente de esta etapa cronológica, forzosamente ha de ser la perspectiva económica la que haga girar muchos de los aspectos

en la sociedad capitalista. Ya lo decía Juan Carlos Rodríguez en Teoría e historia de la producción ideológica en varias citas:

a) "... Y como las relaciones burguesas sólo pueden expresarse plenamente en el nivel económico, la nobleza contraataca básicamente en el nivel político o ideológico no sólo por medio de los aparatos directamente represivos (Inquisición etc..) sino también por los aparatos de "propaganda" (el teatro) o por intervención política directa en el nivel económico..."

b) "... En la transición española, pues, el efectivo funcionamiento de lo político favorece la lucha de la nobleza (que controla tal espacio) contra las relaciones sociales burguesas, expresadas plenamente aquí tan sólo en el nivel económico..."

c) "... En España (frente a Inglaterra o Francia) la lucha agresiva de la nobleza provoca la necrosis tanto del propio aparato absolutista como del desarrollo mercantil..." (1).

Es decir, Juan Carlos Rodríguez nos hace ver que, ya desde sus raíces, la burguesía se marcaba con un acento claramente económico si quería llegar a ser tal entidad. Tanto es así, que, según esta misma perspectiva del autor citado, la economía estaba por encima de todo, incluso más allá de la propia literatura: "... En la estructura ideológica típica de la burguesía clásica es el nivel económico el dominante entre los niveles sociales, lo que su-

pone, en el nivel ideológico, una dominación de la temática de lo útil, de la eficacia o del rendimiento, y una consiguiente tematización como "inútil" de aquello que no participa directamente en el proceso económico, incluida la literatura..."(2).

Tan importante llega a ser el factor económico dentro de la tematización burguesa, que es imposible cancebir la economía en el sentido moderno con aproximaciones respecto del ámbito feudal. Queremos decir que frente a feudalismo se alista la vertiente económica moderna. Y que dentro de aquel tipo de sociedad, la economía moderna no tiene ninguna razón de ser.

Refiriéndose a las producciones que derivan de entes ideológicos, decía J.C. Rodriguez: "Creo que con ello se revela un hecho fundamental que quizás no ha sido suficientemente resaltado: la dialéctica productiva específica de cada matriz es la que determina siempre la existencia de cada texto, en todos los niveles. (En este caso hemos visto ya cómo la matriz animista determina plenamente la aparición y la estructuración del "soneto" a partir de Petrarca y Garcilaso, como materialización exterior de la "idea" interior desnuda...)"(3).

De igual manera que a partir de la ideología animista surgió el "soneto" como forma exterior de la idea de "alma", también de la idea "burguesía" nace, como materialización, la aparición ecomómica, pues, "la dialéctica productiva específica de cada matriz es la que determina siempre la existencia de cada texto..." De la matriz bur-

guesa no podía salir otra cosa mas sustancial que una forma de vida basada en la estructuración económica.

De esta manra se expresa igualmente el historiador Fontana :

a) "... el crecimiento económico moderno no es el mero resultado de un progreso tecnológico, sino que va asociado a "cambios sustanciales en la organización de la sociedad" (Simon Kuznets).

b) "La investigación histórica demuestra que el crecimiento económico moderno es incompatible con la estructura social del Antiguo régimen, basada en unas relaciones de producción que solemos designar como feudales o señoriales".

c) "Para decirlo en términos más simples: una economía capitalista no puede desarrollarse plenamente en el marco de una sociedad feudal"(4).

Comentada la importancia que para la implantación del nuevo régimen reviste el factor económico, tras atenernos a la idea fundamental de que no todo lo burgués debe relacionarse forzosamente con lo económico (ya hicimos referencia a ello), vamos a considerar, de una vez por todas, la tematización burguesa en su etapa posterior, es decir, cuándo y cómo el "Mecanicismo", última fase de la burguesía, según terminología de J. C. Rodríguez, acaba de hacer su aparición en nuestra España. Esta es la última etapa de la burguesía clásica que bosqueja la intromisión del incipiente capitalismo en nuestro país: "Como hemos dicho, la ideología burguesa en sentido estricto comenzará a expresarse

plenamente en el "mecanicismo", o mejor, en el "racionalismo" desde Descartes a Locke. El ataque de este racionalismo al escolasticismo organicista (serie categorial que podemos igualmente denominar como "sustancialismo", siguiendo a Bachelard...) es brutal hasta culminar en Voltaire y Diderot. Pero si el animismo entrará en España aunque con corta vida, desde Garcilaso a los hermanos Valdés, el mecanicismo no se esbozará hasta el siglo XVIII. La literatura española o bien se nutriráde un cierto animismo (y aún éste generalmente establecido en sus líneas religiosas) o de un sustancialismo general y dominante, pero que no vive ya en una estructura propia, sino en esa estructura ajena que el funcionamiento absolutista le impone"(5).

Este es, pues, el punto de partida de un estudio más espedífico sobre la economía en el marco capitalista que envuelve la obra de Zunzunegui. En primer lugar, el "Mecanicismo" se esbozó en el XVIII, y, en segundo lugar, cuando la caída del Antiguo régimen se hizo posible, el desmoronamiento de la monarquía absoluta fue un hecho patente tras la revolución de Riego y O'Donnell, dando por fin origen a la primera manifestación burguesa en términos actuales.

Es necesario que, establecido dicho margen, establezcamos un esquema aceptable que abarque todas y cada una de las manifestaciones capitalistas en España, atesoradas por Zunzunegui, especialmente las que atañen al círculo económico que, repetimos, es el factor número uno en la intervención zunzuneguiana dentro del munco que nos rodea.

Porque si bien es verdad que, por ejemplo, el círculo político atañe de igual forma al panorama capitalista, está claro que Zunzunegui no ha prestado demasiado interés en clarividenciarlo o discutirlo. Si existe en sus obras alguna alusión política, ésta corre siempre paralela a aquellos momentos tristes de nuestra España. Es decir, las guerras son los únicos apoyos mediante los cuales Zunzunegui ha podido establecer algún tipo de criterio con respecto a cierta arbitrariedad en el margen político.

Refiriéndonos al aspecto social del capitalismo, es evidente que toda obra acarrea problemas sociales, máxime cuando se trata de una obra realista. En otro capítulo esbozaremos algunos rasgos sociales que pueden aportar abundante luz sobre la sociedad española del momento. Por ejemplo, si nos referimos a obras como El chiplichandle o La vida como es habremos de examinar qué tipo de sociedad se mueve en dichas obras. Porque es cierto que tal tipo de sociedad se ha dado y se sigue dando no sabemos hasta cuándo. El caso curioso de la picaresca, como un factor social que prevalece en el mundo contemporáneo, habremos de analizarlo para comprobar alguno de los síntomas de la etapa actual en España, dentro del marco social.

Sólo nos queda en este capítulo -dejando por el momento de lado estos dos aspectos primordiales del capitalismo de nuestros días, el político y el social- apuntar con cierta rectitud en qué medidas la sociedad española participa en el factor económico, teniendo siempre como

ejes centrales las más grandes avanzadas de la economía mundial, es decir, la participación americana de los E.E. U.U. y de la Unión Sovietica.

Siguiendo los pasos de Andreas G. Papandreou, deberemos considerar nuestra participación económica contrastandola en todo lugar con la norteamericana y viendo las peculiaridades propias de nuestra economía. Lo cual no quiere decir que tengamos que mencionar en todo momento la economía norteamericana o la rusa para afrontar nuestro problema. Tan sólo ver la dependencia que, de hecho, ha de existir al hablar de economía no sólo en España sino en cualquier país, respecto a lo que hoy en día significan ambas superpotencias, si queremos analizar cualquier aspecto o problema de tal índole.

Indudablemente, el capitalismo ha significado una evolución con la que todo crítico está conforme, tanto si lo consideramos en su línea más directa (el capital), como si lo divisamos desde ángulos en los que no se vea otra cosa que "destrucción creadora" como afirma Andreas G. Papandreou en El capitalismo paternalista: "Tanto si leemos a Shumpeter o a Marx, y los mismo si consideramos el capitalismo como un proceso innovador de destrucción creadora o como un proceso de acumulación de capital, tenemos forzosamente que verlo como un proceso evolutivo..."(6).

De ahí, que el tema mas sofisticado que haya dado a luz nuestro autor haya sido el relacionado con la economía, factor que bien puede engrandecer cualquier tipo de

literatura, teniendo en cuenta la "moda" que supone un libro que represente el espectáculo de la vida cotidiana, es un hecho dado ver en cualquier rincón de nuestra sociedad la importancia del dinero no ya desde el mero ángulo material, según el cual un poderoso puede vivir a todas sus anchas, sino incluso visto dsde el mismo ángulo que ya apuntamos del honor. Pues un "capitalista" puede privarse de muchas materialidades pero, a la vez, gozar de una extraña vanagloria que no la compensa sino el hecho de ver sus valores colocados fielmente en un banco, o puestos en acción cuando dichos valores están representados por la manutención de numerosas fincas.

Quizá este segundo tipo de "capitalista" honorable sea el que más pulule en nuestra singular sociedad, pues ya anotamos la importancia que en nuestro país se mantiene respecto a la vanagloria en detrimento del disfrute directo del dinero o capital.

Zunzunegui ha mantenido esta última tesis del "señorito", de aquel individuo que está envuelto con la aureola del poder financiero "a sus espaldas". Es enteramente la descripción del honor español cuando se posee la riqueza. No en vano, por ejemplo, el protagonista de La quiebra es el hijo de un poderoso financiero, pero, -y aquí radica nuestra tesis- tal señorito se escapa cobardemente por el atajo de las apariencias, apariencias que serán las causantes del enamoramiento de Beatriz, la protagonista. Si toda la ilusión del padre rico ha sido poner a nombre del primogénito los valores de una Banca, el hi-

jo baldío se descarrila por el atajo del "ahí me las den todas", permitiendo que se ocupen de las finanzas otros miembros de la familia. Este hijo representa no ya el capitalismo sino aquello que definía el alma de una comunidad, en este caso la nuestra; definía lo que es el honor, pero aquél que está basado en el dinero, en el poder. Mas no definía el poder material del dinero. Porque según el "alma" española una mujer se encandila más de lo que hay alrededor del dinero en sí; se deslumbra por la vanagloria. Y es esto precisamente lo que le ocurrió a Beatriz: su novio pertenecía a una familia acomodada y con eso era suficiente. El novio ya podía dedicarse a cualquier cosa porque el objetivo ya estaba cumplido.

Un detalle podría apoyarnos en esta posición: Cuando tuvimos ocasión de visitar a nuestro ilustre personaje, nos resultó curioso el hecho de que la novela de la que nos estamos ocupando, presidiera con suma solemnidad el mejor quizás de los estantes en los que puede colocarse una obra de grueso calibre. Efectivamente, la novela La quiebra era el libro numero uno a la hora de ser colocada en los estantes de la mansión de Zunzunegui. Y no sólo eso, sino que la obra ofrecía lamejor encuadernación seguramente de todas las que poseyera Zunzunegui. El hecho queda claro: el dinero y todas sus variantes dan una categoría máxima a todas las cosas. "La quiebra es seguramente una obra quizá la más importante para Zunzunegui (ya lo hemos reconocido en parte), probablemente porque el asunto de que trata

"impone" sobremanera. Su asunto es el dinero, son las finanzas, es la economía, en suma, el capital como exponente de la época a la que Zunzunegui define: la época o era del capitalismo en todos los sentidos pero, en mayor medida, la época del "capital".

Otra de las razones puede estar relacionada con la voluminosidad del libro ~~del libro~~. Resulta un volumen de unas quinientas páginas en letra muy menuda según la colección Austral. Y, por último, es la única obra que para su edición ha debido escindirse en dos partes por su extensión: la primera parte se titula "Ramón o la vida baldía", y la segúnda, "Beatriz o la vida apasionada". Es, pues, la obra más extensa de Zunzunegui. Pero a la vez su contenido no termina aquí, sino que, en obras sucesivas, la participación zunzuneguiana, en lo referente a la economía, es extensísima, de modo que podemos definir con cierta seguridad el tema o punto flaco de nuestro autor. Eso sin tener en cuenta la minuciosidad y detalle con que Zunzunegui plasma todo lo relacionado con las finanzas: un experto en la materia, aseguramos que no lo haría de manera tan clara y exhaustiva como lo pinta Zunzunegui cuando se enfanga en el lodo del dinero.

Existen además otras fundamentales razones para comprobar que Zunzunegui disfruta enormemente en la elaboración de temas financieros. No en vano Zunzunegui nació de familia acomodada. Sólo este hecho resulta eficaz para elaborar afirmaciones que conduzcan a una consideración

"adinerada" del autor en el momento de argumentar sus novelas. Por otra parte, casi una mitad de sus creaciones han sido escritas en Bilbao (Portugalete). Pero igual da si ha escrito la otra mitad en la Corte o en provincias. El caso es que Zunzunegui nade ~~dentro de~~ en una población quizás la más rica en su tiempo dentro de la geografía española. Ello da pie y también un cierto orgullo para manifestar la riqueza que presumiblemente se atesora. De este modo, nos encontramos con un escritor que, desde sus primeras novelas hasta las últimas, da cabida a esta valoración del dinero como fórmula intrínseca que domina el quehacer etario de los personajes; sus virtudes máximas, sus ansiedades diarias, sus frustraciones etc..

La fórmula, en dicho sentido, es fácil de hallar en cualesquiera de sus escritos, pero es en La quiebra donde toda una gama de tonalidades en torno al dinero, nos pone de manifiesto una novela que, más que la descomposición de un amor, argumento en el que se basa la obra, es prácticamente, y ya lo dice el título general, una quiebra, la quiebra de la "Banca bilbaína"; es un hacerse notar un tema que subyace y que sale a la luz, y que viene recompensado por la tonalidad del amor frustrado de una muchacha enamorada de la "fortuna" de un joven.

Pues es la pura verdad; si esta joven no hace prosperar un negocio bancario teniendo en cuenta que la joven enamorada pertenece al mundo ruín y plebeyo, es muy lógico que la joven enamorada, Beatriz, se enamore de verdad

de un pelotari. Y que mientras tanto no encuentra este "amor perfecto", también es lógico que encauce su vida por la única senda a través de la cual pueda remediar su frustración: es el mundo de los negocios el que la va a convertir de nuevo -dejando aparte el amor- en una nueva mujer. Así, el "arribismo" tan característico de aquella sociedad pintada por Zunzunegui, penetra en la vida de Beatriz como una fuerza que le hace anhelar la vida casi rota por la desolación. El mundo de los negocios, desde el más honesto, pudo sacar a flote a uno de tantos personajes zunzuneguianos que únicamente se sienten vivir bajo el paulatino ritmo del poder del dinero.

Ciertamente Zunzunegui, por otro lado, ha escogido un país que no brilla precisamente por su capacidad económica. Ello no quita para que el autor considere que su contorno se halla dentro -en muchas ocasiones- de lo que suele denominarse como "excedente económico" cuya titulación podemos atisbarla si consideramos que muchas sociedades poseen tan alto grado de emancipación económica, que en ellas puede muy bien hablarse de "despilfarro económico", que les permite desarrollar un tipo de vida libre de las trabas propias de sociedades menos desarrolladas, y, por consiguiente, les permite hacer uso de cierto tipo de libertad para conseguir los fines diversos que se hayan propuesto.

Este excedente se produce cuando una determinada comunidad -por no mencionar el caso concreto de una familia determinada o una persona aislada, como caso extremo-, ha

conseguido todo lo necesario como para lograr una vida libre de trabas, dándole paso a un ahorro que le permitiría hacer inversiones o consumos de cualquier índole, incluso llegar a un grado de irracionalidad (según palabras del propio Andreas G. Papandreou) teniendo en cuanta la manera de la que hace uso, para desperdigar el excedente económico.

Este constituye otro factor para una posible explicación en la adquisición de la temática por parte de Zunzunegui. Pues si en el país existía en aquellos tiempos de posguerra algún tipo de subdesarrollo, regiones prósperas participaban ciertamente de un excedente que le ha valido al autor para mostrarse seguro dentro del campo sobre el que pisa. Y la figura del personaje baldío de "Ramón" no podría explicarse si no tenemos en cuenta lo que hemos denominado "despilfarro". Ciertamente Ramón tiene lo suficiente para una vida digna y le resta un excedente que despilfarra a la manera que algunas sociedades podrían hacerlo; es lo que denominamos anteriormente "irracionalidad del excedente".

Pero, como cabría esperar, frente a este despilfarro, existe indudablemente en toda sociedad capitalista, que se tenga como tal, una inversión respecto al excedente. Esta es la pregunta que se hace Papandreou y su contestación: "¿Cómo utilizara el sistema este excedente cada vez mayor?. La propia definición del concepto nos indica la forma; puede ser destinado a inversión, puede ser consumido (mediante aumentos del consumo "superfluo") o des-

pilfarrado". (Aunque "Baran y Sweezy llegan ala conclusión de que el sistema capitalista no proporciona "a la inversión las salidas necesarias para la absorción de una parte creciente del excedente". Por consiguiente, la propia supervivencia del sistema depende de que se desarrollen métodos de auténtico "despilfarro" que puedan absorver el excedente!")(7).

Visto de la manera que se quiera, el sistema al que se atiene Zunzunegui en caso de excedencia económica reside en la inversión, siendo ésta la causante de numerosas argumentaciones que giran en torno a su obra. En efecto, los personajes, salvo lafigura fuera de lo normal del personaje central de La quiebra, Ramón, todos los demás, incluída especialmente Beatriz, el otro gran personaje de la citada obra, están sujetos a la determinación del hecho de la inversión. Es, efectivamente, lo que en argot más literario denominamos arribismo de los personajes.

Entonces , el arribismo tiene como base el posible excedente económico deun país de posguerra. Es, por ello, que se utiliza este término más minoritario frente al término "excedente" que define mejor el factor dinero o riqeeza "extra" de una sociedad avanzada. El arribismo es tan típico en labbra zunzuneguiana que no hay novela en la que uno u otro personaje no encaje bajo tal denominación. Es la temática del capitalismo pobre". Incluso dicha denominación puede de suyo abarcar a cuanto en el mundo de la picaresca puede ser reconocido como evolución o "desarrollo"

económico. Aunque el arribismo también define el aspecto social. No sólo se alcanza dinero, sino también un nuevo puesto en la arquitectura social. Así, Manolo en El hijo hecho a contrata "padece" de arribismo porque se casa con una aristócrata y consigue por tanto, el rango superior de marqués. Otro tipo de arribismo podría estar relacionado simplemente con el hecho político. El caso de "Joselín" es bién significativo cuando, en "El chiplichandle , consigue desde el nihilismo el gran paso hasta conseguir ser nombrado gobernador. En definitiva, dicho término lo utilizamos para designar un adelanto de cualquier índole no conseguido por medios muy sofisticados o de gran aparato, sino en el sentido de un avance pequeño, seguro y, a la vez, adquirido por medios nada notables ni portentosos, sino por hechos nimios que hacen llegar a un todo a partir de simplezas o remiendos. El término, por tanto, pertenece más bien al argot picaresco del que más tarde nos ocuparemos. No obstante, dicho término lo utilizan multitud de críticos refiriéndose incluso al hecho zunzuneguiano. Así, frente a dicho fenómeno, hallamos el término "evolución" o "desarrollo" para dar cuenta del progreso de hechos pertenecientes a personajes y acciones nobles, por ejemplo, el ascenso en la escala literaria de un personaje, o la beatificación progresiva hacia un estado de alta perfección moral que es el caso de personajes-eje de novelas como El camino alegre o ¡Ay... estos hijos! etc..

En esta línea, dentro de los términos "desarrollo" y "arribismo", términos que deben ser usados cuando exista la posibilidad de la inversión del capital sobrante, debemos de considerar, como lo hacen Baran y Sweezy o el prápio Papandreou, si tales inversiones, si tales esfuerzos humanos deben o no deben hacerse. Esto es lo que piensan aquellos autores: "Una producción cuyo volumen y composición están determinados por las políticas de las empresas oligopolísticas dirigidas a obtener el máximo beneficio, ni corresponde a las necesidades humanas ni compensan el mínimo de afanes y sufrimientos humanos"(8).

Podemos concluir que la inversión según dichos autores puede resultar nefasta si no compensan los resultados, pero para nuestro caso, que es el arribismo, el hecho es controversible ya que no se trata de despilfarrar sino de llegar a un término medio en la escala económica. Es decir, que el que padece hambre y emplea el arribismo lo utiliza como medio de salvación. Porque arribismo, repetimos, no pertenece al lenguaje de la opulencia sino al de la escasez económica o ambición no totalmente ortodoxa.

Así, frente a la inversión nefasta en el marco de la opulencia o capitalismo en sentido estricto, hallamos la fórmula de la que nos habla Papandreou según la cual el Estado puede asumir mejor que nadie el excedente económico, para no recaer en fines nefastos, relativamente hablando, porque es verdad que el gobierno de los EE.UU. ha dedicado lo más de su excedente en gastos militares:

"Por consiguiente, la absorción del excedente por el Estado conduce finalmente a su absorción por el militarismo y el imperialismo. Y ello se adapta perfectamente a la necesidad de la clase dirigente de impedir a escala global la extensión del "comunismo", es decir, la extensión de la forma socialista de la sociedad"(9).

Todo lo dicho nos hace reconocer que el capitalismo, en su sentido amplio, impone de todas maneras en el mecanismo del sistema. Es lo que quiere decir Papandreou con su denominación de "paternalista". El capitalismo ha creado una protección que no es tal, en el sentido de que los consumidores, el segundo eslabón en la cadena capitalista (el primero estaría representado por la entidad del paternalismo), no son ya capaces de imponerse sus propias fórmulas, sino que es el sistema (paternalista o capitalista) el que se ha impuesto de tal forma que el consumidor queda subyugado ante tal sistema, lo que en términos más llanos viene a decir que la máquina ha terminado por dominar al hombre. El hombre queda a merced suya y aquella libertad de la que hablábamos respecto de las naciones poderosas se ha convertido en pura farsa.

De igual manera, en el caso concreto del arribismo zunzuneguiano, se produce algo similar. Los personajes quedan inválidos ante todo aquello que emana del aspecto capitalista de la vida. No se ven capaces de aguardar en su posición primitiva la neutralidad de su existencia, sino que son arrastrados servilmente hacia lo que les impone el capitalismo paternalista, en este caso concreto, lo

que les impone el paso de un más allá que aún no ha alcanzado pero que tienen la necesidad y aún la obligación de alcanzarlos, porque viven en un espacio cronológico en el que todo mecanismo ha de ser útil a un sistema que domina al hombre en todos los sentidos. Este es, en definitiva, el capitalismo paternalista que se nos impone en nuestra era.

Capitalismo paternalista también porque anula definitivamente la voluntad del individuo atado o anclado en el sistema. Tanto es así, que las exploraciones más costosas fuera del ámbito terrestre que se llevan a cabo en los últimos años, tanto como el equipamiento de armamentos dentro de nuestra base terrastre, es todo producto del esfuerzo del hombre sometido al sistema. Sin este esfuerzo individual toda ampliación del mecanismo no tendría razón de ser. Aunque tampoco el hombre hubiese llegado a la Luna sin el consentimiento del sistema. Ambas entidades, pues, se interrelacionan, sufriendo el desequilibrio la personalidad humana maltrecha por el mecanismo del sistema aplastante.

La oposicion al sistema capitalista, o lo que es lo mismo, la oposición a sus contrariedades, fue expuesta por la teoría de Marx según la cual el socialismo vendría a paliar dichas controversias pero, como dice Papandreou en su Capitalismo paternalista, "El socialismo soviético, aunque libera al hombre de la irracionalidad y la injusticia del llamado sistema de libre empresa, le ha sometido a una nueva y poderosa servidumbre que sólo es estimada por los pocos privilegiados que tienen acceso a la mística del partido comunista"(9).

Nos encontramos, pues, en condiciones neuróticas según las cuales es imposible aceptar una modalidad por el hecho de posibles incompatibilidades. Tanto un sistema como otro ofrecen sus diversas alternativas que pueden ser valoradas de forma muy discutible. Hasta tal punto que la mística del partido comunista no deberá ser tal cuando existan claramente unas relaciones dentro de ella misma que disten del requerimiento de poder establecerse un sistema que clarifique la situación del hombre en el planeta.

Volviendo, por último, a nuestro tema más intrínseco de la novelística zunzuneguiana queremos expresar de alguna manera la posibilidad del arribismo dentro de la aspiración innata de todo ser envuelto y desarrollado en la esfera capitalista de la España de nuestros no muy lejanos días. Para dar cabida a este "ascenso" en la situación del individuo frente a las distintas clases burguesas, examinamos la pretensión arribista del personaje de <u>La quiebra</u>, Beatriz, como portavoz de todo un grupo de personajes arribistas en la literatura de Zunzunegui. Con la salvedad ya manifiesta de que el arribismo únicamente se produce en una determinada capa social. No es, por tanto, comparable con el planteamiento económico de las altas esferas sociales como ya anunciamos con anterioridad, en las que era necesario el uso del vocablo "excedente" como determinante de una posible evolución económica hacia no se sabe qué tipo de meta o salida.

"Bea", sinónimo o apodo de Beatriz es el protagonista femenino de "La quiebra. Ramón es laotra figura principal de la obra. Su separación viene adar origen a nuestro estudio sobre el arribismo. Efectivamente, Ramón al despedirse de los amores de "Bea", entrega aésta una pequeña cantidad de dinero en señal de "indemnización"."Bea", según el orgullo de toda mujer, máxime en la mujer española, se desentiende de tal ofrecimiento, pero unaamistad le hace desistir de su postura por lo que decide aceptar el dinero. Este es pues el punto de partida para una serie de negocios que más tarde serán reemplazados por otros de más alto rango; del negocio de compra-venta de mantones de manila y antiguallas, pasa directamente al negocio de las inmobiliarias con lo quellega a poseer un relativo grado de riqueza si tenemos en cuenta que su profesión al comienzo de labra era lade costurera. Esto es, en definitiva, lo que llamamos arribismo en el caso de Beatriz. Naturalmente otras obras vuelven a desarrollar el mismo tema pero ya es sintomático este "despertar" de Beatriz que no se estanca, sino que desarrolla la temática del "excedebte" de manera un tanto supeditada a otros casos como el de Manolo en El hijo hecho acontrata que pasa de labada a la aristocracia, constituyendo el exponente máximo del arribismo en la esfera económica, dentro de la novelística zunzuneguiana.

Pero si hemos de examinar La quiebra es posiblemente por otra razón más poderosa. Además de ser una de las manifestaciones del arribismo que se nos ofrece en "Bea", es también el exponente necesario de un autor "capitalis-

ta". En efecto, al examinar algún trozo de su obra hemos de ver, detalle por detalle, qué significa el hecho de que la economía se platee: de forma tan asombrosa y nada esquemática. Ese es el mundo de Zunzunegui, el mundo del dinero, el de las finanzas, al que ha dedicado su mayor obra . Para el argumento, remitimos al lector a nuestro anterior trabajo La novelística de J.A. de Zunzunegui: realismo y personajes. Aquí sólo esbozaremos algunos párrafos que muestran la comprensión del hecho más destacable de nuestros días: la representación capitalista expuesta a través de la economía, su más palpable exponente.

Lo que a continuación exponemos constituye el primer estallido de la quiebra que se produce en la "Banca bilbaína" cuyo director es Andrés, hermano de Ramón Aguirre. La acción se desarrolla con la intervención del conde de Arrieta, cuñado de los Aguirre, que posee una gran fortuna en la Banca pero que con astucia logrará sacarla a flote. He aquí la desolación que produce en los personajes la quiebra de la Banca:

"Eran las nueve de la mañana de un domingo. El conde de Arrieta acababa de levantarse y se había dado en la cara los primeros brochazos de jabón cuando entró su mujer, nerviosa.

-Está el cajero de la Banca, Arenaza, que quiere hablar contigo en seguida.

-Dile que espere un poco que me estoy afeitando.

-¡Si vieras que cara trae! No sé, no me parece que viene nada bueno.

-Hace tiempo que me preocupan las locuras de tu hermano.

-¡En buena hora se te ocurrió hacerle directos del Banco!

-Se nos ocurrió a todos; no vengas ahora echándote a un lado.

-Descartado Ramón, por los que todos sabemos...

-Bueno, mira, déjeme, que si no no me afeito nunca. No es este el momento de echar las culpas.

Se avió rápido y de presentó en la sala.

Arenaza le dio la mano temblando.

-Bueno, hombre, ¿qué pasa para venir a estas horas y con estas prisas?

-¿Que qué pasa...?

Habían estado de chicos, juntos en el colegio, y se tuteaban.

-Que hay más de cuarenta millones de valores de clientes descontados en otros Bancos, casi todos en el de España, y que de los tuyos y de tu mujer no creo que quede nada.

Pegó un bote.

-No sé si estoy bien despierto..., pero ¿qué estoy oyendo?¿Más de cuarenta millones, millones, de valores?

-Sí, más de cuarenta.

-Pero¿cómo no se te ha ocurrido antes poner en mi conocimieto, o en el de cualquiera de la casa, el intento de la primera pignoración?

Arenaza se encogió de hombros.

-Creí que sería cosa del Consejo.

-Pero ¡cómo se te puede ocurrir eso! De sobre conoces las personas que lo formamos; pero aunque hubiera

algún consejero, vamos a suponer, dispuesto a eso, ¿cómo íbamos a coincidir todos los consejeros?... Pero ¿en qué cabeza cabe semejante locura?

El conde escondió la cabeza entre las manos, silencioso.

"...Si se hubiera tratado de unos pocos millones, se hubiera hecho lo imposible para rescatarlos y presentar en seguida una suspensión de pagos decorosa...; pero con esa zarabanda de millones -pensó-, ni intentarlo".

Alzó el rostro descompuesto.

-Pero tú y el encargado de los depósitos y los demás empleados que sabíais esto, ¿cómo no lo habéis dicho en seguida? ¿Cómo habéis esperado hasta este momento, en que la catástrofe no tiene ya arreglo?...Dime, hombre, dime.

-El miedo, si te he de decir la verdad; yo he tenido miedo. Si al fin me he decidido a venir a verte, para decírtelo, no sé.., es porque he creído que esto va a saltar de un momento a otro... Hay muy poca caja disponible y andan ya por ahí algunos clientes con la mosca en la oreja.

-Pero tu estás loco y me vas a volver a mí loco; dices que cuarenta millones...¿Y dónde está ese dinero? ¿Quién se ha llevado ese dinero?

Se puso en pie y empezó a dar vueltas por el cuarto.

-Verás: se ha tirado estúpidamente. Tu cuñado ha hecho verdaderas locuras... Hay préstamos muy importantes que se han concedido sin conocimiento ni asentimiento... y, a veces, contra resoluciones del Consejo. Sólo la concesión de préstamos pequeños, de dos mil a diez mil pesetas pasaba por el Consejo. Luego, bajo cuerda, tu cuñado ha dado

cantidades fabulosas. Desde hace tiempo se vienen abriendo las cuentas ateniéndose sólo a las órdenes del director, sin exigir el control del Consejo.

-¿Y cómo no nos habéis dado noticia de esto?

-¡qué se yo!... A veces, los límites de cuentas señalados en algunos casos por el Consejo se excedían, sin reponer garantías, en proporciones de cuatro y hasta diez veces lo concedido por el Consejo, sin que los compañeros llamasen la atención.

-Pero ¿cómo se ha podido regalar así el dinero? Porque esto es regalar el dinero -rugió el conde, parándose.

Se derrumbó de nuevo en la butaca.

-A veces, era peor; concedido el crédito con garantía, no aparecía por ningún lado ésta, que quedaba en mera promesa...: pero eso sí, se llevaban los cuartos sin la garantía: otras veces, rechazada la garantía, se concedía, sin embargo, el crédito, soltando el dinero...

-¡Basta!

Pegó un puñetazo sobre el brazo de la butaca y se levantó enfurecido.

El cajero quedó temblando.

Sois todos unos bandoleros..., vosostros los primeros, los empleados -metiéndole el rostro casi contra el suyo.

Nosotros no hemos hecho más que cumplir las órdenes del director y consejero delegado -replicó echándose para atrás.

-Pero cuando las órdenes son de un loco atacado de delirio de prodigalidad, los empleados que saben cuáles son sus deberes tienen la obligación de dar en seguida parte al resto del Consejo.

Hubo un silencio ardiente.

Arenaza miró el rostro exangüe del conde.

-Sí... es que los empleados nos hemos callado... porque... el que más o el que menos hemos hecho operaciones de descuento a nuestro nombre.

-...¡Ah, granujas! Si fuerais a parar con vuestros huesos en la cárcel, que es lo que merecíais, por ladrones, ya os hubierais tentado la ropa antes de hacer esas fechorías; pero claro, cuando se descubra todo el "pastel", vosotros seréis siempre los pobres empleados y nosotros los consejeros malhechores y voraces.

El cajero, la cabeza hundida en el pecho, nada repuso.

Hubo un silencio en que se oía el jadeo del conde.

-Nunca te darás una idea de cómo regalaba el dinero ese hombre; porque eso es lo que hacía; regalarlo. Gente del pelaje más absurdo entraba durante la guerra en la Dirección y salía con un crédito abierto... Gabarreros, choriceros, taberneros..., en fin, todos los amigos o amigos de los amigos han tenido estos años derecho a llevarse algo.

El conde oía completamente abatido. De repente le interrumpió:

-¿Y cómo os arregláis si algún cliente os exige sus valores pignotados?

-Muy sencillo; se le entretiene un rato y se le dice que no está el encargado de la Cartera, y que vuelva dentro de una hora; y, si el pedido es importante, al día siguiente; mientras tanto, se va al Banco de España y se rescatan los valores pedidos por el cliente... Alguna vez se ha emplea-

do"el truco de la vela".

-¿En qué consiste?

-Después de hacer esperar un rato al solicitante, el ecargado surge con una vela humeante, recién apagada... "Mire -dice-, hay una avería en la luz de los sótanos, y con una vela es imposible dar con sus valores entre tanto legajo... Vuelva usted otro día".

Todo esto se ha llegado a hecer con mucha rapidez.

Mirándole asustado:

-¡Por Dios, de esto ni una palabra!

Arrieta se puso en pie y empezó a dar vueltas a grandes zancadas.

-Vamos, tú exageras...: la situación no será tan desesperada que no pueda aguantar unos meses.

-Si Dios no lo remedia, ni unos días.

Se paró frente al cajero.

-Esto es un secreto entre mi cuñado, "Zarcita", vosotros... y yo.

-"Zarcita" no creo que sabe nada. Los que se entienden con él para estos enjuagues son : López Garnica y Sagarzazu, ese choricero de Aspe que anda ahora por Madrid.

-¿Nadie más sabe una palabra?

-Nadie más.

Le miró con una abrasadora dureza.

Luego, en silencio, volvió a dar grandes zancadas.

-Te puedes ir cuando quieras: cualquier cosa que ocurra ven en seguida a comunicármela.

En cuanto Arenaza desapareció, la mujer entró en la habitación.

-¿Qué pasa?

-Nada, no tiene importancia.

-Que no os habéis ahorrado ningún grito.

-Estos empleados, acostumbrados a hacer las cosas por un patrón antiguo, no entran por los sistemas modernos..., y me ha costado convencerle de algo que no tenía razon.

Se le quedó contemplando recelosa.

Trató aqqella mañana de hacerse el encontradizo con algunos consejeros. Habló con ellos y le dieron la certeza de no estar enterados de nada. Al día siguiente fue temprano al Banco. Vio a Andresito y cambió con él impresiones. Hablaba con el aplomo y la seguridad de un iluminado. "Es un enfermo y un maníaco pródigo: no tiene nada de farsante; es el primer engañado y convencido de lo que dice", pensó.

Fue a casa, se metió en su despacho y no salió en toda la tarde, preparando su plan de operaciones. El pánico le había hecho exagerar bastante a Arenaza. Aquello "tiraría", sin suspensión de pagos, varios meses....: tal vez un año o dos. Quien sabe el rumbo que el Banco podría tomar.

Al día siguiente llamó al cajero y le citó a la tarde en su casa.

Arenaza le encontró muy tranquilo, fumando un hermoso habano y tomando una copita de chartreusse.

-¡Qué es eso!... ¿Ya estás más animado? -le preguntó el conde.

-Lo que es por mí... Quien creo que va a perder más sois vosotros...: pero en fin...

-Anda ten: fuma este habano y toma una copa.

Se encontró confortable en la butaca: dio una chupadaal habano, y con el primer sorbo de café se le cabalgó una pierna sobre otra casi sin querer.

-¡Bueno, hombre, bueno! -le animó Arrieta.

-Chico, hoy hemos respirado: se han abierto varias cuentas corrientes importantes y ha habido un depósito de valores muy fuerte de un indiano con negocio en Chile.

-¿Qué , y los habéis ya pignorado?

-¡Qué cosas tienes!

-¡Vaya, hombre!

-Hoy tu cuñado tenía otra cara.

-Volviendo a lo del otro día, ¿tú no crees que, aparte del despilfarro que supone dar dinero a todos los pelados, hay por ahí algún trapicheo importante, que es el que ha acabado de poner al Banco en la inminencia del estallido?

-Como haber, hay muchas cosas...: ahora todos estamos convencidos de que lo que ha venido a darnos la puntilla es el entrar a formar parte del Banco Madrileño.

-¡Me dejas de una pieza!... Yo tenía esa constitución del nuevo Banco como un negocio buenísimo para nosotros.

-Sí, si es un buen negocio regalar 19 millones de pesetas, que es lo que le hemos regalado a Aldrete y Compañía...

-A ver, explícamelo.

Dio una chupada al puro, y no pareciéndole la que tenía postura apropiada para delatar una estafa, descabalgó la pierna"(10).

Tema 9.- Picaresca y humorismo: su interpretación realista

a) La picaresca

Hemos decidido unir ambos planos de la realidad -picaresca y humor- porque creemos en la interdependencia de ambos. El fenómeno realista de la picaresca es en tanto participa ampliamente del fenómeno análogo humorismo. Tanto es así, que una novela en la que los fenómenos se sucediesen aunados por el vínculo de la tragedia, no podría recibir el calificativo de picaresca. Es imprescindible, pues, en toda novela que se tenga como tal, ese enfoque humorístico y mordaz; y, por esta razón, hacemos un estudio del hecho picarsco en la obra de Zunzunegui, a la vez que tratamos, en un segundo apartado, el hecho humorístico, no ya en tanto que éste participa esencialmente en la caracterización de la picaresca, sino como hecho autónomo

en la obra de Zunzunegui, aunque, repetimos, ambos estudios van unidos porque se asemejan mutuamente.

Evidentemente, habremos de tener en cuenta la dicotomía que se nos presenta al hablar de la picaresca. Por un lado, tenemos el hecho sustancial de que en una determinada época se ha dado un género literario que, como tal, nunca más se ha de volver a producir. Es decir, la picaresca tiene un principio con unas fechas determinadas a las que haremos mención en seguida, y un final con otras fechas, determinadas también por la actividad crítico-literaria de ciertos autores. Estos han visto unos rasgos comunes y han acotado la materia para ver esos principios inherentes que caracterizan de manera , quizás en algunos momentos un tanto contradictoria, el fenómeno picaresca. Un tanto contradictoria, en cuanto que las bases de la picaresca parecen claras, pero muchas veces los límites de la pertenencia a un género u otro, quedan en la penumbra. Esto nos dió cabida para que antes de tener en cuenta que la picaresca clásica tuvo su principio y su fin más o menos bien delimitados, dudásemos acerca de la posible incorparación de algunas novelas del género más recientes que pudiesen entrar en el ámbito de la novela picaresca clásica.

Por esta razón de acotamiento cronológico de la novela clásica, pretendemos hacer una escisión en el fenómeno picaresca, para que hechos picarescos que aparecen en obras recientes, concretamente en Zunzunegui, tengan alguna cabida en el género.

Por lo cual decidimos hablar de picaresca en un sentido sustancial, que lingüísticamente podría traducirse por el

término "sustantivo", y de otro tipo de picaresca al que lingüísticamente, por supuesto, calificamos de "adjetivo", dado su carácter de "acción picaresca", donde picaresca ya no funciona como sustantivo sino como una prolongación de ese sustantivo, en cuyo caso nos encontramos con el adjetivo picaresca"o "acción picaresca" que sería la segunda parte del todo denominado "Picaresca".

A esta "acción picaresca" pertenecen multitud de recientes acciones contemporáneas que empalman obviamente, palmo a palmo, con la picaresca clásica, o, como la hemos definido, con la picaresca en su carácter de "sustantivo". Entre estas acciones picarescas ocupan un lugar resaltado dos obras de Zunzunegui, a saber, El chiplichandle, cuyo subtítulo aparece catalogado como "acción picaresca" por el mismo autor, y, por supuesto, La vida como es, de la que trataremos ampliamente.

Sobre esta adjetivación de la picaresca habla Alexander A. Parker: "... Después de Smollett, podemos encontrar, hasta nuestros días, elementos picarescos en multitud de novelas y aún novelas enteras que pueden llamarse "picarescas", pero que no forman parte de la tradición contínua que se inicia con Guzman de Alfarache"(1).

De esta forma, entramos en un pequeño estudio sobre el origen y la evolución de la novela picaresca clásica, que nos ayudará a comprender hechos y matices comunes a los dos tipos de picerasca, así como las diferencias que los separan.

Lo primero que nos interesa es saber hasta qué punto una novela entra en el pleno marco de la picaresca. Para

ello, nada mejor que ir trazando los rasgos esenciales que la definen, para contrastar acciones con vistas a la posible incorporación de hechos novelescos en el margen trazado.

Este margen, o, lo que es lo mismo, definición de la picaresca, dista mucho de unos a otros críticos, así como el hecho de que la picaresca haya sido definida en un sentido distinto en una u otra época. Tanto es así, que Walter Allen habla de que hoy la palabra picaresca normalmente se aplica de hecho a "cualquier novela en la que el protagonista emprende un viaje en el curso del cual tropieza con hombres de toda suerte, clases y condición"(2)

Existe otro tipo de definiciones como es el caso de la Encyclopaedia Americana, que la define como "tipo de ficción satírica que apareció en España en el siglo XVI y cuyo protagonista es un bellaco divertido o un vagabundo"(3).

Sobre la naturalesza honesta del pícaro habla Robert Alter cuando afirma que "el pícaro puede tener una inclinación natural hacia la bellaquería, pero no es por naturaleza un canalla... Suele demostrar cierta cantidad de virtudes humanas..."(4).

Tampoco en la definición de pícaro existe homogeneidad. La palabra pícaro aparece por primera vez en 1525 con el sentido de "pinche" y 20 años más tarde significa "de mala vida". El primer Diccionario de la Academia Española, de 1726, define pícaro como "bajo, ruín, doloso, falto de honra y vergüenza". Alexander A. Parker lo califica

como delincuente, y con ello designa a un transgresor de las leyes morales y civiles. Pero hace ver la diferencia entre el asesino o gángster y el pícaro, en el que falta la violencia, aunque es un tipo sin honra y antisocial.

Es importante tener en cuenta, por otro lado, que la novela realista y la picaresca forman un todo. Es decir, que la novela moderna se desarrolla cuando el género picaresco despáàaa otro tipo de géneros como lo fue la novela idealista de fantasía, la de caballerías o la pastoril. Teniendo esto en cuenta, lo importante sería estudiar el ambiente social en el que se desarrolla la picaresca. Así pues, puesto que picaresca y novela realista son una misma cosa, se puede decir que no todas las épocas ni tampoco todo tipo de sociedad, se ven capacitados para engendrar novelas de tipo picaresco. Por lo tanto, en el caso de Zunzunegui, es importante tener en cuenta el hecho de que buena parte de su obra ha sido escrita en época de escasez ecocómica, debido al hecho de la guerra. De ahí que todo un tipo de sociedad basada en esa escasez, así como en el desastre social que ocasionara la guerra, sirva como base a Zunzunegui para elaborar el tipo de novela que desarrolla preferentemente el tema picaresco.

Así como dice Parker que" la característica distintiva del género la constituye el ambiente de delincuencia"(5), ¿qué mejor ambiente de delincuencia no es posible encontrar en una sociedad maltrecha por la guerra civil, que ha tenido que soportar el peso de la delincuencia tanto en su aspecto más amargo, el de los asesinatos, como en el más soportable, cual es el hecho de que en aquella sociedad pululase

cualquier tipo de individuos pertenecientes a todo un hampa de nuestra sociedad pasada?

Por esta razón, es imprescindible hablar de picaresca, porque estamos tratando la obra de un autor realista que ha vivido palpablemente los destrozos ocasionados en las gentes que le rodearon en tiempos de guerra.

Sin embargo, antes de entrar directamente en el estudio de la obra de Zunzunegui, pretendemos repasar el amplio abanico de obras picarescas que, gracias a la labor crítica , han merecido ser caracterizadas dentro del marco del género clásico. Tras dicha sucesión, esbozaremos la obra de Zunzunegui, para que los estudiosos de la picaresca, formulen cualquier tipo de concomitancias entre el género clásico y la obra en particular de Zunznegui.

La primera novela, que la crítica no considera plenamente picaresca, es el Lazarillo de Tormes, aunque pretende aquélla que sea la que dio origen al género. Data de 1554, y Parker, en concreto, alude a ese su carácter precursor.

Como prototipo se ha señalado la obra de Mateo Alemán El Guzmán de Alfarache, que decididamente tomó las características esbozadas en el Lazarillo y dio origen a la novela picaresca como tal.

Señala Parker que después de El Quijote, es decir, apartir de 1605, en adelante, se sucedió una gran cantidad de novelas de este tipo que, por otro lado, acabó definitivamente con el ayge del idealismo, del otro tipo de novelas.

A raíz de la publicación del Estebanillo González (1646), el tipo de novela picaresca española se hizo moda en el extranjero.

En 1669 aparece en Alemania el Simplicisaimus de Grimmelshausen. Igualmente en Francia aparece otra importante obra que, con el nombre de Gil Blas, fue publicada por Lesage, por partes, durante los años 1715, 1724 y 1735.

Inglaterra alcanza su cumbre con las obras de Defoe Colonel Jack y Moll Flanders aparecidas ~~aparecidas~~ en 1722.

Otra novela española La pícara Justina, se presenta como una sátira contra los fines y estructura del Guzmán de Alfarache. Pero esta novela añade la posibilidad de que el género adopte otras actitudes o tome otros rumbos. Según Parker lo que añade, concretamente, a la tradición clásica es una especie de "burla frívola", factor muy importante cuando se estudia la decadencia del género.

En el marco de la mujer delincuente hallamos, asímismo, el caso de La hija de Celestina de Alonso de Salas Barbadillo (1581-1635). Tampoco, como la anterior novela citada, añade nada en el proceso de la delincuencia. De esta manera, y, por influencia de La pícara Justina, La hija de Celestina se halla en el polo opuesto de lo trazado por el Guzmán de Alfarache.

Un tono más suave respecto a la delincuencia, se nos presenta en Marcos de Obregón de Vicente Espinel. Y decimos más suave porque el protagonista no es ya un delin-

cuente, ni tan siquiera un pícaro, sino un observador de la vida del hampa o de aventúras, ni rudas ni crueles. Es portanto otra forma de ver la picaresca según la estructura marcada por el Guzmán.

Como novela pseudopicaresca también está caracterizada la que en sus días publicara Jerónimo de Alcalá Yáñez (1563-1632), titulada Alonso, mozo de muchos amos.

Sin embargo, cuando el género parecía que se extinguía en España, aparece la obra de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) Vida del Buscón, con la que la picaresca alcanza en España su cénit. De esta manera, el Guzmán de Alfarache junto con la Vida del Buscón, asumen el derecho de poder ser consideradas las máximas novelas dentro del género, pese a que los historiadores de Francia e Inglaterra no se deciden a ver verdadera picaresca en estas dos obras, por considerar que el fin moral que conllevan, no es válido en la estructura de la novela picaresca.

Volviendo de nuevo al extranjero, es Alemania la que se apunta un nuevo tanto gracias a una segunda novela titulada Die Landstörzerin Conrasche (1670), también de Grimelshausen. Resalta el hecho de que su heroína pertenece a un tipo de estructura típicamente picaresca, tanto en lo que toca al fondo como a la forma. Y con esta novela toca a su fin la actividad picaresca en Alemania, aquélla que sigue de cerca la línea trazada por el Guzmán español. Las siguientes creaciones en Alemania estarán marcadas ya por los trazos que impone la burguesía en la época de la Ilustración.

Sintetizando, habría que decir que la actividad creadora en el extranjero queda un tanto restringida, si nos referimos al hecho de que tan sólo tres países han seguido la línea trazada por la tradición española, a seber, Francia , Alemania e Inglaterra. Y como ejemplo citamos el caso inglés de Moll Flanders (1722) de Daniel Defoe, novela cuya estructura es un reflejo fiel de lo que acontecía en la tradición española. En efecto, tres factores muy importantes son copia del original español: En primer lugar, la heroína es hija ilegítima de una ladrona; el hecho de que los padres del protagonista sean padres sin honra, constituye uno de los postulados de nuestra picaresca. En segundo lugar, la heroína aspira a ser una gran dama; es lo mismo que ocurre en el personaje Pablos de Quevedo, que aspira a ser caballero. Y en tercer lugar, Moll, queriendo encubrirse socialmente, se hunde en la infamia, de la que al fin es redimido por su conversión; este mismo esquema se da en el Guzmán de Alfarache. Por todo lo cual, no existe duda acerca de la incorporación de dicha novela dentro de la novela picaresca, aunque, claro está, esté dominada por toda una filosofía particular del autor, así como por una manera también peculiar de concebir la figura del delincuente.

Como resumen acerca de la influencia española en Francia, habría que destacar los siguientes factores que atraen sobremanera a los autores franceses: por un lado, el humor y la ironía españoles; por otro, el supremo realismo español; en fin, el mundo de delincuencia en España y, claro está, en las creaciones que emanan de nuestro país.

En el siglo XVIII florece otro novelista en Inglaterra Se trata de Tobías Smollett (1721-71) con su obra "Roderick Random. Destaca el hecho de que ni Roderik es un delincuente, ni su historia llega a constituir en realidad una novela picaresca. La separación con las fuentes españolas es clara . Pero en 1753 Smollett da a conocer otra novela que constituye la última europea que sigue de cerca el modelo del Guzmán de Alfarache. Su título es The Adventures of Ferdinand Count Fathom.

En último lugar, mencionamos otra novela publicada antes que el Roderik Random y que , en medio de la decadencia que predomina en Europa, resalta como una obra maestra a pesar de su tono burlesco. The Life of Mr, Jonathan Wild the Great" se publicó en 1743, y es obra de Henry Fielding (1707-54).

Esta obra que hemos mencionado en último lugar no es obra de delincuencia ni tampoco intenta serlo. Y esto es lo que queremos destacar como síntesis de la relación de novelas picarescas anotadas. En efecto, si, como afirma Parker, la delincuencia constituye el núcleo central de cualquier novela que quiera denominarse picaresca, acabamos de observar que este requisito se cumple sólo en parte, si tenemos en cuenta la totalidad de obras publicadas. Pero no es sólo este carácter fundamental de la picaresca el que falta en muchas obras. Son otros los procedimientos tan alejados, a veces, del original Guzmán que nos mueven a pensar en la posible intromisión de otro tipo de novelas en la línea general de la novela picaresca.

Y esto es, precisamente, lo que pretendemos resaltar, la heterogeneicad de formas en la novela picaresca. Lo cual nos hace más fácil una aproximación al genero de obras más recientes, como es el caso de Zunzunegui.

Sobre esta heterogeneidad de formas en la picaresca habla igualmente Alán Francis en un estudio que versa más bien sobre la decadencia del género picaresco. Dice que "Reseñar los intentos de definición y análisis de la picaresca -intentos que prosiguen aún en nuestros días- es trazar la historia de una curiosa polaridad..."(6).

Y sigue abriendo nuevas brechas él mismo autor citado al hablar de las nuevas interpretaciones sobre el tema: "Desde luego, la crítica más reciente ha abierto nuevos caminos de interpretación en cuanto a esta faceta de la novela picaresca..."(7).

Sin embargo, otro tipo de crítica trata de señalar puntos de unión, de modo que quede clara una esencial distinción dentro del fenómeno picaresca. Entre esta crítica destaca Oldrich Belic quien, después de estudiar el "realismo picaresco", ha puesto de manifiesto sus límites y diferencias ~~y diferencias~~ frente al realismo crítico del siglo XIX, distinguiendo entre la novela auténticamente picaresca, la seudo-picaresca y la antipicaresca (8).

Pero como afirma Celina S. de Cortázar, "los cánones del género no estaban fijados en el siglo XVI ni en el XVII, y han sido creados a posteriori" (9). De ello resulta, por tanto, "que los novelistas picarescos,-según Alán Francis- no tenían conciencia, necesariamente de serlo"(10).

"En resumidas cuentas -sigue diciendo Francis-, la crítica de la novela picaresca muestra una marcada división de opiniones en cuanto a la forma precisa del género y a las posibles ideologías que haya abarcado..."(11).

Estas opiniones de los críticos vienen a corroborar el hecho que apuntábamos, sacado del examen de cada una de las novelas picarescas. Y ello nos da pie para poder legitimar una posición mas exacta de obras póstumas.

Además de la indeterminación de la estructura de la novela picaresca, existen divergencias que versan acerca de los posibles valores que más pueden llamar la atención. De esta manera, Parker encuentra el aspecto moral para clarificar lapicaresca. Del Monte insiste más en lo que el género tiene de crítica social. Una tercera manera de enfocar el análisis crítico del género, sería aquella que busca ante todo la estructura y la calidad de los procedimientos artísticos.

Resumiendo las posturas acerca de la decadente novela picaresca, A. Francis nos habla de dos tipos de autores, los conformistas, que siguen adoptando los cánones clásicos, y los problemáticos, cuya característica principal es su antagonismo frente a la tradición, con vistas a sus propios fines (a fines propios o particulares); "Los conformistas -argumenta- aceptan sin más los valores vigentes de la época, o se niegan a enfrentarlos directamente; los problemáticos cuestionan la realidad, ponen en duda ciertos conceptos estereotipados, atacan los símbolos e instituciones consagrados de la mitología nacional de la época"(12).

Dejamos para un estudio mas exhaustivo sobre el tema a la crítica especializada; nosotros nos limitamos a dar cuenta de los hechos reales que se nos ofrecen en las páginas de Zunzunegui, hechos reales que ciertamente pertenecen a la decadencia del género, y que un estudioso de la picaresca habrá de englobar en un determinado estamento para su clasificación definitiva.

Sobre el realismo de la picaresca, todo concepto resulta obvio, por lo que ya dijimos acerca de la consustancialidad entre picaresca y realismo, frente a la fantasía de la literatura más antigua.

Tan realista resulta la picaresca que ésta tan sólo se origina en países donde el porcentaje de delincuencia es elevado. Lo cual conduce a pensar en la relación directa entre una clase social corrompida y la literatura picaresca. Esto mismo afirma Parker: "Durante aproximadamente cien años se ha afirmado constantemente que la novela picaresca retrata un país en decadencia, mísero, corrompido y, por ello, cuna de mendigos y delincuentes..."(13). Es por ello, que la Guerra Civil en España vino a representar, como dijimos, un foco de infección social, que pudo ser bien aprovechado para la creación de una literatura del tipo que tratamos.

Otra nota de Parker habla, asímismo, de este realismo: "...El delincuente sólo podía pertenecer al plano de la realidad cotidiana de la que estaban excluidos, por tradición, la nobleza, el heroísmo y los valores ideales"(14). O esta otra: "... Por ello este proceso de la novela pi-

caresca no debiera ser excluido de la historia de la conquista de la realidad en la literatura europea..."(15).

Sobre la descarga de elementos reales que presenta la picaresca, concretamente de las preocupaciones político-sociales, afirma Alán Francis: "Otra faceta de la novela picaresca y su crítica que debe repasarse brevemente es la que refleja preocupaciones político-sociales, es decir, toda la cuestión del condicionamiemto externo del géneto y lo que es, en última instancia el "realisme"de la novela picaresca..."(16). Y para corroborar este carácter realista, resume Frabcis en los siguientes términos: "En suma, la picareca no llega a ser siquiera fenómeno artístico cuando se divorcia totalmente de la realidad..."(17).

Por último, y para terminar estas generalizaciones sobre la picaresca, volvemos de nuevo la mirada al enfoque humorístico que conlleva necesariamnete este tipo de género. Enfoque humorístico, que, como dice Parker, limita el campo de acción de la picaresca, ya que los problemas serios quedarían excluídos del género. Así lo confirma Parker cuando analiza los rasgos del Lazarillo: "... En mayor o menor grado esto es cierto en todas las novelas picarescas. Los tipos cómicos y la ingeniosidad taimada se convierten en convenciones del género, porque el estilo realista no podía concebirse de otra manera. En teoría, esto significaba unos límites estrechos para el realismo, ya que lo cómico excluía el tratamiento serio de problemos serios..." (18).También lo confirma al hablar sobre el Quijote : "... Porque lo que la mayor parte de los críticos modernos no ha sabido ver, es que los mejores novelistas picarescos españo-

les intentaban, como Cervantes con el Quijote, romper las barreras entre lo cómico y lo serio..."(19); otra cita corrobora aún más este concepto: "... la novela picaresca aparece, pues, como exposición del tema de la libertad, incluído el concepto de libertad moral. No aparece como antinovela en el sentido de parodia tácita de la ficción idealista. Y ésta es la segunda hipótesis que quiere discutir: que la novela picaresca es esencialmente comica..."(20)

En su análisis sobre el Lazarillo Alán Francis enfoca de nuevo este punto de la comicidad: "... Pues esta Segunda parte del Lazarillo de Tormes es clara muestra de la fuerza de lo cómico como subversión y ataque, que no por eso pierde su calidad mágica de arte eficaz"(21).

En último lugar, podemos resaltar, junto a Parker, el valor cómico que presenta el Buscón de Quevedo: "El Buscón es por su propósito y realización, una obra esencialmente humorística..."(22).

Dejando de lado otras posibles teorizaciones acerca de este fenómeno tan controvertido, decidimos limitar nuestro estudio en lo sucesivo al nivel pragmático en el caso concreto de Zunzunegui, y para ello, pasamos a analizar la primera de sus obras que puede merecer el calificativo de picaresca.

Respecto al Chiplichandle los problemas mínimos con relación a La vida como es, ya que la estructura de la novela puede tener algún rasgo esencial que la relacione con las novelas clásicas. Así, por ejemplo, el origen humilde del protagonista que aspira a ascender en una escala de

la sociedad. Efectivamnete, el personaje principal "Joselín" se nos presenta desde el comienzo con esas características, más las que le otorga el autor en lo referente al físico, que no deja, por otro lado, de resultar algo cómico. Esta es su descripción: "Menudito, con ese color moreno en que el salitre del mar y el sol pintan cenefas oscuras en la línea del cuello y en las coyunturas de las orejas; un diente diagonalmente partido, echándole travesura a la expresión, y unas pestañas largas socairando unos ojos, por cuyo conducto el horizonte marino le enciende a lo largo de la carbe veleidades náuticas; piececitos cortos "alante y atrás", "alante y atrás", y una nariz arrezagada"(23). Otros elementos picarescos pueden estar relacionados con la visita que Joselín hace a una casa de mujeres en la que pierde su doncellez. Igualmente, el hecho de unas falsificaciones llevadas a cabo por Joselín, a causa de lo cual es expulsado de su lugar de trabajo (la casa Mary-House, proveedora de buques). Es entonces cuando nuestro personaje está a lo que salga. Descubre un trabajo en Rotterdam. En seguida entra en amistad con un contrabandista de drogas. Otro trabajo le sale al lado de su padre y hermano. A un maquinista le mete el rollo de que tiene en su poder un pedazo de botalón de la Niña, y llega a sacarle dos mil pesetas que no le serían devueltas. Engaña a un tendero. Acepta trabajo de contrabando, etc.

Pero lo más destacado de Joselín es su cómica carrera política. Quiere llevar a cabo la revolución. Prepara un vasto plan de operaciones. Es decir, Joselín pone todos

los medios para su ascenso en la sociedad, en este caso, la política. Pero, haciendo política, también sigue con sus picardías; se escapa sin pagar de una fonda. Se hace presidente fundador del Círculo Radical-Reformista (quiere acabar con la teocracia). Su fama crece hasta el punto de que los guardias municipales le saludan con la gorra. Posee gran influencia. Practica en la Oratoria. Otros elementos cómicos tienen lugar en su vida ya un tanto más severa. Al llegar a Madrid pregunta acerca de la Cibeles. Un chulo le cuenta un rollo y curiosamente le roba Joselín la cartera. O también en su vida mísera de cuando niño; paseando por la calle el hambre le hizo dar un chupetazo al cristal de un escaparate donde se apreciaba un trozo de fiambre. Otro hecho es importante en su vida; Joselín quiere tener un hijo de una prostituta, pero lo ve mejor, y piensa que sin amor, aquello sería vicio y tras el vicio estaba la muerte. Esto nos da idea de que el pícaro, como se ha dicho más de una vez, posee a veces grandeza de ánimo, lo cual no lo equipara con el delincuente asesino o gángster. Incluso habla con Dios acosándole acerca de su vida, faceta que de nuevo nos habla de la bondad innata del pícaro. Lo último que sabemos de Joselín es la fundación que llevó a cabo de un grupo de jóvenes llamada "batallón de jóvenes demócratas contundentes"; Joselín los llama "mis leopardos". y por fin, la última picardía; Joselín llega a gobernador porque tenía un amigo exgobernador, que ascendió a subsecretario de Gobernación.

Los críticos en general están conformes en esta decisión acerca de los motivos picarescos en El chiplichandle, y esto queda un tanto apoyado no ya por todo lo que hemos referido enrelación con la picaresca, sino porque el mismo título de la obra queda aclarado mediante un paréntesis del autor indicando que se trata de una "acción picaresca". Lo cual, efectivamente, ayuda al crítico, sobre todo, si el examen o el estudio de la obra no es demasiado concienzudo.

Así, si la crítica, en general, habla de picaresca en El chiplichandle, le es más difícil hacerlo cuando se refiere a La vida como es, donde ya el título ayuda menos a apreciar los valores picarescos o reales. En efecto, se leen libros en los que se habla con suma facilidad de la picaresca del Chiplichandle y cuando se dirigen hacia La vida como es, se suele hablar de "narración acerca del hampa madrileño", cuando, en realidad, si se lee detenidamente, incluso a simple vista, La vida como es, no se puede hablar de otra cosa que de acción picaresca, llevada a cabo en planos o acciones paralelas.

Estas acciones paralelas se originan porque personajes importantes se ven capacitados para el procedimiento de historias aisladas, pero con nexo entre sí.

Si hemos visto novelas tenidas como picarescas, a pesar de que de su estudio se desprende rasgos de antipicaresca, ¿no es más factible introducir procedimientos nuevos, como el caso que nos ocupa de acciones paralelas?

En general, La vida como es está estructurada como

una realidad que se dio hace tiempo, según nos narra Pike; "... Durante mucho tiempo los criminales y los vagabundos habían formado asociaciones por toda Europa con sus maestros y aprendices, normas y roles en las que los maestros repartían el trabajo entre los miembros, así como el botín..." (24).

Es esta realidad que ya se daba en época de la picaresca, en su sentido clásico, la que está en la base de La vida como es. Es decir existe el maestro, el aprendiz, las normas que deben guardar, etc., formando una especie de asociación. Asociación que llega a duplicarse y triplicarse en el sentido ya mencionado de que un maestro se sirve de unas normas para enseñar al aprendiz; un mestre distinto enseña a otro discípulo, y así, hasta tres casos como mínimo, se dan en este mosaico de historias o hechos picarescos que constituye La vida como es.

Una acción tangente aparece al comienzo de la obra, cuyos protagonistas, el señor Benito y Encarna, dueños de una taberna, no constituyen indudablemente personajes de la picaresca.

Más adelante sí aparecen personajes picarescos o delincuentes comunes, por lo que también, indudablemente, es preciso hablar de picaresca o de acción picaresca. La presencia de "el Cotufas", de profesión ladrón, nos pone en evidencia tal rasgo. En su estancia en la cárcel es "amaestrado" por Azpilicueta, el perfecto maestro en lo que a robar se refiere. Quizás el rasgo más destacado de "el Cotufas", sea el hecho de casarse con Conchita y requerir

sobremanera de ella que sea la mediadora para sus atracos a las casas donde sirve como criada. La historia termina con la muerte por atropello de Conchita en sus intentos de mediadora.

De la acción de "el Otufas" se pasa a la de su hijo "el Yemitas" (cuya misma denominación ya podría ser una avanzada en el tema picaresco, puesto que con el calificativo "yemitas" alude al hecho de que las yemas de los dedos le servirían, muy especialmente, para el trabajo de robar carteras), que, por decisión de su padre, es conducido por el camino del robo de manos de otro maestro al que llaman "el Serenín". La actividad de "el Yemitas" consistiría en la perfección de su arte del robo, con vistas a hundir a otros carteristas que forman escuela propia.

En último lugar, nos encontramos con la historia de "Cielín". Su profesión va de un lado para otro sin nada fijo. Pasa destaca en el robo de gallinas, al comienzo de su carrera de delincuente. Su maestro para otro oficio, el de robar en los trenes, es el "Sabueso". Tras escapar de un alto de la Guardia Civil, forma una banda de maleantes de la que se hace jefe.

El vínculo de la delincuencia es el que aúna las acciones de estos tres importantes personajes de La Vida como es. Y la maestría de Zunzunegui para captar y narrar todo lo que rodea este mundo del hampa, hace de esta obra, a nuestro juicio, la mejor de la colección de Zunzunegui, no ya por su aspecto picaresco, sino en un enjuiciamiento global de sus obras.

Para terminar, lo hacemos con unas palabras de "el Cotufas" que se refieren, en un plan general, a esa alusión que venimos repitiendo alo largo del trabajo: la delincuencia que se presenta en lapicaresca de "La vida como es, como entoda la picaresca en general, carece de maldad insana; cuando se cae, por decirlo de algún modo, en el caso del asesinato, se anula el plan de la picaresca, porque su nombre mismo indica que sus fechorías pertenecen a un plano mediocre. Esto es lo que nos demuestra "el Cotufas" con sus palabras acerca de la polarización que existe entre la revolución del país con sus secuelas de destrozos y asesinatos, y la profesionalidad del pícaro o delincuente, que, para vivir y llevar a cabo su actividad, necesita, ante todo, de una atmósfera de tranquilidad social donde poder actuar con picardía:

"-La revolución es la ordinariez, la zafiedad y el robo destrozón y el asesinato cobarde y el caos... y la órdiga... Y los primeros que naufragamos en ella somos los "profesionales" de "cualesquier" orden que seamos -vaticinó "el Cotufas"-. Y los ladrones profesionales no somos de los que nos gusta perder el pájaro de la mano por los cien que vuelan...; que llegar a ser un buen "espadista", y digo, porque esto fue lo mío, cuesta muchos sudores y cárceles, que nunca acaba uno de dominar su arte...(25).

b) El humorismo

En este pequeño estudio sobre el humorismo en Zunzunegui, debemos, en primer lugar, afirmar su autonomía respecto al proceso de la picaresca que ya a puntamos. Es decir, que si el humorismo es esencial en aquel apartado o género, no por ello es necesario atisbarlo desde el ángulo de la picaresca siempre que nos refiramos a él.

Y, precisamente, es esta dislocación del humorismo la que pretendemos llevar a cabo en este estudio. Es decir, no vamos a detenernos en profundidad en los resortes cómicos que fundamentan obras esencialmente cómicas. Sino que nuestro estudio versará sobre una psicología del hecho humorístico en la novela de Zunzunegui. Por qué Zunzunegui a pesar de ser considerado como autor serio -indudablemen-

te a causa del pesimismo que se deriva de su obra en general- puede ser catalogado, desde un punto de vista más profundo, como escritor cómico, bromista e irónico.

Evidentemente, el hecho de que Zunzunegui presente acciones pesimistas, da como resultado que se le considere autor serio y pesimista, incluso triste. Nosotros no podemos, de ninguna manera, aceptar está hipótesis, en primer lugar, porque Zunzunegui no narra desgracias, Zunzunegui se limita a presentar el hecho real objetivo que puede acontecer en la vida diaria. Efectivamente, si en alguna ocasión hemos preguntado a Zunzunegui por su procedimiento o estado pesimista, su contestación ha sido francamente negativa, por cuanto él, volvemos a afirmar, ve las cosas desde un ángulo objetivo y piensa que esa objetividad es real. Lo único que podríamos echarle en cara sería que no viese la realidad con ojos objetivos, lo cual nos parece, sin duda, fuera de lugar.

En segundo lugar, tampoco podemos considerar a Zunzunegui autor pesimista, porque tras leer y releer sus libros no sacamos en conclusión esa hipótesis, sino más bien que sus novelas son divertidas, porque vemos a través de esa objetividad -o pesimismo para muchos- una ráfaga continua de ironía en el momento en que se decide a natrar. Ciertamente, hay momentos en los que no se nota esta ráfaga, pero continuamente podríamos decir incluso que, por temperamento, Zunzunegui es cómico bajo las apariencias.

Sería muy difícil documentar cómo y cuándo Zunzunagui se presenta con ese temperamento irónico, pues ejemplos

aislados no nos servirían apenas de nada. Lo importante es ver en su contexto cómo hechos nimios en apariencia, secos de sentido, connotan una carga de expresividad cómica, repetimos, difícil de ser asumida en ejemplos aislados.

Y es que lo principal acerca del humorismo de Zunzunegui es tener en cuenta que éste se presenta enmascarado. Como ejemplo, nos puede servir la psicología del pueblo inglés. El hecho de que cuando se viaja en un medio de transporte cualquiera, por esbozar solamente un ejemplo, en Inglaterra, los ocupantes de este medio muestren una clara indiferencia, no quita para que, cuando estos mismos ocupantes abandonen el vehículo, asome entre sus mejillas una risa o carcajada acerca de lo que han visto u oído a lo largo del trayecto. Este es, pues, el humor de Zunzunegui, un humor introvertido que se nos impone cando hemos atesorado todo los hechos de sus novelas. En contra , colocaríamos el humor español, extrovertido, porque así se nos califica nuestro carácter de españoles. Entonces, está claro cómo y por qué el español ve en Zunzunegui con el "humor a primera vista" un escritor serio y pesimista. Es decir, para que un español hable de humorismo en Zunzunegui indiscutiblemente ha debido leer su obra "La úlcera" (novela cómica), por ejemplo. De casi todas las demás novelas el lector medio español únicamente puede sacar en conclusión que ha leído hechos negros y lamentables.

Pero es necesario sacar la risa en la obra de Zunzunegui, porque nosotros estamos convencidos de su carácter irónico y para ello, debemos hablar en nuestro caso del

humor negro en Zunzunegui que, en definitiva, y por ejemplificar, también es rasgo típico del humor inglés.

El humor negro tiene necesidad de un componente negativo. Así, de una desgracia es posible que surja la risotada. Sobre la necesidad de que el humor negro tiene del dolor y de la desgracia, ya afirmaba el filósofo Kierkegaard que "las palabras del humorista son los hijos de su dolor". Efectivamente, Zunzunegui es el humorista y el dolor de Zunzunegui es el dolor de España en unos tiempos difíciles. Esta es, por tanto, la interpretación realista del humorismo de Zunzunegui. Es decir, que Zunzunegui se ha convertido en un observador de la vida mísera de nuestro país, envuelta en la desgracia de la Guerra Civil. Al narrar los hechos, el autor puede permitirse exponerlos no ya con suma objetividad, sino con una mueca de ironía, porque el mismo dolor engendra una especie de aceptabilidad de ese dolor que conduce, finalmente, a la risotada desenfrenada. Por ello, autores recientes en España divergen, en este sentido, de lo que acontece en autores de épocas difíciles. Tanto es así, que para que el lector llegue a la risa en momentos actuales (momentos realmente mejores que los anteriores), es preciso que existan creaciones típicamente humorísticas. De todas formas, creemos que el resultado no es tan satisfactorio en el terreno del humor, como lo es en cuanto éste se define sustancialmente como "humor negro". O lo que es igual, el humor negro origina resultados mejores que la creación de un humor sin base alguna, o lo que es lo mismo, sin desgracia alguna. No es que el humor haya

que definirlo como masoquista, pero es evidente que debe existir cierta relación. De esta manera, es fácil observar en TVE, por ejemplo, que cómicos que se presentan con la boca abierta, rara vez consiguen su propósito entre el público. Se necesita anunciar al publico una desgracia a través del rostro del cómico para que los asistentes a su actuación queden satisfechos. Es, por tanto, una ley del humor el que éste sea exponente de algún aspecto desagradable.

Podría plantearse la opinión de que todos los autores de la época en que vivió Zunzunegui fuesen humoristas. La contestación nos la tendríamos que sacar de la manga, y sería una hipótesis por nuestra parte. Es decir, que, de nuestro lado, pensaríamos en el hecho de que Zunzunegui es, por naturaleza, autor cómico, aunque pueda escandalizar a más de uno. Aunque, ciertamente, si el crítico cuida con esmero su trabajo respecto a la labor de Zunzunegui, no le quedaría otra salida que recolectar toda una inmensa posibilidad humorística en la obra de J.A. de Zunzunegui.

No obstante, siempre que sea preciso hablar de humor, se necesita tener en cuenta que quien lo posee y da testimonio de él, forzosamente cobija una grandeza de alma extraordinaria, como confirma Werner Beinhauer al analizar el proceso del humorismo en España. Sin embargo, Beinhauer, cuando habla del humor español se refiere, claro está, no al humor negro, sino a una especie de "alegría de vivir" en el seno del alma española. Dado que Zunzunegui

asume mejor el otro tipo de humor, el hecho concreto de que ha escrito La Úlcera, que pertenece de lleno al humor "cómico" y, asímismo, porque Zunzunegui es de nacionalidad española, cuanto digamos acerca de este humor extrovertido del español, en alguna manera le es inherente y por supuesto, debemos analizar la grandeza de alma o espiritualidad de Zunzunegui en reàción con lavirtud española, a la que Beinhauer evoca en gran manera -repetimos- en el momento de analizar las causas y el origen de nuestra "gracia".

De esta forma si nuestro studio quiso ser en un comienzo un análisis de aquel humor tan característico en Zunzunegui, no debemos olvidar tampoco la atmósfera que cobija su creación, y esta atmósfera no es otra que la del alma española, analizada con exhaustividad por el hispanista alemán Beinhauer. Pero debe qyedar bien sentado que si Zunznegui participa deste humor españolísimo en alguna medida, será únicamente -de nuevo hacemos una excepción respecto a su novela La Úlcera- como medio de llegada a su meta humorística que, bien por su temperamento, o bien por las circunstancias sociales de la época en que escribió, debe ser considerada en el sentido de "humor negro".

Lo que Beinhauer quiere hacer resaltar en gran medida, es la fuerza espiritual del español. Tanto es así, que cuando tuvo lugar, tiempos ha, el hundimiento del imperio español, esto no supuso una auténtica desesperación para nuestro pueblo, porque era evidente su entereza de ánimo.

Destaca igualmente el hispanista alemán que mientras otros pueblos han perdido la facultad espiritual a expensas del poder terrenal, España ha estado siempre ligada a esa espiritualidad innata que le ha hecho ser grande entre las naciones.

A continuación de esa espiritualidad, surge una especie de libertad en el alma española, que se desglosa en una libre adopción de formas lingüísticas, que, al contraste de los formalismos gramaticales, producen una manera especial por la que se define toda una secuela de tonalidades humorísticas. Este procedimiento ya ha sido apuntado más de una vez en cualquier tipo de narración realista, donde cada personaje compone su lenguaje conforme a unas leyes propias que derivan en la comicidad. Por supuesto, Zunzunegui practica esta deformación de la norma idiomática tantas cuantas veces hablen personajes que pertenecen a distintas capas sociales o dialectos. "-Haremo un viaje a novio cortito para etar en seguía lo tre juntito -le despidió Rosarito a su nueva madre"(1). Este ejemplo de Unhombre entre dos mujeres puede servir para darnos cuenta del origen entre dialectal y popular de Rosarito, la novia del protagonista de la novela citada.

Otro origen para otra forma de humorismo, es el que nos descubre Beinhauer al hacer un estudio sobre el balanceo que se da, en el español, entre el mundo ideal y el real. De esa dificultad que se produce en conseguir el ideal, nace lo que se ha dado en llamar "el desengaño", desengaño que llega a crear una disposición ilusoria que se traduce

en una activación de la imaginación, dando origen a juegos de palabras e improvisadas creaciones lingüísticas de índole humorística. En fin, descubrir dónde ocurre una hipérbole o un retruécano sería fenómeno a analizar a través de análisis lingüísticos literarios del texto. No obstante, hemos de tener en cuenta que el habla andaluza es desmesuradamente rica en estos aspectos hiperbólicos, y así, si examinásemos detenidamente multitud de personajes de procedencia andaluza nos sería fácil hallar tales procedimientos.

Otro factor irónico que nos apunta el examen de Beinhauer respecto a nuestro humorismo, consiste en apreciar la disposicion del español cuando existe una relación con personajes serios. Efectivamente, el español, como afirma Beinhauer, reconoce en todo ser un hijo remoto de Adán y Eva, pecaminoso por tanto, de ahí que la aparicion de personajes serios o importantes sean objeto de mofa o burla por parte de los que no lo son tanto. Podría enjuiciarse el ejemplo del protagonista de <u>El premio</u>, cuya misma aspiración a novelista suscita ironía dentro y fuera de la obra, es decir, tanto por parte de los personajes, como por nuestra propia condición de lectores.

Puede ocurrir -teniendo en cuenta esta breve exposición del humor español- otro procedimiento que consiste en el uso por parte de personajes o personas, de modismos propios del lenguaje culto originando una especial comicidad. Como apunta M. Seco: "El hombre del pueblo no siente respeto supersticioso ante el cultismo y no se arredra ante

su uso... Esta audacia ignorante que no carece de una interesante raíz poética... despliega ante los oídos cultos una variedad de desajustes semánticos de alcance cómico"(2). Ciertamente este caso ocurre con frecuencia en Zunzunegui; la utilización de un lenguaje un tanto culto en boca de personajes populares. Pero hay que tener en cuenta que en Zunzunegui este proceder no tiene como meta un alcance cómico, sino en todo caso constituye el hecho, rasgos de lapropia personalidad erudita del autor que escapan hacia la forma propia del habla inculta. Sobre este particular analiza Beinhauer: "... El uso y abuso de palabras y términos eruditos despierta, tanto en los que los emplean como en quienes los oyen, la ilusión de una erudición real y verdadera, la misma que les proporciona en su imaginación la elegancia en el vestir y otros elementos representativos del hidalgo de cuño antiguo..."(3). En último lugar, puede destacarse el caso inverso, en el que una persona o personaje culto se inclina en favor de un uso del lenguaje no ya coloquial, sino inculto.

Vemos, concluyendo, que el humor de Zunzunegui participa muy escasamente de estas líneas que Beinhauer ha extraído acerca del humor del español. Por ello, si de lo que se trata es de hablar de un tipo de humor en Zunznegui será conveniente explicar cómo se manifiesta esencialmente el humor negro, que no participa ciertamente de los resortes expuestos acerca del humor español. Sin embargo, la apreciación de aquel, resulta difícil de clarificar por lo que aconsejamos la lectura de un texto zunzuneguiano más o me-

nos extenso, el cual, seguramente, hará sentir en el lector ese caudal humorístico que emana a lo largo de todo un contexto.

Este humor zunzuneguiano se reparte, pues, en dos sentidos. Por un lado, su obra La úlcera donde un indiano rico se dedica a cuidar y mimar su úlcera cual si se tratara de una criatura viviente. Y por otro lado, novelas del tipo El premio en la que se nos pone en evidencia la dificultad del protagonista en el campo de la novelística, lo cual y siguiendo paso a paso la hilaridad de la narración, produce en el lector unaespecie de humor socarrón. O también, novelas del tipo Don Isidoro y sus límites, donde, a través de una seria visión de los hechos, Zunzunegui expone el caso en el que el hijo de don Isidoro intenta, vulgarmente hablando, poner los cuernos a su propio padre.

Tema 10.- El fin social de la literatura. La moral en Zunzunegui.

El fin social de la Literatura

Con anterioridad hablamos de la carencia del aspecto moral en los escritores realistas, según lo concebían los críticos en afirmaciones de Lukács (1). Pensamos, seguramente, que lo hecho viene a referirse a que el escritor realista deja de lado una reforma moral individual de la persona, llevada a cabo mediante la actividad literaria del escritor realista. Mas esta actitud que transparenta la crítica de Lukács, contradice, en algún modo, otra toma de posición respecto a una visión aleccionadora de la sociedad. Efectivamente, el crítico húngaro hace mención en el volumen VIII de sus obras completas, titulado *Materiales sobre el realismo*, acerca de la pretensión del escritor en ser de alguna manera un manipulador de la sociedad.

Dicho de otra forma, el escritor realista tenúa sus posibilidades artístico-literarias con el fin de proveer a su clientela, elpúblico, de cieratas necesidades que competen no sólo al presente, sino también al futuro de la sociedad en que vive. A través de la literatura,el receptor se hace cargo de la actitud, incluso profética, del escritor realista. Por otro lado -lo veremos más explícitamente-, el escritor sirve de guía en el entramado social. Ciertamente, habría que matizar los sentidos en los que el escritor "funciona" ante la sociadad. Por un lado, debemos considerar al escritor como un posible moralizador a nivel individual de la persona humana. Tal es la perspectiva a la que nos incita, asímismo, Alfonso Sastre cuando habla de una "profunda" dialéctica entre el escritor y el público. Este sería más "típicamente" el caso de Zunzunegui. Ya tendremos ocasión de comprobarlo. En segundo término, y siguiendo en la ruta de Lukács, el escritor realista observa el entramado social y ofrece la posibilidad al individuo no ya como ente aislado -el caso anterior-, sino en cuanto que forma parte de la sociedad, de poder asimilar ciertos conocimientos -y, en última instancia, cierta "profetización"- acerca de la ruta emprendida y por emprender de esa sociedad; conocimientos que el artista es capaz de desentrañar de la misma base social, teniendo en cuenta que el escritor verdaderamente realista, según Lukács, asume esa honda responsabilidad acerca del comportamiento social del individuo.

El estudio sobre la dialéctica escritor-sociedad, lo iremos exponiendo a medida que reafirmamos las teo-

rías del realismo. Nos detendremos más expresamente, claro está, en las formas cómo el realismo afronta este carácter social. Nuestra visión de los hechos se verá constatada por el gran maestro de la crítica del realismo G. Lukács, y por las apostaciones interesantes de Alfonso Sastre en Anatomía del realismo. Estas y otras opiniones nos ayudarán a dar cuerpo a nuestra teoría acerca de la posibilidad de Zunzzunegui de tomar partido en una doble visión acerca de las relaciones escritor-sociedad; a saber, por un lado, la visión moral del escritor con respecto al individuo en a su calidad de persona, y por otro, la visión de ayuda del escritor hacia la sociedad en general, cuando la hace copartícipe de la visión más global y profética del gran escritor realista.

La literatura realista es el todo, no ya en el sentido de una determinada tendencia literaria, sino por su carácter capaz de abarcar todo el proceso de la vida del hombre. Es igual que plantear el realismo como forma base de todas las tendencias del arte cosmopolita. Esto es así, precisamente, cuando consideramos el realismo en su profundidad total, cuando vemos en su dialéctica una constante toma de partido en todos los actos de la vida del hombre. Desde una guía que encauza decididamente las actividades del ser, hasta un enjuiciamiento de esos actos. Por otro lado, la comprensibilidad del modo realista actúa en la profundidad de la mecánica social, de tal manera, que se le hace perceptible al método realista una consideración exacta del hecho social, y es posible llegar, sobre esta base,

a una comprensibilidad, por parte del realismo, acerca de los hechos pretéritos y futuros, si se toma como base el profundo acercamiento del método a la realidad social.

El realismo como tendencia literaria, es, asímismo, omnilateral. En su base está ciertamente el aniquilamiento de toda una superficie banal y formal de la concepción de los hechos. Es decir, en la consideración de la estética, podemos observar una doble participación. Por un lado, la conexión de la literatura con la realidad; por otro, el apartamiento de esa ralidad sobre la base de concepciones de superficie - el naturalismo, mecanicismo-, concepciones antirrealistas -surrealismo- o concepciones subjetivistas -expresionismo, vanguardismo en sentido estricto, etc.-.

Junto a esta última postura de la estética antirrealista, la postura del arte por el arte hace furor. Cuando Lukács considera las posturas literarias de la actualidad, se pregunta acerca de la posibilidad real de una postura estética. Todas las consideraciones sobre el arte para Lukács se resuelven en la grandeza, trascendencia y actitud seriamente providencial del realismo; "... la pugna no es entre clasicismo y modernidad, sino en torno a la cuestión de qué escritores y que tendencias literarias representan el progreso en la literatura actual. Se trata del realismo" (subrayado nuestro)(2).

El realismo, evidentemente como tendencia literaria, rechaza otros planos acerca de la visión del arte. Georg Lukács examina las tres posibilidades de la estética contemporánea. En primer lugar , la literatura antirrealista

y en parte la pseudorrealista. En segundo lugar, la literatura de vanguadia, desde el naturalismo hasta el surrealismo; son expresiones de un despliegue de la literatura actual frente a la concepción meramente realista. En tercer lugar, la tendencia netamente realista, con mención particular de nombres que basan su inclinación literaria en la concepción del "gran" arte realista actual del momento; Gorki, Thomas y Heinrich Mann, Romain Rolland etc., figuras universales en las que Lukács revive es. magno providencialismo, basado en una mutua interdependencia con la sociedad.

En la exposición de todo realismo, tendremos ocasión de comprobar la mutua relación del escritor con la sociedad. De modo que se puede establecer un condicionamiento perfecto del escritor realista respecto de la base social. Alfonso Sastre hace mención del "compromiso" del escritor frente al factor social. Esta interrelación escritor-sociedad nos permite la visión social de la literatura realista. (Incluso el acercamiento del escritor se hace posible, respecto del individuo, en cuanto que éste participa intrínsecamente en el acto social que subyace en la base del realismo).

Esta dualidad en el acercamiento del escritor hacia la sociedad, la entendemos desde una doble perspectiva, claro está. Por un lado, habría que considerar la participación directa del escritor en el proceso social. Esta participación englobaría, en un segundo pàano, una reafirmación en la conexión escritor-sociedad. Este sería lógicamente el plano en el que habría que considerar la postura

moralizadora del escritor. Para los rigurosamnete realistas el acercamiento del escritor hacia lo social, se produce de forma tan exhaustiva, que el segundo plano resulta , todo lo más, superfluo. Cuando no se tiene suficiente conciencia de la total interrelación escritor-sociedad, resulta obvia una perspectiva moral, una segunda toma de conciencia respecto a esta interrelacionalidad. Esta sería la razón por la cual, en una primera instancia, hayamos comprobado el desencadenamiento del escritor respecto a una fórmula decisiva, acerca de lo que espresenta la postura moral del escritor.

No obstante, una postura sincera de Zunzunegui, del escritor moralista , obliga a considerar que la moral tiene una profunda razón de ser en una personalidad tan marcadamente social, como puede ser la encarnada por Zunzunegui. Máxime, si considera_mos que el realismo significa una "total" toma de conciencia respecto del hecho social. Innegablemente, el hecho moral, expresamente de_clarado como es el caso de Zunzunegui, acentúa más las posibilidades dialécticas del escritor para con la sociedad.

Si, por otro lado, consideramos una actitud claramente religiosa, podemos comprobar que ésta asume una actitud de "toma de conciencia" de la sociedad. Esta "toma de conciencia" es de la que arranca la dialéctica entre el escritor y la sociedad. De tal modo, que podemos establecer una gradación de posturas del escritor, según se refleje en la creación literaria esa "toma de conciencia" de la

sociedad respecto a sí misma, o según sea esa misma sociedad se haga receptora de la perspectiva moral del escritor.

Sobre esta base, podemos ya plantear el hebbo de la razón social del escritor realista. Por ello, haremos hincapié, en primer lugar, en esa "toma de conciencia" que supone la reàación escritor-sociedad. En un segundo momento, habremos de considerar la actitud moral del escritor, como aclaración de aquel primer paso básico, en las rela iones del escritor para con lo social.

Sin embargo, el gran escritor realista está al tanto de que esa primera "toma de conciencia" de la sociedad, presupone unaserie de consecuencias forzosas, que pueden, evidentemente, despertar la concienciación moral de la sociedad, sin sentirse obligado a una demostración "palpable" de moralista . Zunzunegui acentúa decididamente esta segunda etapa de "toma de conciencia" de la sociedad, por lo que consideramos la actitud moralista de Zunzunegui. Y, presumiblemente, esta reconsideración moral de Zunzunegui, sea la consecuencia inmediata de aquella postura espiritualista, inmanente en la sociadad española, de la que Zunzunegui se ha hecho enteramente responsable.

Consideramos, pues, el moralismo de la literatura realista, sobre la base de una consepcion, muchas veces espiritualista, que asume la responsabilidad total respecto a las actitudes y creencias de la sociedad.

Escindiendo el estudio, hemos de reincidir, precisamente, en lo que denominamos "la toma de conciencia" de la sociedad.

Por tal entendemos la concienciación de ésta acerca de su ser y de sus posibilidades. Por supuesto, alguien debe asumir el papel de agitador de la consciencia del pueblo. Para ello, el escritor realista debe recoger las vicisitudes del alma de la sociedad y reflejarlas fielmente en su creación literaria. La sociedad se hará de este modo perceptible de su propia problemática, a través del hecho literario.

Esta "toma de conciencia" de la sociedad es la que justifica la siguiente cita de G. Lukács cuando al hablar de una orientación popular-realista, concretamente en Alemania, confirma: "... La riqueza de la configuración, la profunda y adecuada comprensión de modos de manifestación duraderos y típicos de la vida humana es lo que produce el gran efecto progresivo de estas obras maestras; sus lectores clarifican sus propias vivencias y experiencias vitales en el proceso de asimilación de esas obras, amplían su horizonte humano y social (subrayado nuestro) y son preparados para un humanismo vivo a recibir las soluciones políticas del frente popular y a entender su humanismo político; la comprensión de las fuerzas de desarrollo progresivo y democrático de la humanidad comunicada por la obra de arte realista, prepara en el alma de las amplias masas un suelo fecundo para la democracia revolucionaria de tipo nuevo representada por el frente popular"(3).

Es decir, la obra de arte del gran realista ayuda en gran medida, bajo todos los conceptos, a la evolución social, teniendo en cuenta principalmente que la base está,

precisamente en ese despertar de la sociedad, en esa toma de conciencia que logrará, en última instancia, una remodelación de tipo social y también de tipo humano -según lo subrayado-, de tal modo, que esta exposición teórica de Lukács hablando concretamente acerca del paso del fascismo a la democracia en Alemania, aparece vislumbrado ese carácter profundemente dialéctico de la obra del gran escritor realista, de tal modo que con el adjetivo "humano", se abarca una relación más íntima en la conexión escritor-sociedad, se da cabida de alguna forma a la consecuencia moralizadora de la estética realista.

Acerca de ese humanismo que está en la base de la actitud moralista, sigue reafirmando Lukács la gran virtud del arte realista, si se le compara con el hihilismo que supone una visión subjetivista de los hechos que confirma el arte de vanguardia; "... y mientras que en el realismo grande el fácil acceso arroja también una rica cosecha humana(subrayado nuestro), las amplias masas populares no pueden aprender nada de la literatura "vanguardista" (Precisamente porque en esa literatura falta la realidad, la vida, obliga a sus lectores a adoptar una concepción de la vida estrecha y subjetivista, mientras que el realismo, por la riqueza a la que da forma, ofrece respuesta a las preguntas planteadas por la vida misma...")(4).

El mismo Thomas Mann llama "santa" a la literatura rusa del siglo XIX, precisamente porque esa literatura está estrechamente vinculada a la verdad social que impone la visión objetiva del realismo ruso. En contraste, T. Mann

arremete con la crítica situación del Occidente, donde observa que la literatura se ha alejado cada vez más de su misión vital para con la sociedad.

La misión vital del escritor es decisiva. Supongamos el papel del realista como la misión de un prohombre en el ámbito social. Si el realista se ha hecho cargo "sustancial" de la inmanebcia intrínseca de los social, si es conocedor exacto de las más profundas coherencias sociales, tanto más fácilmente le es posible e inherente su facultad de ayuda hacia esa sociedad. El scritor realista únicamente se convierte en prohombre en el momento en que, tras una consciencia exacta de la sociedad, se hace copartícipe del "secreto" que da vida a toda la gama de posibilidades en el cerco de la sociedad. Decimos copartícipe, teniendo en cuenta una dicotomía no del todo análoga. Pues la sociedad conoce su "secreto" de manera inconsciente, vive a través de ese "secreto", pero no es capaz de evidenciarlo, de pasarlo desde su inconsciencia a su consciencia. La sociedad, evidentemente, vive la superficialidad de su existencia, despreocupada de la raíz que subsiste en la coherencia de su mecánica. Solamente el escritor realista, cuando ha logrado rebasar las barreras de la superficialidad y ha entrado en el meollo, en la base que da explicación a los acontecimientos sociales, y ha conseguido captar la fórmula, el secreto que mueve todo el mecanismo que obliga decididamente el movimiento social, sólo en este estado de absorción superior del escritor realista (de la estética realista), podrá hacerse cargo dicho prohombre de la

tutela vital de la sociedad. Conociendo esas bases intrínsecas, esos formularios secretos, el prohombre social, el artista es capaz no sólo de exponer lo que está ocurriendo en el momento presente en el seno de la sociedad, sino también de perforar su pasado y su porvenir. Cuando el individuo se conoce a sí mismo, sabe porqué se comportó de una tal manera y reconoce cuál será su futuro comportamiento. De esta suerte, el valor del esteta realista, consiste en poder asumir el valor de prohombre social y, consiguientemente, se verá fácilmente obligado a poder captar el pasado, presente y futuro de esa sociedad a la que representa, porque conoce profundamente el "alma", el secreto de sus posibilidades reales.

Esta es la base de nuestra exposición acerca del valor profético del gran escritor realista. Lukács en su propia evolución decisiva hacia el marxismo, siguiendo la doctrina de Marx, constata en otras de sus fidelidades hacia el socialismo: "¿Sigue valiendo esa concepción marxiana también para nuestro presente? Desde luego. Lo que pasa es que sólo en la obra de los realistas importantes encontramos esas "figuras proféticas""(5). Hace alusión, entre otros, a Máximo Gorki, o al alemán Heinrich Mann.

Esta misión vanguardista es evidente en la estética realista y exige obligatoriamnete el conocimiento de lo subyacente en la sociedad, capaz de reflejar la prolongación de su presente ontológico hacia un futuro profético: "La gran misión histórica de la verdadera vanguardia en literatura es captar y configurar esas corrientes subte-

rráneas... Espero que tras lo dicho hasta ahora no haga falta argumentar de nuevo que sólo los realistas importantes pueden constituir una tal vanguardia de la literatura..." (6).

Cuando el escritor no prospera dentro del campo del realismo, se produce un desequilibrio en el sentido dialéctico para con la sociedad. Así lo proclama el naturalismo, es decir, la superficialidad de la materia y de las formas puestas de relieve de manera mecánica, sin ningún tipo de conexión con el "alma" de la sociedad. De este modo, tales formas vacías quedan "flotando" estrechamente vinculadas a sus raíces formales, constituyendo una exacta revelación fotográfica de la materia y sus formas. En relación con el desarrollo social, las tendencias naturalistas, en una sucesión de formas hasta llegar al insustancial surrealismo, se van mutando a medida que la sociedad va desarrollando paulatinamente su movimiento intrínseco al compás del tiempo.

Sin embargo, si el realismo manifiesta una decidida tendencia hacia lo social, dejando relegado el aspecto artístico (el arte en el realismo se manifiesta precisamente en esa conexión social), el naturalismo y todas las tendencias afines, tienen la oportunidad de relucir formas artísticamente interesantes que pueden complacer la sensibilidad externa del lector. Esta sería su meta más lograda. El problema, en cambio, del realismo consiste en descubrir su valor desmixtificador, de tal modo que las tendencias literarias opuestas deben ser abolidas en el curso del desarrollo de la creación literaria.

Georg Lukács ve una estrecha relación entre la literatura formalista con la decadencia del sistema capitalista. Para él, el problema estriba en que el capitalismo supone una fórmula político-social superada por el socialismo. De tal forma, que tanto el capitalismo que ha perdido básicamente el valor como condicionante activo en la ideología social de Occidente, así como los residuos de tal concepción política en la esfera del socialismo -el capitalismo aún perdura, haciendo estragos en los países socialistas, según Lukács-, ambos márgenes sociopolíticos llevan consigo la "problematicidad" de no poder hallar la base sobre la que se mueve la sociedad, de tal forma que los estilos artísticos que los representan, funcionan lógicamnete a nivel de un frío y hueco formalismo, superficialmente declarado en sus distintas variantes, que, como bien dice Lukács, pertenecen a toda una amplia concepción subjetivista del arte; "... el naturalismo, el impresionismo, el expresionismo, son "formas eternas" de la subjetividad humana"(7).

Si se considera el realismo desde el punto de vista más amplio, debemos pensar que la base de su influencia social radica precisamente en su profunda constitución ideológica. Frente a la tendencia de "l'art pour l'art", el realismo participa esencialmente en el proceso del hecho social. Así, todo lo expuesto acerca del naturalismo y sus derivantes, constituyen el margen del realismo en su función eminetemente social. La tendencia de "l'art pour l'art" cobra vida, según Lukács, a gran escala en la decadencia del período imperialista. Cuando el capitalismo pierde su fun-

cionalidad -lo veremos más adelante-, en el proceso de su interna deca_dencia nace y se desarrolla el poder tiránico del individuo que , en el terreno del arte, se manifiesta en una abierta espontaneidad de sucesión de formas resquebrajadas; "... En el posterior "l'art pour l'art" del período imperialista ese subjetivismo se desarrolla hasta convertirse en la teoría de una orgullosa y parasitaria separación del arte y la vida, de la negación de toda objetividad del arte, de la glorificación de la "soberanía" del individuo creador, en teoría de la ibdiferencia del contenido y la arbitrariedad de la forma"(8).

La lucha contra la decadencia del capitalismo se desencadena a nivel de la creación artística. Georg Lukács lo ha demostrado y lo prueba en su afianzamiento respecto al arte vital del pensamiento marxista. Su punto de vista del burocratismo que representa la sociedad capitalista , contradice radicalmente la idea de una consagración del artista hacia la estructura evolucionista de la sociedad. Su denominación de tribuno popular con referencia al genio creador, que transparenta la problemática social, es la misma consideración que hacíamos acerca de la figura del prohombre que actúa en directa comunicación con el medio social y asume totalmente la tutela de éste. El tribuno popular, según Lukács, sirve de contrapunto a la figura del burócrata en la estructura capitalista, de tal manera que la sociedad socialista considera insustituible la figura del tribuno que recapacita acerca de los mecanismos internos en los que basa su estructura orgánica.

Cuando Lukács hace alusión a la estructura orgánica de una determinada estructura social, obviamente piensa en el interno equilibrio del socialismo expuesto por Marx. Frente a esta consideración del todo orgánico se mueve más arbitrariamnete, según Lukács, la rueda de la comunidad económica capitalista; "L.M. Kaganovich ha recordado en su exposición contra la "funktionalka" que el capitalismo no conoce la organización de la economía del país como un todo unitario".

"Esta organización es una de las cuestiones centrales para la construcción del socialismo. Pero, como hemos visto, es característico del burócrata el que su actividad no esté en ninguna conexión con la movida unidad del todo..."(9).

Si efectivamente hacemos hincapié en esta polaridad de un sistema frente al otro, es porque, de muchas maneras, la estructura político-social, incluso económica, acentúa diferentes formas de concepción de la literatura. Es ésta otra condición que refleja la creación artística del escritor. La idea de una estructura social está íntimamente ligada al resultado artístico-literario que de ella se deriva. De tal modo que el capitalismo y el socialismo tienen distintos modos de expresión literarias que dan cuanta de la estructura base.

En este sentido debemos acercarnos al pricipio de la "omnilateralidad" del que se hizo eco Lenin y que recoge Lukács. Según tal principio, el resultaco de una total aproximación a las cosas, viene dado a cosecuencia de una total consideración de todo el contexto. Así, la estructu-

ra de la creación artística refleja fielmente el contexto social base:

"¿Qué tiene que ver todo eso con la literatura?

Para una teoría expresionista o surrealista que niegue la relción de la literatura con la realidad objetiva, no tiene que ver absolutamente nada; para una teoría marxista de la literatura tiene que ver mucho. Si la literatura es realmente una forma particular de reflejo de la realidad objetiva, entonces le importa mucho captar esa realidad tal como realmente es y no limitarse a reproducir lo que aparece inmediatamente. Si el escritor aspira a una captación y una exposición de la realidad tal como ésta es realmente, o sea, si el escritor es verdaderamente un realista, entonces desempeña una función decisiva el problema de la totalidad objetiva de la realidad, con independencia de que el escritor se lo formule o no. Lenin ha situado varias veces enérgicamente en primer término la importacia práctica de la categoría de la totalidad: "Para conocer relamente un objeto hay que captar e investigar todos sus aspectos, todas las conexiones y mediaciones'. Nunca lo conseguiremos del todo, pero la <u>exigencia de omnilateralidad</u> nos perservará de errores y cristalizaciones dogmáticas""(10).

Veamos, sobre el fondo de estas consideraciones acerca de la "totalidad", cuál es la diferencia entre los dos grandes puntos de vista de la sociedad actual: a saber, el capitalismo y el socialismo, y, sobre todo, en segundo lugar, qué aportaciones sociales lleva consigo cada una de las estructuras.

La estructura capitalista, superada por el sistema socialista, supone una quiebra del individuo con respecto a su propia personalidad humana. La "habituación" de la que habla Lukács, pone en entredicho la esencia anímica del hombre. El hombre sobre la base capitalista pierde el sentido de sus propias sensaciones. Es decir, el camino que toman sus estados anímicos son considerados por el individuo inserto en la habituación, como parte de esa misma habituación, de tal modo que no alcanza a tener una postura natural y, al mismo tiempo, fiscal que luche contra los prejuicios del sistema. Es ésta la inhumanidad del sistema capitalista de la que se hace eco Lukács y que conduce a una reafirmación del individuo como mero objeto al servicio de la gran maquinaria inhumana que representa el fenómeno capitalista. "Esta habituación -dice Lukács- produce en los hombres de la sociedad capitalista una relación espontánea y mecanicista, burocrática y meramente registradora con los fenómenos de la vida..."(11).

Contrariamente, antes del estallido de la era capitalista y según anotamos en nuestra visión acerca de los presupestos anteriores al sistema capitalista, el hombre del Renacimiento había proclamado su indudable fuerza como ente autosuficiente capaz de rebasar las fuerzas sobrenaturales entendidas como una barrera superior negativa que atosigaba el alma sumisa del hombre del Medievo. Este hombre renacentista acentúa también su carácter autosuficiente y, sobre todo, lo reclama a favor de la lucha que el socialismo, según Lukács, establece contra el

mecanismo de la estructura capitalista. Frente a esta estructura lucharon denodadamente intelectuales-artistas como Swift, Voltaire, Diderot, Rousseau, Lessing y Goethe, y tantos otros, con el fin de conquistar al poderoso enemigo alguna pequeña porción de espacio libre. Sin embargo, y como atestigua Lukács cada vez más, la sistematicidad del sistema lleva consigo una fuerza tal, capaz de arrastrar las más poderosas mentes hacia los presupuestos de su esfera común; "... En la medida en que se generaliza del todo la economía mercantil, los bienes culturales se convierten en mercancías, y sus productores en especialistas sosometidos a la división capitalista del trabajo..."(12).

Toda esta visión de la secuela de la estructura capitalista, da pie para pensar y comprobar realmente, como lo hace el socialismo, que la literatura, lo mismo que numerosas actividades determinadas por aquella estructura, son objeto de una total manipulación que lleva a conclusiones nefastas en la crítica del capitalismo. Tal situación extrema obliga a concluir en una prostitución de la literatura. Los contagiados por el sistema se ven objeto útil para el compromiso colectivo que supone la "división capitalista del trabajo"; "En la literatura autocrítica de la época de la decadencia aparece repetidamente la comparación con la prostitución... Enambos casos se trata de la conversión de la subjetividad última del hombre en mercancía"(13).

Esta tendencia es sustituida en las comunidades socialistas por un nuevo programa donde el individuo se vea

capaz de mostrar de nuevo sus más ánnatos principios que ofrezcan la posibilidad real de un justo folrecimiento del arte como una posibilísima entidad social:

"La victoria del socialismo sitúa la fecunda interacción entre el artista y la vida a una altura hasta ahora desconocida. Se termina el normal desgarramiento de la relación entre el escritor y el público: el escritor vuelve a ser una persona que vive los más profundos estados de ánimo populares, que combate también en las principales luchas del pueblo. Las necesidades de la sociedad respecto del arte deponen su extrañeza y su hostilidad capitalistas. El artista cumple importantes misiones sociales al mismo tiempo que tiende a los objetivos propios y reales del arte..."(14).

Porque la comunidad socialista se ha visto implicada en una nueva fórmula social, que desde su propia perspectiva aventaja en grandísima medida los "restos putrefactos" de la decadencia capitalista, por esta misma razón desean y cotizan un arte que está en viva representación de su nuevo paso adelante. Para los preeminentes socialistas, dar cabida a los sedicentes del "decadentismo" capitalista, significa volver la mirada atrás, y a la vez, considerar de alguna manera las turbias huellas que aún perviven en las comunidades socialistas de elementos putrefactos y aún no desaparecidos, procedentes del capitalismo primitivo. Contra estos elementos de descomposición de la misión social del arte, a saber, contra el subjetivismo o contra el objetivismo mecanicista, se presenta la base social so-

cialista como una cautelosa misión paternalista respecto de la esencia del realismo socialista:

"El desarrollo de la realidad socialista, la creciente insatisfacción de millones de hombres despiertos y educados para una vida de cultura con una literatura que se queda manifiestamente por detrás de la grandeza de la vida que están viviendo tenía que producir inevitablemente reacciones. Una reacción de este tipo es en sí misma adecuada y sana. Es la consecuencia necesaria de una determinada etapa de desarrollo de la construcción socialista..." (15).

Sentadas estas bases que no por su carácter abstracto y teórico son inadecuadas para el presente estudio sobre la misión social de la literatura -ya hablamos del sentido de la omnilateralidad, asumido radicalmente por Lenin, según el cual toda teoría debería apreciarse teniendo en cuenta el todo en el que se inserta-, debemos pensar en la participación directa del escritor para con su público, teniendo como punto de arranque esa idea totalizadora, la idea de la base social sobre la que se mueven los escritores. A tal fin, Lukács ha tecnificado los hechos y ha consebido -ya lo apuntamos anteriormente- la idea del "tribuno popular" frente a la del "burócrata". El tribuno popular es el escritor nacido generalmente sobre una estructura socialista, teniendo en cuenta la decadencia del sistema capitalista, y que se hace en todo momento copartícipe del individuo de toda una mancomunidad. Copartícipe en el sentido de que ve y siente los mismos sufrimientos y glorias de su pueblo,

pero además se hace representativo de este pueblo, y, en última instancia, actúa como ente social y moralizador para con el pueblo: "La rebelión de los escritores progresistas contra la barbarie del imperialismo en defensa de la cultura, es lucha por los más profundos intereses de la literatura cuando intenta arrancar ésta de su aislamiento burocrático esteticista, cuando intenta transformar de nuevo el escritor en un tribuno. Sólo bajo ese signo, el del tribuno popular, puede la literatura progresiva conquistar de nuevo el pueblo, derrotar con esa conquista ideológicamente al enemigo capitalista de la cultura y contribuir así apreparar su derrota política"(Lukács)(16).

La condición de la burocracia la asume el hecho asímismo de la "omnilateralidad". El burócrata es hijo legítimo de toda una opuesta concepción social. El burócrata pertenece a la decadencia del capitalismo, incapaz de asumir en algún momento su participación para con el pueblo. Él mismo está sumido como uno de tantos en la habituación del sistema (capitalista), de modo que toda vez que su deseo artístico-cultural se lleva a cabo, lo es en aras de su propia subjetividad cuando no de una mera mecánica naturalista, porque , como dice Lukács, "La decadencia moderna es problemática precisamente porqqe no posee ni la voluntad ni la capacidad de un tal reflejo profundo y amplio de la realidad..."(17).

Este mal profundo que arranca de la decadencia capitalista es considerado tan perjudicial en el ámbito socialista que , cuando en esta esfera social se decide a plantear el signo de la vanguardia, se rechaza sin precedentes toda

participación capitalista, teniéndose el socialismo en la perspectiva de todo un programa base para la realización de la gran cultura del futuro: "Sería ridículo pretender buscar tendebcias "burocráticas" en la producción de la más amplia capa de los escritores soviéticos destacados. La literatura socialista, tomada en su conjunto, es una de las vanguardias más robustas de la auténtica cultura socialista, de la lucha contra los restos del capitalismo..."(18).

No obstante, sigoos de la decadencia capitalista mueven aún sus resortes en la esfera socialista. Contra todos ellos se apuntala la programación en todos los órdenes de Stalin y de Lenin: "... Lenin y Stalin consideran la subsistencia de la burocracia como una dañina herencia del capitalismo, y al mismo tiempo como una herencia del atraso económico y cultural de la Rusia pre-revolucionaria . La destrucción del burocratismo está incluída en el programa staliniano de liquidación de los restos económicos e ideológicos de la sociedad capitalista."(19).

Debemos, pues, tener en cuenta para una concreta aproximación a la obra realista de Zunzunegui, la problemática fundamental que supone la crisis del capitalismo. Ya enunciábamos en otra ocasión ("El realismo, hoy"), cómo el escritor realista sometido a la estructura capitalista, había dejado de lado una forma tradicional épica, heroica de concepción de la vida, porue esta concepción le era privativa a la etapa precapitalista. Junto al tropiezo que supone esta tentativa realista del escritor actual, encontramos una nueva perspectiva crítica que supone la crisis interna no ya del capitalismo con relación a la época anterior que,

repetimos, había sido capaz de despertar una realidad digna delas más firmes alabanzas, la realidad de Shakespeare o de Tolstoi, sino que la nueva perspectiva acerca del capitalismo actual -máxime si lo comparamos con la perspectiva del realismo socialista- supone ante todo una toma de conciencia de la atosigante "decadencia" del sistema capitalista. Atosigante en cuanto que el sentido del burocratismo del actual sistema no permite la libre expansión humana del individuo, sometido às más de las veces a la división capitalista del trabajo. La prueba estaba en la prostitución del individuo inclusive, teniendo en cuenta el hecho literario, cuando el escritor y el crítico (según Lukács) dependían estrechamnete de los imperativos del sistema al que estaban sometidos.

La "decadencia" del capitalismo puede atisbarse en un doble sentido, según que esta decadencia sea el calificativo inmediato de lo que entendemos por capitalismo. En un segundo plano, tal decadencia puede entenderse en el momento en que la esfera literaria sometida al capitalismo asuma un papel equivocado con relación al fenómeno realismo. Esto último se produce cuando el escritor realista ha dejado de apreciarse como tal, si se le objeta afirmando que su proceder literario no da cabida al hecho social sino que discurre libremente, a su capricho. Es decir, cuando el subjetivismo o el objetivismo mecanicista (que supone lógicamente el naturalismo) han tomado plena conciencia en la participación artístico-literaria del escritor.

Aclarado este posible dualismo, podemos reafirmar que la actividad literaria de Zunzunegui, nos permite más bien una consideración global del capitalismo, como una estructura en crisis a la que se puede reprochar los estragos que produce cuando el escritor no es "tan decididamente" participante en la problemática social como, según Lukács, puede serlo el prohombre o tri uno popular que asume plenamente la tutela de todo el entramado social en la comunidad socialista.

En el caso de Zunzunegui como en el de los escritores ~~sumisos~~ sometidos a la estructura capitalista, podemos concluir en una insatisfacción de lo que supone la programación honda del gran realismo.

Sobre esta base estudiamos el realismo actual de nuestra sociedad, y comprobamos hasta qué punto nuestro escritor realista actual puede asumir el gran papel artístico-social que se le está encomendado.

Esta participación social de Zunzunegui es obvia en cuanto que consideramos su apetación como escritor moralista. La moral presupone, como dijimos, una "toma de conciencia" de la sociedad, llevada a cabo por la intervención literaria del escritor realista. Más allá de esta "toma de conciencia", se halla una participacion más propiamente dialéctica para con la sociedad y es, definitivamente, la que asume el escritor moralista.

Haremos mención concreta de la participación social de Zunzunegui en el momento en el que hagamos patente el carácter moralizador que se constata repetidamente

todo lo largo de su obra. Baste recordar para ello títulos como El hijo hecho a contrata, El camión justiciero, El camino alegre, etc., títulos que examinaremos seguidamente, subrayando estrictamente el carácter moralista del escritor, comprobado por críticos de la talla de E. García de Nora, entre otros.

La preocupación social en Zunzunegui a la vez que se muestra palpablemente en su condición moralizadora, está vista, según nuestra propia observación -ya hicimos mención a ello- desde el ángulo espiritual, toda vez que Zunzunegui participa decididamente en una caracterización espiritualista en el más extenso sentido del término.

La moral en Zunzunegui

Sobre la consideración de la "Estética", se erigen las dos concepciones esenciales del arte: por un lado, la determinación de la obra literaria, concebida como un ente cerrado donde la única participación corresponde al autor, en la base de una circunscripción que no sobrepasa los límites estrictos de su entorno, donde el lector puede o no tomar parte, pero que, en definitiva, el escritor permanece aislado respecto a las vicisitudes del proceso social. Contra esta concepción cerrada del arte, se ofrece la visión "totalizadora" del arte en su conexión social. Esta dicotomía que representa "el arte por el arte", frente al realismo desmixtificador, entra en íntima relación con lo que hemos apuntado acerca de la "decadencia del capitalismo". Conviene, por tanto, asimilar profundamente la antinomia que representa la estratificación de la burguesía capitalista.

Esta estratificación la propone Sastre en la medida en que supone que, cuando se llevó a cabo la revolución burguesa en su fase esencial y primitiva, se desarrolló un arte literario promovido por esta incipiente toma de posición burguesa, y cuya meta (en el terreno literario), quedaba fijada en la postura de la tendencia moralizadora a la que Sastre llama "moralismo didáctico burgués". La consolidación de la burguesía supuso, según Sastre, una formulación más liberadora y revolucionaria, conforme requería la segunda postura del desarrollo burgués, a saber, la fase o etapa burguesa, reconocida con el nombre de "burguesía inconformista".

Es decir, que la burguesía supuso en un comienzo de su desarrollo, o lo que es igual, en su esencia como tal revolución, una saludable meta moralizadora. Esta sería la base real del movimiento burgués. En un segundo estadio, cuando la cosolidación de este movimiento es definitiva, se especuliza acerca de una posición más liberadora en el seno de esta segunda corriente burguesa, que evidentemente convive con la actitud seria y moralizadora que supone el "moralismo didáctico-burgués".

El "moralismo didáctico-burgués" es la tendencia burguesa a la que Sastre atribuye la determinación de la literatura, concebida como una "profunda" dialéctica entre el autor y la sociedad. En este sentido, sólo cabría hablar del hecho moralizador decisivo que supone la literatura realista que concibe la tendencia del "moralismo dédáctico-burgués", frente a la "burguesía inconformista".

La afirmación de Lukács respecto al "realismo crítico" o "realismo burgués", según Sastre, no pertenecen a la tendencia moralizadora de la burguesía, sino a la tendencia del inconformismo burgués, ya que dentro de esta segunda tendencia considera dos "alas" acerca de la postura que, dentro del inconformismo, adopta el hecho literario respecto a la base de la Estética. Según Sastre, existen en el inconformismo burgués dos "alas" que corroboran dos modalidades, teniendo en cuenta la función social de la literatura. Por un lado, se produce una "Estética del compromiso relativo", y por otro una "estética de la libertad pura". Aunque ambas las reconoce Lukács dentro del fenómeno de la vanguardia (1), Sastre considera que la "estética de la libertad relativa" está en la base del "realismo crítico o burgués" que se hace constar en la denominación de Lukács.

El compromiso del "realismo crítico" (Lukács), o de la "estética del compromiso relativo"(Sastre), señalan, por supuesto, un compromiso social, según afirma Sastre, pero con recelos: "... se trata, sí, de un compromiso social que consiste fundamentalmente en comprometerse consigo mismo sin otras fidelidades puestas en lo exterior..."(2). Por otro lado, estas dos denominaciones están lejos, claro está, según Sastre, del fenómeno de la vanguardia: "He mos visto cómo el ala de lo que hemos llamado el "compromiso relativo" ~~en nuestra~~ encuentra compañía, interfecundante, en la modesta, sólida y virtuosa corriente, que viene de lejos... y que se ha llamado "realismo burgués"o "realismo crítica":

la corriente de la literatura razonable, que reclama para sí una libertad no libertaria, y asume un compromiso algo menos que relativo; literatura, digo, razonable; ajena, desde luego, a los espasmos vanguardistas -Lukács propone como ejemplo a Thomas Mann frente a Franz Kafka- y a la violencia que sin duda supone un partidismo revolucionario..."(3).

Las posturas del realismo crítico o de la estética de la libertad relativa, suponen, según apuntamos en el estudio anterior, una toma de conciencia por parte de la sociedad acerca de su propia problemática. Estas actitudes confirman el hecho de la literatura como elemento eminentemente social; sin embargo, cuando comparamos estas tendencias literarias que abogan lo social con recelos incluso, notamos que otra tendencia literaria apunta a otros recónditos entresijos en la relación escritor-sociedad. Nos referimos, claro está, a la máxima aspiración de lo que en su día constituyó la gran base de la burguesía revolucionaria, a saber, la razón moralizadora que supone la tendencia del "moralismo didáctico-burgues".

Antes de penetrar en el crucial tema, insistimos en aquello que no es literatura, si por literatura se entiende la recíproca relación escritor-sociedad.

El realismo plantea, antes que nada, una labor desmixtificadora, según la cual debe ser rechazado a priori todo tipo de literatura que no convenga en el establecimiento de la base social de la literatura. Por consiguiente, debemos rechazar en un principio la amplia gama de

sucedáneos literarios que supone la concepción literaria de "el arte por el arte". Acerca de la imposibilidad de adopciones huecas en lo que coestituye la esfera del realismo literario, adoptamos todo el conglomerado de vicisitudes inválidas a las que hace mención Sastre en su crítica del nihilismo, que supone la determinación de la visión estética de "el arte por el arte":

"...si el arte lo es todo, la realidad es nada y la vida humana se concibe como obra artística: como inutilidad. "Hacer de nuestra vida, a imagen del arte, algo inútil", viene a decir Wilde. Estamos, diría Lukács, en pleno "asalto a la razón": "Flores del mal", "Cantos de Maldoror", "Ubu-Roi", y luego expresionismo, dadaísmo, ismos en general (surrealismo en partícular), Kafka, Joice, Faulkner, etc; y en lo grave, en la filosofía, Heidegger, Jaspers, etc; y más tarde, por la literatura, "La náusea, etc., y Esperando a Godot, etc. Todo es gratuito, el hombre es una pasión inútil, etc. O también , como alguien decía, "panta kopron": todo es una porquería... aunque esto se entienda de muy distintas formas y desde muy diferentes proyectos"(4).

Las antinomias, pues, que presenta el realismo son de muy diversas clases, y son producto de lo que, en alguna manera puede parecer la aberración que supone la estética de"el arte por el arte". El realismo, repetimos, plantea una labor desmixtificadora que rechaza los sedicentes de "el arte por el arte", entre otros, el "abstractismo", el "subjetivismo", el "idealismo", el "naturalismo", el

"vanguardismo", el "academicismo" el "evasionismo", el "formalismo", el "esteticismo" etc..

Únicamente el "moralismo didáctico-burgués", según la concepción de Sastre, es el que da cabida a teorías moralizadoras patentes en la obra de Zunzunegui. Todo lo demás se queda en un postulado simple acerca del requerimiento que la sociedad precisa del escritor realista.

Proponiendo un voto de confianza respecto a la labor moralizadora de Zunzunegui, aceptamos que el auténtico realismo se consigue en esa profunda simbiosis entre el escritor y la sociedad que propugna la literatura realista en su más profunda dialéctica, que se lleva a término merced a la actitud moralista del tribuno popular, según la denominación de Lukács.

Teniendo como meta una visión social, el escritor realista se siente desligado de alguna manera, por consiguiente, incluso de la significación formal del arte: "La intención del artista, entonces, es trascendente al efecto puramente "artístico" de la obra. Se siente justificado, no por la perfección de la obra artística, sino por la purificación social a la que la obra sirve. El cultivo de unos valores artísticos con independencia de las experiencias sociales le parece punible y trasnochado"(5).

En el momento, pues, en que el escritor se ha desprendido de la repercusión que representa el arte en su aislamiento, consigue una verdadera labor ética en su acercamiento al plano social: "La "emoción estética" provocada por el arte y la literatura "social-realista" posee un grave

núcleo ético que, rescatado, permanece en el espíritu del espectador cuando lo puramente estético se desvanece"(6).

Aceptada la máxima trascendencia que supone un arte como el de Zunzunegui que ha requerido una estrecha vinculación respecto a la conciencia moral del hombre, se hace forzoso un examen de su obra, de aquélla precisamente en la que la moral es el blanco, siguiendo la trayectoria social de la literatura zunzuneguiana.

Para comenzar, habríamos de tener presentes títulos a los que ya hicimos mención como son <u>El hijo hecho a contrata</u>, <u>El camión justiciero</u> o <u>El camino alegre</u>, entre otros, donde de manera palpable se nos anuncia una constante preocupación ética del escritor, que reaviva sus obras a base del profundo diálogo que se establece a lo largo de su creación, bajo el signo de una literatura marcadamnete social.

En <u>El hijo hecho a contrata</u> la justificación moralista se hace perceptible al final de la obra: el hijo, conseguido a través de una contrato, resulta mongólico. Lógicamente esta argumentación presupone una teoría acerca del materialismo intrínseco del que está revestida tal argumentación. Sería el contraste entre el alma, en una de sus infinitas manifestaciones, y el cuerpo patente en la forma original de un contrato.

Zunzunegui viene a demostrar que en las relaciones del espíritu con la materia, existen unos cauces éticos en virtud de los cuales se produce una perfecta armonía que da origen a cualquier tipo de entidad ideal y perfecta, gra-

cias a sus dos componentes esenciales: alma y cuerpo.

Los valores espirituales son de suma importancia en la apreciación de la obra. El hijo representa un bien espiritual sublime. La elección de esta determinada base espiritual, es posible que se haya llevado a cabo por Zunzunegui, porque la figura del hijo está mas allá de toda una contemplación de los bienes espirituales del hombre. De este modo, el vértice espiritual del hijo contrasta sumamente con otra premisa a la que Zunzunegui siempre ha atacado: el dinero. Para Zunzunegui no existe otro ínfimo valor más deleznable que las consecuencias turbias del dinero. Los dos polos son radicalmente extremos y aquí precisamente arremete Zunzunegui dentro de una línea sobradamente moralizadora.

El máximo bien spiritual no puede conseguirse lógicamente a través del peor enemigo corporal. Zunzunegui después de hacer constar la muerte y la deformación física del hijo mongólico, ha puesto en evidencia, asímismo, que los cauces que motivaron esas desgracias fueron definitivamente ilógicos y amorales.

Una visión trascendental del tema obliga a pensar que Zunzunegui no justifica la osadía del poder del dinero. Con el dinero se pueden comprar objetos materiales pero nunca una cualidad de signo espiritual.

Recomponemos a continuación el argumento de "El hijo hecho a contrata"; todo él marca decididamente el fracaso del acaudalado. La lucha en pro de su ostentación, en cualquier momentos de su evolución, puede ser freneda si se desvirtúa el febril hilo en el que se tambalea la co-

dicia del dinero:

Manuel Amilivia, protagonista de la obra, en un afán innato de codicia, escala un poderoso estrato social desde la más remota miseria. El estrato social está garantizado desde una doble perspectiva: por un lado, la adquisición rápida de todo un caudal de dinero a base de la compraventa de inmuebles etc., y, por otro, la subida en la mera escala social cuando decide casarse con una marquesa semiarruinada. Esta ambición de poderes es anulada en el preciso momento en que Amilivia propone a su mujer un tanto por ciento de dinero si le da un hijo. El hijo nace mongólico y, posteriormente muere, tras la consulta de los mejores espedialistas médicos de Europa.

En El camión justiciero reaparece de nuevo la misma formulación moral de Zunzunegui respecto a El hijo hecho a contrata. Otra vez la avaricia del dinero es el móvil para que Zunzunegui proponga nuevas bases con vistas a su programa moralizador.

La escala social representa mucho para el protagonista de la obra. Quizá por tanto, el dinero aparece envuelto bajo los ropajes de una determinada posición social. Pero no es de extrañar que una y otra cosa (dinero y posición social), representen un mismo obstáculo para la determinación ética. Porque, efectivamente, el protagonista de El camión justiciero considera muy provechosa para su escalafón, la situación social de la mujer con la que pensaba casarse. Ella es hija de un conde, pero además posee rique-

zas. Felipe busca en un delirio por ascender en la escala social una base firma en qué apoyarse: se trata, naturalmente del título de nobleza y de su posición adinerada.

La problemática ideológica del protagonista no estriba sólo en ese máximo delirio por alcanzar puntos culminantes en la escala social; el problema eje se plantea en otro sentido en El camión justiciero: Felipe en su afán arribista, aspira al negocio que posee el padre de una primera mujer llamada Consuelo. La mujer se enamora profundamente de Felipe, pero éste únicamente pretende el provecho del negocio del padre de Consuelo. El abandono, sin consideración, del amor de Consuelo para seguir ascendiendo económicamente a base de las riquezas de la segunda mujer, la hijadel conde, es el capítulo más interesante en la problemática que plantea la obra.

Zunzunegui propugna una defensa del amor. Consuelo muere con el nombre de su amado Felipe en los labios. Zunzunegui ataca con dureza la crueldad en que se ve envuelta la persona que ama, en el caso de no ser correspondida. Si el amado rechaza, sin contemplación alguna, la situación de la mujer que sufre por su causa, se produce lógicamnte una falta de tipo moral. "Con el amor no se juega", trece demostaar Zunzunegui en la consideración de Consuelo. Efectivamente, el estribillo encubre una gran problemática que apenas es captada teóricamente por la sociedad. La frustración de Consuelo resulta una participación del hecho de todos los días, y del que apenas se han ocupado los moralistas. El camión justiciero representa una puesta en vi-

vo del hecho. La falta de moral acaece muy evidentemente en aquél que juega con el afecto de otra persona. Una consideración objetiva y a la vez profunda supone, en el hecho de la frustración amorosa, una determinación culpable e inmoral del que conscientemente ha planteado los hechos, en perjuicio del afecto amoroso de la otra persona.

Consuelo es víctima del desordenado afán de riqueza de Felipe, que en no se percata de la frustración amorosa de Consuelo. Este es el mal que aparece en la temática de la obra y contra el que Zunzunegui arremete duramente. Los términos finales son decisivos. Felipe en el trámite final del casamiento con la hija del conde, después de la muerte de Consuelo, es aplastado en la misma acera de la calle por un camión de basura que hacía su recorrido habitual. Obviamente, cuando Zunzunegui hace mención a que el accidente tuvo lugar en la misma acera, plantea el hecho como un acto de la Providencia que hace justicia. Si el camión resulta ser el de la basura, pone de manifiesto precisamente el descaro y la osadía con que Zunzunegui plantea el ataque contra lo que en el ánimo de Felipe existe de rastrero y malicioso.

Una exposición del argumento, permitirá ver con más claridad, y servirá para la conclusión de la enseñanza moral que representa la temática de la obra;

Felipe, su portagonista, hijo de familia muy humilde, atesora un alma llena de delirios de grandeza. Su primera carrera ascensional consiste en enamorar a Consuelo, hi-

ja de un prestamista con el fin de obtener la herencia a la muerte de su padre. ~~Mas adelante~~. Más adelante, se le abren nuevas perspectivas al enamorar a Ernestina, hija de un conde, y dueña de mucha fortuna. Consuelo , su primera novia, muere apesadumbrada por la total indiferecia de Felipe, quien, al ir a pedir la mano de Ernestina, muere atropellado por un camión,portando en sus manos las joyas de la difunta Consuelo.

El camino alegre muestra una vez más la labor moralizadora de Zununegui. La sociedad, en este caso, es un determinante de lo que acontece a su protagonista Soledad. Cuando el libertinaje o la pasión sexual desenfrenada, se adueña de las gentes, se concluye de alguna manera en una deformación de cierto sector de la sociedad. Aparece la prostitución justificada de múltiples formas. Nuestra protagonista evidentemente, justifica su profesión no por abandono própio, sino por causa de una sociedad corrompida. Zunzunegui viene a demostrar, en primer lugar, en la obra que el pecado de la prostitución en la mujer acontece en el marco social precisamente. La prostitución es un hecho social, es decir, el pueblo ruín y bajo es el que determina los estragos de la profesión. Así, Soledad, cuando aún era una niña es violada brutalmente. Su vida ha quedado rota prácticamnete, de tal forma, que la debilidad se ha adueñado de ella y, sucesivamente, ha ido conociendo a un pintor, a un hombre casado, hasta condertise en mujer de una casa de citas. Hasta aquí la determinación de cierto factor de la sociedad. Por otro lado, existe la otra cara

de la vida . Daniel, un joven educado e intachable ejerce otro tipo de influencia sobre Soledad. Sería por tanto, el lado positivo de la sociedad, el que de alguna manera redime el lado opuesto. En Soledad la postura de Daniel hace cambiar de rumbo su vida. Daniel representa la moral y el arrepentimiento para Soledad. Esta sería, pues, la segunda tesis en el planteamiento argumental de la obra. Si la vida en algunas ocasiones es mala y deleznable, existe la posibilidad de un cambio radical a base del arrepentimiento. Este arrepentimiento marca decididamente la segunda etapa en la vida de Soledad. Desde un punto de vista amplio, el arrepentimiento significa la redención de la Providencia que actúa sobre la base de una conducta desordenada del hombre. El papel de Daniel se identifica, pues, con la mano providencial y se concretiza bajo la apariencia de un irreprochable amor hacia Soledad.

El argumento de El camino alegre permite una visión global de la tesis moralista de Zunzunegui que, en este caso, presenta dos posiciones opuestas en el ámbito social y que, en definitiva, se entrecruzan en el momento en que lo afirmativo es un complemento necesario del lado negativo, teniendo en cuenta esa caracterización moral de la sociedad:

Soledad, de familia muy humilde, es violada brutalmente siendo aún una niña. Establecida en la capital, mantiene relación íntima con Alberto, un pintor al que abandona por sus continuos estados de embriaguez. Sirve a continuación como criada de doña Elisa quien, por otro lado, actúa

de mediadora en una nueva relación de Soledad con don Félix, hombre mayor, casado con una mujer medio loca. Después de morir don Félix accidentalmente, decide montar una casa de citas en un chalet, propiedad de doña Elisa. No obstante, en medio de su vida empecatada, aparece la figura de Daniel, un policía de una esperada educación moral, ya que había sido medio cura. Surge el amor hacia Daniel y, por consiguiente, se hace notar en Soledad el arrepentimiento de sus pecados. Como los sacerdotes españoles obligan a Soledad la devolución del dinero ganado en el chalet para la absolución de sus culpas, decide, por consejo de Daniel, andar "el camino alegre", es decir, ir en peregrinación a Roma. Allí es absuelta definitivamente de sus pecados. Una vez en España, deciden su casamiento.

Conclusión

Creemos que hemos trazado un estudio de Zunzunegui a través de los derechos del realismo, y lo hemos hecho sobrepesando unos y otros principios, los de la obra de Zunzunegui y los propios del realismo, sin que ninguno de ellos sobresalga en gran medida respecto del otro. La "Introducción" ha sido un inicio de los principios del realismo, a la vez que una primera aparición de nuestro autor, Zunzunegui; todo ello, precedido de un afincamiento sobre la literatura en general, sobre sus principios y causalidad. Más adelante hemos colocado la obra y la figura de Zunzunegui en el lugar que le corresponde tras haber

trazado un tanto escrupulosamente, y estudio de la vida y la obra de la mayoría de los autores que giran en torno a la obra de Zunzunegui, los que le precedieron y los que le siguen cronológicamente.

En otro orden de cosas, nos hemos propuesto sacar a flote a nuestro autor a través de lo que ha dicho y planteado la crítica, sin sobrepasarnos en demasía, teniendo en cuenta la escasez de testimonios que sobre el autor han llegado a nuestras manos. No se trata, en definitiva, de un escritor demesiado estudiado ni identificado por una crítica avasalladora. Seguidamente y en relación con el realismo, hemos recordado la etapa del Naturalismo y Realismo históricos en nuestro país, mostrando las figuras más destacadas y clasificándolas dentro de un adusto programa de ordenación.

Tal estudio sobre el realismo histórico, nos ha servido de trampolín para lanzarnos de lleno y cogidos un tanto de la mano de Georg Lukács, al terreno del realismo en su más feroz acogida. Así, hemos pretendido realzar los valores del realismo como concepto y cotejándolos con los hechos del pasado y del futuro del gran arte del realismo. En Zunzunegui, claro está, los factores del realismo han relucido y han dejado de hacerlo en otras ocasiones. A tal propósito nos ha servido revisar dos aspectos cobtraindicados con respecto al realismo grande, que son el naturalismo por un lado, y el subjetivismo por otro. Ambos conceptos se hallan presentes en la obra de Zunzunegui por lo que su labor reste un tanto, teniendo como lo hemos tenido en cuenta la brillantez del gran realismo del que

tanto nos habla G. Lukács. Evidentemente muchos son los críticos que se han percatado de que en Zunzunegui dobra mucho de naturalismo, de superficialidad al enfrentarse al mundo que le rodea y tambien de subjetividad, pues, evidentemente no puede un escritor asomarse al mundo si no es rechazando lo que atesora en su yo y desechándolo a favor de una objetividad real y efectiva. También nos hemos detenido a estudiar a Zunzunegui viendo todo lo bueno que para el gran realismo existe, desatendiendo los factores que entorpecen tal acercamiento. Esto último lo hemos hecho en el apartado que hemos denominado "Zunsunegui, realista".

A partir de aquí y de ahora, nos hemos ido dedicando a hacer una confrontación de los hitos más importantes de la vida del entorno en España ~~con los~~ hitos que Zunzunegui ha abordado en sus novelas, y hemos visto los pros y los contras de esa confrontación. Esto se ha dado, por ejemplo, en los titulares del capitalismo, "Acceso a la ideología" y "Tematización de la ideología capitalista" o en otros que rezan "Reflejos del modo de ser de la sociedad: "De la aristocracia al honor" y "El espiritualismo como meta y como medio" ~~etc~~.

El apartado de "Picaresca y humorismo: su interpretación realista" ha servido para comprobar la vena humorística de Zunzunegui, así como su acercamiento a los hitos de la picaresca en su mas preciso y amplio sentido. En cuanto al humorismo hemos visto palpablemente su presencia en

la obra zunzuneguiana, siempre o casi siempre desde un punto de vista del humor negro o socarroón, y no del humor fácil.

Por fín, el último apartado nos ha servido para valorar no sólo lo que en el realismo se considera de más importancia, sino también, incluso lo que en la obra de Zánzunegui sobresale en gran medida. "os estamos refiriendo al "Fin social de la literatura" o "La moral en Zunzunegui", donde se percibe aquello a lo que tiende el gran realismo, incluído el realismo de Zunzunegui. Porque tanto Lukács como Alfonso Sastre, entre los demás críticos, están de acuerdo en considerar que el fin del realismo no es la obra bella, "el arte por el arte", sino que lo que se percibe como finalidad esencial es que la obra deba, ante todo, plasmar lo que ocurre en el mundo, y tratar de prestar las soluciones a los problemas que suscita la vida del hombre. A tal fin Lukács ha sostenido la tesis de "el tribuno popular", por un lado, y por otro, la del burócrata. El tribuno popular es el hombre, el escritor que ocupa su tiempo, sus cuartillas con el fin de convertirse en guía de la sociedad, para remediar sus problemas y para conducir a esa misma sociedad por el camino recto, tal y como corresponde a un tribuno del pueblo. Todo ello, frente al burócrata, que queda atrás en estas pretensiones paternalistas de los escritores del gran realismo. Así pues, se impone este sentido de conducir a la sociedad, frente a la postura ciega del burócrata, que, no obstante, tras haber sido expulsada del socialismo en la sociedad socialista, aún

aún quedan restos de capitalismo y burocratismo en las comunidades socialistas.

Se impone finalmente confrontar y tener presentes lo que significa el escritor y lo que significa el marco donde el escritor se ha concebido a lo largo de los años. Por un lado aparece una sociedad solidamente establecida, épicamente establecida, y por otro, nos encontramos con el escritor que poco puede hacer ante una falta de virtuosismo total en la sociedad. En el primer caso, cuando la sociedad era bella y altanera, y cuplía con los requisitos de la épica, a ese escritor que habitaba tal sociedad no le parecería tan árida y seca, y podía cumplir como antes hemos afirmado con la figura de un auténtico tribuno popular, pero realzado porqqe así lo ha querido la sociedad. Pero si por el contrario, nos encontramos con una postura de la sociadad, aquélla que surge a la par de la burguesía, materializada y sin ningún principio de la épica, el escritor realista por mucho que se esfuerce, muy poco va a lograr en su disputa por lo bello y lo épico, antes por el contrario nos echaríamos a la cara a un escritor inmóvil a causa de la misma inmovilidad de la sociedad. A Zunzunegui le ha cabido escribir cierta porción de su obra al margen de lo épico que ya pasó, según Lukács: pero existe para él la otra cara de la moneda, cuando a raíz de la Guerra Civil la misma miseria y la misma inquietud suponían un algo de épica que hacía temblar sus papeles. Por tanto, inquietud sí, pero cierta vacuidad a la hora de escribir,

que no cabía en aquellas páginas de Tolstoi o Shakespeare, por citar un ejemplo; y todo ello, también porque la época de los grandes que vivían en una sociedad grande ha pasado, y nos hemos quedado con una vida rutinaria y vacía, todo en relación con unos nuevos valores que la entrada de la burguesía ha ido imponiendo y segregando. Pero a nadie quita que si lasociedad se presentaba agria y esperanzada en una época, los escritores que la vivieron tuvieron la suerte de plasmar en sus obras unos requisitos que serían barridos años más tarde a causa del desmoronamiento que implica el materialismo y la consiguiente entrada de la burguesía.

Bibliografía

Sobre Zunzunegui

- Laltofen, R., "J. A. de Z." en Begegnung 1953; VIII nº6 "J.A. de Z."en Weltstimmen, 1956; XXV nº4.
- Cano, J.L., "J.A.de Z. : La úlcera", Ins. nº41; mayo 1949. "J. A.de Z.: La vida como es". Ins. núms. 100-101 abril 1954. "J. A. de Z.: El mundo sigue" Ins.170 enero 1961.
- Carnicer, R., "La novela picaresca y Z." (Sobre La vida como es) en Col. 1954; V.4.
- Castro, F-G. de, "Esta oscura desbandada de J.A.de Z." en IAL nº53; 15julio 1952.
- Castro Villacañas, D., "J.A.de Z.: La vida como es", en Clav. nº25 ; enero-febrero 1954; 73-74.
- Dowling.J., "J.A. de Z. a bibliographical note" en HispW 1952; XXXV, 425-427.
- Dowling J.C., "The fleet of J.A. de Z." BAbr. 1958 32,243-247.

- Entrambasaguas, J. de , "Una nueva novela de Z" (Esta oscura desbabdada) en R Lit.I 1,1952; 244-248.
- Entrambasaguas , J. de, "Z. novelista de Madrid" (Sobre la vida como es) R Lit.1954; v,9-10, 346-351.
- Entrambasaguas J.de "El hijo hecho a contrata" RLit. 1956; IX, 206-209.
- F, A., M. "La Úlcera, de J,A. de Z." en Cha, nº8 (marzo-a bril 1949) pags. 434-435.
- Fdez Almagro M. "La vida como es" en ABC, 7 de febrero 1954.
- Fdez. Almagro, M. "El camión justiciero" Ibid.. 16 diciembre 1956.
- Fdez. Al magro M. "El hijo hecho a contrata" Ibid.25 marzo1956.
- Fdez. Cuenca, C., "La elaboración novelesca en Z. a través de Esta oscura desbanda_da", en Col nº 47; I de mayo de 1952.
- García Luengo, E. "Z. constructor de novelas. La vida es así y no es así" en IAL, nº73; 30 abril 1954.
- G(ómez) de la S(erna), G., "J. A. de Z.: El supremo bien" en Clav. nº9; junio 1951;69-70.
- Helb, Robert, J. A. de Z. Ein gesells_chaftzkritischer Spanischer Romanschirftsteller." Tesis presentada a la Universidad de Maguncia: 1955.
- Hornedo, R. Mª de "La vida como es" en Ry F. 1954 CXLIX 379-384.
- Hornedo, R. Mª de "De la intuición en la novela y J. A. de Z." R y F. 1960 CLXII,750-751, "J.A.de Z." en Ryf. 1961, CLXIV pags. 217-222.

- Ilie, Paul, "Z. y la nueva moral española" en CuA 1957; XVI, I, 217 -234.
- Ledesma Miranda, R. "J.A.d Z.: El hombre que iba para estatua" en SyS, nº8; 31 de agosto 1942.
- Maniagua, D. "A propósito de Zunz".en PE.1960, Nº52, pags. 43-48.
- Quinto, J. Mª de "Otra novela de Z."(Esta oscura desbandada en CHA, 1953; XV, 4..-427.
- Sampelayo, J. "La última novela de Z.(La quiebra) en CdeL, 1947; E,2;310-312.
- Sanz y Díaz ,J. "Z.. novelista de gran fama" ND,1959. 39,50-51.
- Tamayo, Juan A., "El secreto de Z." en EM.1942;VIII nº21; 133-138.
- Tamayo, Juan A. "La obra de J.A.de Z." ensayo puesto al frente de Dos hombres y dos mujeres en medio; Ed. Summa, Madrid 1944; pags.7-55.
- Tudela , M., "J.A. de Z.: El camión justiciero" CHA,1957, XXXI, 89,235-236.
- Uriarte, F. "Z., propósito y ejecución" en A. 1953;XXII 106-112.
- Valbuena Briones, A., "J.A.de Z.; Esta oscura desbandada" en Clav. nº 14: abril 1952; 76-77.
- Vázquez Zamora, R. "J.A.de Z.: Los caminos de El Señor", en Dest, nº 1139:6 junio 1959.
- Vilanova, A "Esta oscura desbandada, de J.de A. de Z." en Dest. nº 809; 7 febrero 1953.

Sobre el Realismo y general

- Abella, Rafael La vida cotidiana durante la guerracivil (La España Nacional) Ed. Planeta. Barcelona,1978.
- Alán Francis, Picaresca, decadencia, historia(Aproximación a una realidad histórico-literaria) Ed. Gredos. Madrid, 1975.
- Baquero Goyanes, Mariano "Realismo y fantasía en la novela actual española". La Estefeta literaria nº185 (15 enero 1960).
- Baquero Goyanes, M. "La novela española de 1939 a 1953" Cuadernos hispanoamericanos. nº67 (julio 1955)pag. 81-95.
- Baquero Goyanes, M La guerra española en nuestra novela
- Benítez Clarós, R. "Nuestra pobre novela realista". La Estafeta Literaria nº 219 (15 de junio 1961)pags 18,11.
- Benítez Clarós, R."Carácter de la novela nueva". Visión de la literatura española. Madrid Rialp pags 293-319
- Blanco Aguinaga, Carlos (y otros) Historia social de la Literatura Española (II)

- Bousoño, Carlos "La novela española de la posguerra". Revista Nacional de Cultura nº 124 (Septiembre-octubre 1957) pags. 157-167.
- Buckley, R.: Problemas formales en la novela española contemporánea. Barcelona, Península 1968.
- Castellet, José María Notas sobre literatura española contemporánea. Barcelona; Laye 1955, 94pags.
- Corrales Egea, J. La novela española actual. Ed. Cuadernos para el diálogo S.A. Madrid, 1971.
- Couffon , E "Las tendencias de la novela española actual" Rev. Nac. de cult. XXIV 1962 pag. 14-27.
- Curutchet, J. C. Introducción a la novela española de posguerra Montevideo, Alfa 1966.
- Díez Borque, J.M. (coordinador...) Historia de la literatura española (ss.XIX y XX). Biblioteca universitaria Guadiana de Madrid, 1974.
- Fernández Almagro, M. "Esquema de la novela española contemporánea" Clavileño 5, 1950 pag.15-28.
- Fernández-Cañedo J.A. "La joven novela española 1936-1947" Rev. de la Univ. de Oviedo. Fac. de F. y L. ALIX-L 1948 pags. 45-79.
- Fernández Cañedo J.A. "La guerra en la novela española (1936-1947) Arbor, 37, enero 1949 pag.60-68.
- Ferreras J.I.: Tendencias de la novela española actual 1931-1969 París. Ed. Hispanoamericanas,1970.
- Fontana, Josep La quiebra de la monarquía absoluta 1814-1820. Ariel, Barcelona, 1978.

- Garasa D. L.: "La condición humana en la narrativa española contemporánea" Atenea CLXII 1966 pags 109-139.
- García Viñó M. "Ultima hora de la novela española" Nuestro tiempo Nº139 , noviembre 1965.
- García Viñó M. Novela española actual Madrid. Guadarrama 1967.
- Garcia Viñó, M La nueva novela española en (varios) La nueva novela europea Madrid. Guadarrama 1968 pags 47-80.
- Goytisolo J. Problemas de la novela. Barcelona. Seix Barral 1959.
- Hickey, Leo, Realidad y experiencia de la novela Ed. Cupsa.
- Iglesias Laguna A. Treinta años de novela española (1938-1968) Vol I. Madrid, Prensa Española, 1969.
- Lamana, M ; Literatura de posguerra B. Aires. Nova 1961.
- Lukács, Georg Ensayos sobre el realismo Ediciones Siglo Veinte. Buenos Aires, 1965.
- Lukács, G. Significación actual del realismo crítico Biblioteca Era. México, 1974.
- Lukács G. Materiales sobre el realismo Ed. Grijalbo (Obras completas VIII) Barcelona, 1977.
- Mallo, J. "Caracterización y valor del tremendismo en la novela española contemporánea" Hispania XXXIX 1956 pags. 49-55.
- Martínez Cachero, J.Mª Historia de la novela española entre 1936 y 1975. Ed. Castalia, Madrid, 1973.
- Martínez Cachero, J.Mª Novelistas españoles de hoy Oviedo, 1945.

- Muñoz Cortés M. "La novela española en la actualidad" En el volumen colectivo El rostro de España . Madrid 1947.
- Olmos García , Fco. "La novela y los novelistas de hoy. Una encuesta" Cuadernos Americanos CXXIX (julio -agosto 1963) pags. 211-237.
- Papandreou, Andreas G. El capitalismo paternalista Alianza Editorial. Madrid, 1973.
- Parker, Alexander A. Los pícaros en la literatura (La novela picaresca en España y Europa 1599-1753) Madrid. Gredos, 1975.
- Pérez Minik, D. Novelistas españoles de los siglos 19 y 20 Madrid. Guadarrama, 1957.
- Rodríguez, Juan Carlos. Teoría e historia de la prodcción ideológica (Las primeras literaturas burguesas) Colección Manifiesto. Serie Teoría y crítica Ed. Akal. Madrid, 1974.
- Rust, John Badcke: La novela contemporánea en España (1939-1954) Tesis de Middlebury College, 1960.
- Sáinz de Robles F. C. La novela española en el siglo XX Madrid. Pegaso, 1957.
- Sáiz Barberá, Juan El espiritualismo español y destino providencial de España en la Historia Universal Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Sevilla, 1977.
- Salinas, Pedro La realidad y el poeta, Ariel. Barcelona, 1976.
- Sassone, Helene "Hacia una interpretación de la novela española actual" Rev. Nacional de Cultura nº142-3 (1960) Pag. 43-57.
- Sanz Villanueva, S. Historia de la novela social española (1942-75). Ed. Alhambra Madrid, 1980.

- Bastre, Alfonso Anatomía del realismo. Seix Barral. Barcelona 1974.
- Serrano Poncela I "La novela española contemporanea" La Torre I 1953 pag. 105-128.
- Soldevila Durante I. La novela desde 1936 Vol. 2 Ed Alambra. Madrid, 1980.
- Torrente Ballester G. "Los problemas de la novela esp. contemporánea. Arbor , Madrid IX 1948 marzo pag.395-400
- Torrente Ballester G. Panorama de la literatura española contemporánea Madrid, Guadarrama 2ª edición, 1961, 2 vols.
- Valbuena Prat, Angel, Historia de la Literatura Española Tomo VI Epoca contemporánea, Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona 1983 (ampliación y puesta al día por Mª del Pilar Palomo).
- Vázquez Dodero J.L."Novelistas españoles de hoy"Nuestro tiempo 1956 nº 19,21 y 28.
- Werner Beinhauer El humorismo en el español hablado Ed. Gredos, Madrid, 1973.
- Yndurain F. "Novelas y novelistas españoles (1936-1952) Riviste de Letterature Moderne. Florencia 1952.

NOTAS

Introducción.-

(1) René Wellek y Austin Warren, Teoría litera ria Ed. Gredos. Madrid 1979. pa g. 88

(2) " " " 97

(3) " " " 100

(4) " " " 100

(5) " " " 108

(6) " " " 110

(7) " " " 113

(8) " " " 115

(9) " " " 115

(10) " " " 123

(11) " " " 125

(12) " " " 138

(13) " " " 147-8

(14) Láz ro Cërreter, F., Estudios dë poética. Ed. Taurus Madrid 1976. Pag. 121

(15) " " " 122

(15) bis " " " 122

(16) " " " 123

(17) " " " 125

(18) " " " 121-2

(19) " " " 126

(20) " " " 130

(21) " " " 130

(22) " " " 134

(23) " " " 134

(24) " " " 135
(25) " " " 142
(26) " " " 135-6

Narrativa contemporánea.-

(1) Valbuena Prat, A. , Historia de la Literatura española. Tomo VI. Epoca contemporánea (Ampliación y puesta al día por Mª del Pilar Padomo) Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1983. pag. 288-9
(2) " " " 282
(3) " " " 282
(4) " " " 288
(5) " " " 482
(6) " " " 502

Visiones de la crítica.-

(1) Soldevila Durante, I. La novela desde 1936. Vol.2 Ed. Alhambra. Madrid, 1980. pag. 15
(2) Martínez Cahero, J.Mª. Historia de la novela española entre 1936 y 1975. Ed. Castalia. Madrid, 1973. Pag. 230
(3) " " " 318-9
(4) " " " 132
(5) " " " 132-3
(6) " " " 133
(7) " " " 133-4
(8) " " " 136

(9) Sanz Villanueva,S, Historia de la novela social española (1942-75) I, Ed. Alhambra. Madrid 1980. pag 227-8

(10) " " " 228

(11) " " " 230

(12) " " " 231

(13) " " " 231

(14) " " " 231

(15) " " " 231

(16) " " " 231

(17) " " " 231-2

(18) " " " 232

(19) " " " 241

(20) " " " 233

(21) Martínez Cachero,J. Mª (señalado arriba) " 318

(22) Sanz Villanueva,S (señalado arriba) " 228-9

(23) " " " 229-0

(24) " " " 232

(25) " " " 246

(26) " " " 229

(27) " " " 229

(28) " " " 246

(29) Soldevila Durante, I. (señalado arriba) " 78-9

(30) Sanz Villanueva, S. (señalado arriba) " 229

~~(30) bis~~ " " " 229

(31) " " " 236

(32) " " " 232

(33) " " " 233

(34) " " " 235

(35) " " " 238

(36) " " " 241

(37) " " " 234

(234)

~~(37) bis~~ " " " 242

(38) Martínez Cachero, J.Mª (señalado arriba) " 230

(39) " " " 230

(40) Sanz Villanueva, S. (señalado arriba) " 238

(41) " " " 242

(42) " " " 242

(43) " " " 242

(44) " " " 238-9

(45) " " " 234

(46) " " " 234

(47) " " " 242

(48) " " " 233-4

(49) " " " 234

(50) " " " 235

(51) " " " 236-7

(52) " " " 237

(53) " " " 240

(54) " " " 242

(55) " " " 238

(56) " " " 285

(57) " " " 230

(58) " " " 243

(59) " " " 246

(60) " " " 232

(61) Soldevila Durante, I. (señalado arriba) " 78

(62) " " " 79

(63) Martínez Cachero, J. Mª (señado arriba) " 69

(64) Sanz Villanueva, S. (señalado arriba) " 244-5

(65) " " " 245

(66) Martínez Cachero, J.Mª.(señalado arriba) " 133

(67) Sanz Villanueva, S. (señalado arriba) " 244
(68) Martínez Lacherá, J. Mª (señalado arriba) " 133
(69) Sanz Villanueva, S. (señalado arriba) " 245
(70) " " " 244-5
(71) " " " 244
(72) " " " 244
(73) " " " 245-6
(74) " " " 243
(75) " " "
(76) " " "

Realismo y Naturalismo históricos en España.-

(1) Iris M. Zavala, Romanticismo y realismo, incluido en Historia y crítica de la Literatura Española. Ed. Crítica. Barcelona, 1982 pag. 416-7
(2) " " " 420
(3) " " " 618
(4) " " " 339
(5) " " " 418
(6) " " " 356
(7) " " " 359
(8) " " " 359
(9) " " " 364
(10) " " " 352
(11) " " " 405
(12) " " " 424
(13) " " " 424
(14) " " " 422
(15) " " " 485-6
(16) " " " 490

(17) " " " 488
(18) " " " 496
(19) " " " 513 y sigts.
(20) " " "548-9
(21) " " " 549
(22) " " " 579
(23) " " " 590
(24) " " " 587
(25) " " " 603
(26) " " " 607
(27) " " " 453
(28) " " " 444
(29) " " " 463
(30) " " " 430
(31) " " " 438
(32) " " " 447

Sobre el concepto de realismo y su historia.-

(1) Lukács, Georg, Ensayos sobre el realismo, Ediciones Siglo Veinte. Buenos Aires, 1965 pag. 346
(2) " " " 13
(3) " " " 17
(4) " " " 19
(4) bis " " " 60
(5) " " " 60
(6) " " " 61
(7) " " " 63
(8) " " " 96

(9) " " " 115
(10) " " " 116
(11) " " " 116-7
(12) " " " 147
(13) " " " 147
(14) " " " 149
(15) " " " 150-1
(16) " " " 160

El realismo, hoy.-

(1) Lukács, G. Ensayos sobre el realismo Ed. Siglo Veinte. Buenos Aires, 1965. pag. 175
(2) " " " 178-9
(3) " " " 184
(4) " " " 188
(5) " " " 191
(6) " " " 195
(7) " " " 202
(8) " " " 220
(9) " " " 232
(10) " " " 252
(11) " " " 253
(12) " " " 259
(13) " " " 261
(14) " " " 266
(15) " " " 281
(16) " " " 290

(17) " " " 298
(18) " " " 306
(19) " " " 308
(20) " " " 344

Zunzunegui realista (primera parte).-

(1) Abella, R. La vida cotidiana durante la guerra civil. La España Nacional. Ed. Planeta. Barcelona, 1978 Pags. 294-5
(2) Lukács, G. Ensayos sobre el realismo. Ed. Siglo Veinte Buenos Aires, 1965 Pag. 184
(3) Abella, R. (señalado arriba) " 26
(4) " " " 27
(5) " " " 35
(6) " " " 38
(7) " " " 64
(8) " " " 64
(9) " " " 80
(10) " " " 85
(11) " " " 86
(12) " " " 102
(13) " " " 103
(14) " " " 119

Zunzunegui realista (segunda parte).-

(1) Abella, R. La vida cotidiana durante la guerra civil

La España Nacional. Ed. Planeta. Barcelona, 1978

pag. 197

(2) " " " 160
(3) " " " 165
(4) " " " 280
(5) " " " 281
(6) " " " 179
(7) " " " 179-0
(8) " " " 182
(9) " " " 183
(10) " " " 197
(11) " " " 197-8
(12) " " " 207
(13) " " " 253
(14) " " " 259
(15) " " " 276
(16) " " " 284
(17) " " " 284
(18) " " " 290
(19) " " " 294
(20) " " " 307
(21) " " " 268
(22) " " " 309
(23) " " " 308

Los aspectos pseudorrealistas en Zunzunegui ~~a~~/el naturalismo.-

(1) Lukács, G. Significación actual del realismo crítico Biblioteca Era, México, 1974 pag. 152

(2) " " " 146
(3) " " " 73-4
(4) " " " 53
(5) " " " 33
(6) " " " 161-2
(7) " " " 163
(8) " " " 176
(9) " " " 175
(10) Lukács G. Ensayos sobre el realismo Ed. Siglo Veinte. Buenos Aires, 1965 Pag. 77
(11) J. A. Zunzunegui El chiplichandle. Col. Austral. Madrid, 1962 Pag. 76
(12) Lukács, G. (señalado arriba) " 78-9
(13) " " " 172
(14) Zunzunegui, J.A. de El premio Ed. Noguer. Barcelona 1961 Pag. 126

b) El subjetivismo.-

(1) Entrevista personal con Zunzunegui en Madrid el 26-7-1979.
(2) Lukács, G. Ensayos sobre el realismo Ed. Siglo Veinte Buenos Aires, 1965 Pag. 15
(3) " " " 16
(4) Lukács, G. Significación actual del realismo crítico. Biblioteca Era. México, 1974 Pag. 24
(5) " " " 47
(6) " " " 69
(7) " " " 68

Reflejos del modo de ser de la sociedad: De la aristocracia al honor.-

(1) Leo Hickey Realidad y experiencia de la novela . Ed. Cupsa pag. 144
(2) " " " 149
(3) " " " 147
(4) Zunzunegui, J. A. de, Chiripi Noguer " 494
(5) " " " 495
(6) " " " 495

El espiritualismo como meta y como medio.-

(1) Sáiz Barberá, Juan, El espiritualismo español y destino providencial de España en la Historia Universal Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Sevilla, 1977 pag. 250
(2) " " " 267
(3) " " " 271-2
(4) " " " 290
(5) " " " 291
(6) " " " 298
(7) " " " 308
(8) " " " 309
(9) " " " 311
(10) " " " 327
(11) Zunzunegui J.A.de, El barco de la muerte . Austral Madrid, 1949 pag. 269-71

(12) Sáiz Barberá (señalado arriba) pag.344-5
(13) " " " 344
(14) " " " 340
(15) " " " 353
(16) " " " 355
(16) bis " " " 357-8
(17) " " " 360
(18) " " " 362
(19) " " " 364

El capitalismo: Acceso a la ideología.-

(1) Rodríguez, Juan Carlos, Teoría e historia de la producción ideológica . Colección Manifiesto. Serie Teoría y crítica. Ed. Akal. Madrid, 1974. pag. 59
(2) " " " 92
(3) " " " 66
(4) " " " 49
(5) " " " 80
(6) " " " 90
(7) " " " 116
(8) " " " 120
(9) " " " 129-0
(10) " " " 141
(11) " " " 147
(12) " " " 349-0
(13) " " " 351
(14) " " " 354
(15) " " " 354

(16) Fontana, Josep, La quiebra de la monarquía absoluta 1814-1820. Ariel. Barcelona, 1978 pag. 80

(17) " " " 143

(18) " " " 181

(19) " " " 183

(20) " " " 226

(21) " " " 319-0

(22) " " " 353

Tematización de la ideología capitalista: La quiebra.-

(1) Rodríguez, J. C. Teoría e histora de la producción ideológica. Ed. Akal. Madrid 1974 pag. 382-4

(2) " " " 38

(3) " " " 369

(4) Fontana, J. La quiebra de la monarquía absoluta 1814-1820. Ariel. Barcelona, 1978 pag. 22

(5) Rodríguez, J.C.(señalado arriba) " 61

(6) Andreas G. Papandreou El capitalismo paternalista Alianza Editorial. Madrid, 1973 pag. 45

(7) " " " 68

(8) " " " 70

(9) " " " 71

(10) J. A. de Zunzunegui, La quiebra. Austral. Madrid 1952 pag.176-180

Picaresca y humorismo: su interpretación realista

La picaresca.-

(1) Alexander A. Parker, Los pícaros en la literatura Gredos. Madrid, 1975 pag. 29

(2) " " " 35

(3) " " " 36

(4) " " " 36

(5) " " " 39

(6) Alán Francis Picaresca decadencia, historia, Ed. Gredos, Madrid, 1978 pag. 21

(7) " " " 24

(8) " " " 28

(9) " " " 35

(10) " " " 35

(11) " " " 36

(12) " " " 228

(13) A.A. Parker (señalado arriba) " 43

(14) " " " 63

(15) " " " 65

(16) Alán Francis (señalado arriba) " 27

(17) " " " 32

(18) A. A. Parker (señalado arriba) " 63

(19) " " " 64

(20) " " " 55

(21) Alán Francis (señalado arriba) " 189

(22) A.A. Parker (señalado arriba) " 105

(23) J.A. de Zunzunegui El chiplichandle. Austral, Madrid 1962 pag. 11

(24) A. A. Parker (señalado arriba) " 44

(25) J.A. de Zunzunegui La vida como es " 673

El humorismo.-

(1) J.A. de Zunzunegui, Un hombre entre dos mujeres. Noguer Barcelona, 1966 pag. 674

(2) Werner Beinhauer, El humorismo en el español hablado Ed. Gredos. Madrid, 1973 pag. 132

(3) " " " 134

El fin social de la literatura.-

(1) Ver pag. 268.

(2) Lukács G. , Materiales sobre el realismo. EB. Grijalbo Tomo VIII. Barcelona, 1977 pag. 4

(3) " " " 9

(4) " " " 43

(5) " " " 43-4

(6) " " " 30

(7) " " " 32

(8) " " " 180

(9) " " " 207

(10) " " " 174

(11) " " " 13-4

(12) " " " 151

(13) " " " 154

(14) " " " 155

(15) " " " 171

(16) " " " 233

(17) " " " 185

" " " 180

(18) " " " 177-8
(19) " " " 173

La moral en Zunzunegui.-

(1) Sastre, A. Anatomía del realismo. Seix Barral, Barcelona, 1974 pag. 215
(2) " " " 216
(3) " " " 216-7
(4) " " " 215
(5) " " " 32
(6) " " " 33

INDICE

	Pags.
Presentación	2
Introducción	8
I La causalidad en la creación literaria	9
II Los principios del realismo	26
III Juan Antonio de Zunzunegui	39
Tema 1.- Narrativa contemporánea	48
Tema 2.- Visiones de la crítica	104
Tema 3.- Realismo y Naturalismo históricos en España	145
Tema 4.- Sobre el concepto de realismo y su historia	200
El realismo, hoy	223
Tema 5.- Zunzunegui, realista	245
Tema 6.- Los aspectos pseudorrealistas en Zunzunegui;	
a) Naturalismo	282
b) Subjetivismo	298
Tema 7.- Reflejos del modo de ser de la sociedad;	
De la aristocracia al honor	312
El espiritualismo como meta y como medio	327
Tema 8.- El capitalismo; Acceso a la ideología	345
Tematización de la ideología capitalista;	
La quiebra	366
Tema 9.- Picaresca y humorismo; su interpretación	
realista. Picaresca	395
Humorismo	416
Tema 10.- El fin social de la Literatura	427
La moral en Zunzunegui	452
Conclusión	466
Bibliografía	472
Notas	481