EL REALISMO EN LA NOVELISTICA DE ZUNZUNEGUI

Tesis doctoral realizada por Francisco Prados Silva, bajo la dirección de Don Antonio Sánchez Trigueros, profesor titular de la Universidad de Granada.

UNIVERSIDAD DE GRANADA

ACTA DEL GRADO DE DOCTOR EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso de 19 89 **a 19** 90 **Folio** ..... **Número** 530

Reunido en el día de la fecha el Tribunal nombrado para el Grado de Doctor de D. FRANCISCO PRADOS SILVA, el aspirante leyó un discurso sobre el siguiente tema, que libremente había elegido: EL REALISMO EN LA NOVELÍSTICA DE ZUNZUNEGUI.

Terminada la lectura y contestadas las objecciones formuladas por los Jueces del Tribunal, éste le calificó de APTO.

Granada 3 de julio de 1990

El Secretario del Tribunal,

EL PRESIDENTE,

El Vocal,

El Vocal,

El Vocal,

Firma del Graduando,

INVESTIDURA . . En el día de la fecha se ha conferido a D. ....., el Grado de Doctor en la Facultad de ....., conforme a lo prevenido en las disposiciones vigentes.

Granada ..... de ..... de 19.....

EL DECANO,

CERTIFICO: Que el Acta que antecede concuerda con la del expediente del interesado remitida a la Secretaría de la Universidad.

Granada ..... de ..... de 19.....

El Catedrático Secretario,

V.º B.º
EL DECANO,

Presentación

La presente tesis doctoral que nos ocupa presentar, ha sido una continuación en profundidad, tal como se requiere en este tipo de trabajos, de la Memoria de Licenciatura o tesina que ya presentamos en un plazo de antelación bastante amplio. Lo cual no quiere decir que, en ningún momento, a partir de la lectura de aquélla, hayamos estado ociosos en cuanto a la preparación de la tesis; más bien, se ha debido tal dilación de tiempo a factores externos que han imposibilitado un denso afincamiento en el trabajo doctoral; tales factores se deben, simple y llanamente, a mi labor de profesor en la Enseñanza Media, a raíz de la presentación de la Memoria de Licenciatura.

Empecemos por ver, tras este breve preámbulo, cuáles son los temas que hemos abordado en la ejecución de la tesis. Pero, antes que nada, deberíamos anticipar que el conjunto del temario que la compone, no ha brotado de nuestro puño y letra desde una concepción enteramente orgánica, como un todo, sino que más bien ha ido surgiendo paulatinamente, capítulo a capítulo, y en una operación "a posteriori" hemos comparado y asimilado los distintos apartados, hasta constituir ese pretendido organismo unísono que hoy presentamos para la lectura de nuestra tesis, que gira en torno al gran escritor bilbaíno Juan Antonio de Zunzunegui, y a la escuela del realismo en la que se halla centrada su extensa y gran obra.

Nuestro primer trabajo sobre el tema estaba enfocado alrededor del título: "Juan A. de Zunzunegui: realismo y personajes". Una entrevista realizada en Madrid a nuestro insigne escritor, constituyó la base sobre la que, a continuación, se ha montado nuestro trabajo, cuyas líneas vamos a ir exponiendo someramente como un anticipo del conjunto de títulos que componen el total de la tesis.

Hay que decir, no obstante, que el presente trabajo, como ya se insinúa en el título general, constituye un amplio panorama de lo que es el realismo en sí, aspecto sobre el cual nos ha valido enormemente las aportaciones críticas que el gran maestro húngaro Georg Lukács nos ha prestado. Hay que decir, pues, que el trabajo, en conjunto, admite ambas posibilidades: por un lado, lo que hay en torno al realismo en sí como camino a seguir, y, por otro, el significado de la obra de Zunzunegui, que se incrusta en las parcelas de aquél.

Comenzamos el trabajo con una puesta en contacto con la literatura, analizando sus causas y principios. Y seguimos con esbozos sobre la problemática del realismo, a la vez que tomamos posiciones sobre la personalidad de Zunzunegui. Todo ello, en una toma de contacto sobre el tema, desarrollada en el preámbulo de la Introducción.

Un capítulo posterior está dedicado a asumir la presencia de Zunzunegui con respecto a lo que ha sido la cadena novelística antes y después de su aparición en la vida literaria española. El tema de la Guerra Civil española que tan gran alcance presenta en el escritor, ha significado un hito al que hemos prestado la adecuada atención, ya que gran parte de su obra recalca con astucia el significado de nuestra contienda nacional.

La posición que la crítica ha tomado al respecto, bien sobre el realismo en general, bien sobre Zunzunegui, en particular, queda reflejada en otro capítulo, dejando, de nuestro lado, bien aclarado el hecho palpable de la ausencia de una crítica muy especializada sobre el tema que tratamos. Tan sólo se desprende de ella, que en muy raras ocasiones aparece, aspectos poco pormenorizados sobre el significado y la obra de Zunzunegui. Existe, sin embargo, algún trabajo de investigación doctoral sobre el tema, pero no nos ha sido posible su acceso por dificultades insalvables.

No podía faltar, en un estudio que pretende ser concienzudo, una panorámica de lo que representó el Realismo y Naturalismo del siglo XIX en España, al que hemos dedicado otro de nuestros espacios.

Si Zunzunegui ocupa un eminente lugar dentro del realismo, lo es precisamente porque una gran parcela de su obra se ajusta a lo que se ha dado en llamar "gran realismo", al cual hemos pretendido prestar la máxima atención. Pero son también muchos los pormenores, presentes en su obra, que hacen desestimar aquella gran aspiración. Nos estamos refiriendo a sendos aconteceres literarios como son el naturalismo y el subjetiviamo que indudablemente menoscaban el meollo del "gran realismo". Tales fenómenos se hallan, como decimos, en Zunzunegui, y no nos ha sido posible dejarlos escapar, en algún otro apartado sobre el autor.

Y es precisamente Zunzunegui un escritor adicto al realismo, porque en su obra se ve reflejada sustancialmente el alma y la forma de concebir su vida el español de la época. Por todo lo cual, algunos apartados de nuestro estudio, se dedican, preferentemente, a analizar distintas facetas de la vida española contemporánea, con el fin de verlas reaparecer en la novelística de Zunzunegui. Tales aspectos están impresos en capítulos acerca del "capitalismo" de nuestra época, o en otros que versan sobre el "modo de ser" de nuestra sociedad, llegando incluso a un acercamiento al "espiritualismo" que alberga en dicha sociedad.

Otra faceta del trabajo se refiere a Zunzunegui como autor de novela picaresca. Algunos de sus títulos revelan tal acercamiento al género. Sin olvidar que su obra "La vida como es", una de las más importantes del conjunto, y, a nuestro gusto, la mejor de sus obras, entra de lleno en este apartado. Y en relación con la picaresca, el humorismo, discutido

y analizado en la obra zunzuneguiana como hilo conductor de la mayor parte de la misma. Un humorismo frío y calculador, socarrón y denso, que se clasifica por la crítica como allegado al humor negro.

Quizá el apartado más reconcili[illegible] sea el último, el que dedicamos a mostrar el fin supremo d[illegible]a literatura, el fin supremo del realismo. No en vano, existe un "arte por el arte", del cual discrepan los realistas y todo aquél que persiga acometer una gran reforma social. Con el título de "La moral en Zunzunegui", hemos querido poner un broche final al trabajo, considerando que, según la crítica del realismo, nada hay tan favorecedor para todo aquel escritor que desee llamarse realista, que presentar con su obra un fin social, es decir, la literatura ha de servir para mover a la sociedad si quiere ser llamada literatura, dentro del ámbito del realismo. Por eso, Zunzunegui postula, como último recurso, un acercamiento y solidaridad para con los demás, defendiendo tesis morales que ayuden a dicho fin. En todo lo largo de su obra, nos percataremos de tales requerimientos.

Introducción

I. La causalidad en la creación literaria.-

Lejos de atribuir numerosas e indeterminadas causas para la explicación del "funcionamiento" de la obra de arte, cabe considerar algunos factores que los estudiosos atribuyen principalmente a la creatividad literaria.

René Wellek y Austín Warren hablan de la omnipresencia en la causalidad del arte literario de las múltiples motivaciones. No obstante, la necesidad de un acercamiento prevee una de esas causas que, de manera más notable, asume el papel más propiamente determinante de la literatura. Una de estas formas de acercamiento consiste en atribuir una causalidad mayor en lo que el propio autor presupone en cuanto a su creación. El centro de toda literatura es su creador y de ahí todo un estudio exhaustivo acerca de su personalidad, bien en su lado meramente artístico, bien en su vertiente biográfica como causante primordial de todo un bagaje artístico-literario.

Fuera de esta consideración directa, otra forma de acotación en el marco de la causalidad literaria, consiste en atribuir como esfera determinante todo un cúmulo de circunstancias que giran en torno del escritor. Estas múltiples circunstacias pueden delimitar perfectamente el hecho literario de tal modo que incidebcias de carácter político, ideológico, social, económico, religioso, etc., asumen una total alternativa con respecto a la causalidad literaria. Así, el escritor queda plenamente absorvido por las circunstacias de índole externa.

En un tercer término, puede hablarse de causalidad si se piensa en que el escritor entra en el círculo de motivaciones de índole ideológica que están también presentes en artistas y pensadores, fuera de su órbita como literato, pero que todos asumen un mismo papel en el marco de una determinada ideología. Esta ideología suele ser la imperante en una determinada época. De tal forma que cada período cronológico se presenta delimitado por una constante ideológica que domina todas las actividades del espíritu. A esta causalidad se la puede definir en el sentido de una "quintaesencia espiritual de la época".

Por último, otras elaboraciones de la creación humana han venido a influir sobre el escritor. Tal es lo que ocurre en autores que basan sus creaciones asumiendo y reviviendo obras artística s pertenecientes a otros campos o bien siguiendo las pautas que otros pensadores han esbozado.

Sin embargo, una toma de conciencia más real elimina lo exhaustivo de estos distintos puntos de vista acerca de la causalidad literaria y prefiere admitir una correlación de causas en la determinación de la literatura. Así R. Wellek y A. Warren afirman que "Entre los distintos métodos informados por el criterio de la causalidad, resulta preferible la explicación de la obra de arte en función del encuadre total, ya que es manifiestamente imposible reducir la literatura al efecto de una sola causa"(1).

I.1. El escritor.-

La consideración del escritor es válida, sobre todo, para aquéllos que defiende el método biográfico como causalidad más importante de la literatura. Sería necesario, sin embargo, ver las mutas relaciones entre escritor y obra literaria, y obtener conclusiones. Por ejemplo, se debe precisar si es válida en todo momento la visión del escritor cuando se analiza su obra artística. O el camino contrario, si es aconsejable una panorámica de su vida para establecer una visión de índole literaria.

Una previsión a priori establece que biografía y obra literaria no tienen por qué estar en un mismo plano. No se debe confundir una entidad con la otra. Así, el modo de pensar de los personajes de una obra literaria no se identifica con el del autor, ni, por supuesto, el estado de ánimo del escritor inspira las distintas formas de enfocar el hecho literario. No se identifica, pues, la

comedia o la tragedia con un estado de ánimo cercano a tales géneros.

Fuera de estas previsiones de carácter general, cuando se es consciente del valor que representa el método biográfico, se suple esta afirmación acerca de la no identidad entre escritor y obra literaria, pasándose a ver la importancia del autor como causante primordial del hecho literario. En este sentido se bipolarizan los hechos y se observa la existencia de dos tipos de escritores. Por un lado largos períodos de nuestra literatura están marcados por escritores que atienden primordialmente el carácter artístico de sus creaciones, desligándose de toda concatenación subjetiva con los hechos narrados. Así se origina un tipo de literatura de carácter eminentemente objetivo en cuanto que el escritor está ausente de la creación literaria. No obstante, la presencia del autor en forma de autorretrato, confesión o expresión de su yo, son constantes asímismo frecuentes a lo largo de la Historia literaria , de tal modo que se hace perceptible en este caso la inmanencia biográfica en la creación literaria, siendo aún mucho más perceptible la opinión de los que piensan que literatura y biografía guardan una estrecha relación.

Pero es necesario poner trabas a estas orientaciones del poeta subjetivo. Tras la subjetividad se ocultan numerosas facetas de apreciación de la realidad. Así, por ejemplo, el arte en sí desfigura la expresión subjetiva que el escritor desea dejar ver..Esta auto expresión del

escritor puede asímismo responder a otros fines tales como expresión de su ensueño", la "máscara" de su yo, su "anti-yo" etc.. Todo ello da pie para pensar que el acceso biográfico puede anular el carácter artístico de la obra literaria, no ya por la falta de acomodación entre biografía y creación, según acabamos de anotar, sino por cuanto se concibe la literatura no como una autoexpresión del individuo en sentido lineal, sino que su finalidad es esencialmente la creación del arte literario, que se concibe desligado o no de apreciaciones de carácter subjetivo.

I.2. Método psicológico.-

El proceso literario puede descubrirse asímismo desde el punto de vista psicológico, que atañe al escritor, la obra literaria, los lectores etc..

En lo referente al escritor, se ha hablado, por ejemplo, de la compensación que supone la profesionalidad de su arte. Verbigracia: La Musa arrebató la vista de los ojos de Demódoco, pero le otorgó el don amable de la canción (Odisea)(2).

En este plano psicológico pueden analizarse otras cuestiones como el hecho de la neurosis del escritor. Así, Freud atribuye a la creación literaria, en estos casos, la posibilidad de parpetuar las fantasías del poeta afectado, aunque le impide asímismo su propia recuperación.

También Freud analiza el hecho compensatorio de que el escritor se acomoda al mundo exterior por medio de sus creaciones que se convierten así en el vínculo del escritor respecto de lo social.

Otros factores de índole psicológica son atribuibles al autor. Así, T. S. Eliot(3) habla de la función que el escritor representa respecto de su raza. El escritor, según Eliot, registra en su concepción como tal la peculiaridad de poder ser un "tesorero" de los recuerdos de infancia de una determinada raza (de su raza): "El artista -escribió en 1918- es más primitivo y también más civilizado que sus contemporáneos..."(4).

Carl Jung, por otro lado, apunta que la psicología del escritor no se define, exactamente, por una determinada constante psicológica. Así, al caracterizar al escritor como introvertido o extrovertido, supone que múltiples obras representan un contrapunto de su propia psicología.

Toda una gama psicológica se abre en la apreciación del escritor por parte del alemán Kretschmer, según el cual los poetas tienden más bien a la esquizofrenia, mientras que los novelistas presentan un temperamento maniaco-depresivo, teniendo en cuenta, en todo momento, la polarización en ambos casos pero no la exclusividad.

En el ámbito psicológico cobra interés, asímismo, el método de inspiración del poeta. Tradicionalmente, las Musas, o el Espíritu Santo en la tradición cristiana significaban todo aquello que domina la mente del escritor y le hace capaz de las más finas elucubraciones. Hoy la

inspiración se asocia a un proceso psicológico, según lo cual la creación parece ser un hecho acaecido al poeta quien únicamente se limita a tr nscribir siguiendo un estado espiritual latente.

En lo referente a los personajes y su reààción con la psicología del escritor, podría hablarse ante todo de varios subgrupos, entre los que el yo del escritor parece cobrar vida. Uno de ellos sigue la trayectoria literaria tradicional, lo que tergiversa la propia extensión del yo psicológico del escritor. Lo mismo ocurre con personajes que son copia exacta de lo real. Pero el poeta puede y, de hecho, presenta múltiples facetas de su personalidad psácológica a través de tipos que, consiguientemente, hacen extensible su personalidad. Así, los cuatro hermanos Karamásov son distintas facetas de Dostoyevskii(5). En este último caso de extensión psicológica del escritor a través de sus personajes, puede hablarse de diversas gradaciones en la apreciación de tal subjetividad psicológica del escritor. De esta suerte, se tiene por cierto que cuantas más personalidaddes literarias aparecen en la creación literaria, tanto menos apreciable resulta su íntima conducta psicológica. Shakespeare resulta poco reconocible si se piensa en las múltuples facetas psicológicas que representan sus múltiples personalidades literarias que se experimentan a través de su producción literaria.

El proceso o método psicológico ofrece valor para considerar no ya la actitud del propio escritor, sino también

para el examen de las obras en sí. De esta manera, muchos personajes, situaciones y argumentos son "psicológicamente verdaderos. Tanto es así, que el psicoanálisis de Freud es tenido muy en cuenta por novelistas como Conrad Aiken o Waldo Frank(6).

Todo este plano psicológico, no obstante, cobra valor si verdaderamente se hace constar la psicología de tipos y acciones no a través de una conciencia teórica del escritor, sino teniendo en cuenta que los tipos y sus relaciones "actúan" a través de una experiencia empírica y realizada, y no meramente teórica o ideal.

Por último, puede plantearse la cuestión de hasta qué punto la psicología de la obra literaria es necesaria a esta. Una reproducción exacta psicológicamente, resulta una simple reconsideración naturalista, igual que puede serlo la descripción fotográfica de datos de cualquier índole. La psicología cobra valor artístico sólo en la medida en que ayude a una mayor complejidad y cohesión con respecto a la obra literaria. Queda, por tanto, hacer la salvedad de que la psicología como método literario no significa valor artístico en sí, aunque se asocie a la valoración artística de la creación literaria.

I.3. Lo social.-

La determinación social de la literatura es tan real como lo es el hecho de que el propio escritor es un ser

social. Sin embargo, frente al axioma de que "la literatura es un expresión de la sociedad", que arranca de De Bonald, se presenta la contradicción de que literatura no se indentifica exhaustivamente con la época. Wellek y Warren hablan de la posibilidad de representación, por parte del escritor, de la verdad social, lo cual no significa, según ellos, que la obra literaria sea fiel representade la vida externa: "El escritor, inevitablemente, expresa su experiencia y concepto total de la vida: pero sería manifiestamente con trario a la verdad decir que expresa cabal y exhaustivamente la totalidad de la vida, o incluso la vida toda de una época dada"(7). A esta exhaustividad, lógicamente se oponen, entre otros datos, los que necesariamente arrancan del escritor como persona, con sus trabas subjetivas, etc., o la propia visión del escritor, que esté lejos del providencialismo que representa la realidad social.

Contrariamente, la crítica hegeliana (y la de Taine) equipara el valor artístico de una obra de arte exclusivamente si ésta es fielmente representativa de la vida real.

En general, lo social puede considerarse bajo tres aspectos, según que nuestra visión principal sea eminentemente el escritor, la obra en sí, o la obra en su relación social. En el primer caso, habría que plantear cómo el escritor queda situado en la esfera social, cuál es su condición social. Así, estadísticamente, se ha cifrado(8) la procedencia del escritor en el círculo de las clases

medias, ya que la aristocracia vive más el ocio, frente a la clases bajas, donde las necesidades más elementales no permiten o dificultan una dedicación artístico-literaria.

La filiación a una determinada ideología de tipo social por parte del escritor no se concibe fielmente en su obra artística. Esta puede postular teorías que no son las de la vida real del escritor. Así como tampoco éste (el escritor) basa su conciliación social en la obra siguiendo los principios ideológicos de la clase social de donde procede originariamente. Así, la mayoría de los escritores comunistas fuera de Rusia, no son de origen proletario (9). Esta disociación respecto de una determinada clase social por parte del escritor lleva a considerar el hecho de casos extremos, encarnados por escritores bohemios, de los que modernamente es evidente la presencia en Occidente declarando, a viva voz, su independencia con respecto a cualquier tipo de atadura de alcance social.

Una faceta clásica que cabe apuntar en la relación escritor-sociedad apunta al hecho de que aquél pueda influir de alguna forma en la sociedad a la que comunica su legado artístico-literario. Son frecuentes los casos de suicidios u homicidios que presentan sus raíces en las propias obras literarias. Otros ejemplos, no obstante, han servido para una remodelación social. Tal sería el caso del Quijote en sus pretensiones originales frente a las novelas de caballerías, etc..

La literatura en sí, en su capacidad artística, ha resultado, en otros casos, perjudicada por cuanto existen historiadores que basan su teoría social de los tiempos en ella y, de hecho, consiguen adivinar todo tipo de premisas acerca de una determinada época. Así, para éstos la litera tura representa únicamente el punto de unión entre el desarrollo de la civilización y el deseo de muchos por curiosear en alguna manera del pasado. La vida de París y de la Francia, posterior a la Restauración, parece perdurar en los centenares de personajes que pasan por las páginas de la Comedia humana de Balzac(10).

El desarrollo del estudio de esta aplicación social de la literatura permite contemplar hasta qué punto los distintos escritores han ahondado en la representación de la civilización de los hombres, así como revisar cuáles son los distintos grados a los que cada escritor se ha aplicado de manera más sistemática. Permite contemplar, por ejemplo, cómo un determinado escritor ha acusado la temática del amor que puede contradecir con la de otro escritor de distinta época, etc.

Pero también se sabe lo poco acertado de concebir el hecho literario como una mera fuente de información o registro de la fenomenología social de los tiempos, sin tener en cuenta que la literatura basa su propia concepción en argumentos únicamente de carácter artístico, carácter que no se enturbia obviamente si además de ser de tal naturaleza, se le concibe como registro potencial de una determinada fenomenología social.

Para que las aproximaciones con respecto a tales hechos sociales que representa la literatura, sean más aprovechables, sería necesario advertir a qué género literario se adscribe una determinada obra literaria. Porque es obvio que el realismo asume con más precisión la "substancia" de época determinada, substancia que nos aproxima más aún en nuestros numerosos descubrimientos de tipo social. Lógicamente, tendencias literarias como el subjetivismo, idealismo, romanticismo, etc., acusan la enorme distancia que, de hecho, ha de existir entre lector y época en la que la obra literaria tuvo su existencia.

De esta suerte, pues, el sociólogo de cualquier época deberá atender, ante todo al tipo de tendencia literaria en el que se inscribe el autor de la obra, antes de decidir el dictamen acerca de las distintas posibilidades de interpretación que, de hecho, puede presentar una determinada creación literaria.

Sin embargo, sería posible también advertir de las infinitas posibilidades que toda obra literaria alberga en sí considerando el punto de vista social. Todo hecho artístico además de serlo deja "entrever" múltiples facetas acerca de la época en la que se escribió, sea o no el propósito del escritor la representación realista en sí. Wellek y Warren han afirmado de esta manera que "Hasta la alegoría más abstrusa, la pastoral menos real, la farsa más burda, debidamente interrogadas, pueden decirnos algo de la sociedad de una época"(11).

I.4. Filosofía y literatura.-

Sobre la relación que la literatura guarda con el pensamiento del hombre pueden concebirse dos puntos de vista opuestos. Según uno de ellos la literatura está sustentada en cualquier tipo de principio alrededor del cual gira una técnica formal de carácter literario. Contrariamente se piensa asímismo que no es propio de la literatura la simple exposición de teorías de la mente, vayan o no sometidas a cualquier tipo de cauce artístico. Sería por tanto la afirmación de que el principio estético sin más es primordial en toda creación literaria.

A pesar de esta discrepancia respecto al matiz filosófico que pueda atesorar el hecho literario es indudable que, al menos secundariamente, la literatura ha sido y sigue siendo portadora de ideas filosóficas, de tal forma que, por ejemplo la historia de la Filosofía en Inglaterra, es fácil de ser aprhendida basándose en el hecho de que los poetas ingleses se han hecho eco de la trayectoria de las ideas de su país. Así el escritor Dryden registra en sus obras todo tipo de polémicas que en su época se sostuvo entre teólogos y políticos acerca de problemas en torno a lo religioso.

Esta puesta en relieve del punto de vista filosófico, presente en el poeta permite pensar en la importancia de un conocimiento previo de carácter filosófico de una predeterminada época o lugar para determinar con mayor precisión el carácter intrínseco de la obra literaria. Y así,

puede concluirse que en multitud de ocasiones la historia de la Filosofía dispone, como auxiliar de la historia de la Literatura, en cuanto que ésta representa una de las más importantes premisas del desarrollo cultural, que inevitablemente está basado en gran medida en las concepciones filosóficas del hombre.

Dada esta valoración filosofica que algunos atribuyen a la literatura, cabría preguntarse en qué medida la obra literaria alcanza mayor perfección teniendo en cuenta los distintos grados de aproximación filosófica. Pero sobre todo indagaríamos acerca del papel tan importante que la literatura, más ligada y asequible al pueblo, ha podido ejercer respecto de los cambios profundos que pueda experimentar la sociedad en este amplio marco filosófico, por ejemplo, en el tránsito del pensamiento tradicional al moderno.

Sobre estas cuestiones, es importante la idea de Rudolf Unger según la cual la diferencia entre el filósofo y el escritor estriba en la sistematicidad de aquél mientras que el poeta expresa en su creación una mas o menos asimilación de su concepción de la vida, observándose por momentos puntos de unión que son comunes tanto al pensador en sí como al literato.

Estos puntos de unión giran en torno a problemas más o menos básicos tratados comúnmente por el poeta y que no escapan lógicamente del ámbito del pensamiento filosófico. Entre ellos, destaca Unger(12) la cuestión del sino, el problema de la Religión, el sentimiento de

la naturaleza, el hombre en su relación con la muerte o con el amor, o el hombre en sus relaciones con lo social, etc.

Podemos aún aunar conceptos acerca de esta disposición que presenta el escritor respecto del pensamiento y la filosofía. Efectivamente el escritor representa un estado intermedio entre la concienzuda visión filosófica de la vida por un lado y por otro, los afectos, sentimientos o vagas ideologías, que son más comunes o privativas de la vida diaria del pueblo llano en general. Hemos hablado antes del poeta como desmitificador de problemas inaccesibles para el pueblo en cuanto que sus creaciones llevan a un acercamiento de las sublimes cuestiones filosóficas, con respecto a la más llana psicología popular del hombre. Asímismo, hemos de considerar que el poeta se acerca aún más al alma de todo tipo de gentes cuando es portavoz de esos infinitos sentimientos y pequeñas ideologías que viven en el no tan abigarrado horizonte que representa el espíritu, la mente del pueblo cotidiano.

Estas cuestiones de naturaleza menos alambicada de los sentimientos, etc. entran, unidas a las puramente filosóficas, bajo la denominación de "Geistesgeschichte", que en alemán alude a la historia de las ideas en general. Esta denominación supone además en Alemania la idea de que todo período histórico está rodeado, envuelto por una concepción general que aúna los criterios que derivan de las múltiples actividades espirituales provenientes del hombre.

Detal forma que se establece una mutua relación entre atmosfera espiritual de un determinado período y actividades secundarias que derivan directamente de ella. Consiguientemente la comprensión y estudio de las posibles ramificaciones culturales permite llegar a comprender qué signo espiritual amplio las alberga.

El término alemán nos serviría concretamente para tratar de comprobar si existe o no axactitud entre la historia de las ideas, la filosofía y lo que se desprende de la literatura con este mismo carácter filosófico. A pesar de la característica unitaria que se desprende de la "Geistesgeschichte" y de su casi forzosa aprobación, encontrar una constante relación entre filósofía y Literatura, parece poco probable, si se piensa, por ejemplo, en que la Filosofía es cultivada por una clase social distinta a la que practica la literatura. Asímismo, se asocia más comúnmente la Filosofia del lado de la Iglesia y la Academia, de lo que se desprende que la literatura posea un campo de acción y manera de expresar la problemática del hombre que no concuerde exactamente con los principios más rígidos de la Filosofía.

De esta manera y pese a lo unitario del término que alberga todo un espíritu de la época, ideas que muestran la Filosofía y aquéllas que expresa la literatura pueden aparecer distantes, bien por fenómenos de índole social como hemos apuntado (procedencia social distinta del escritor y del filósofo) bien por presiones de carácter convencional e institucional (la Iglesia).

Tras haber aclarado algo sobre la no necesaria identificación entre filosofía y literatura, pasamos por último, a suponer qué papel desempeña el concepto o la idea superior filosófica que de hecho ha pasado a ser rasgo inherente de la obra literaria. Estas ideas filosóficas deberán atenerse al criterio de cómo han sido incorporadas. Pues existen muchas maneras de expresar un contenido. No obstante, la literatura requiere, para que se obtenga un determinado valor artístico, que todo lo ajeno, lo externo al arte literario, esté encaminado a tal fin artístico. De esta forma, lo filosófico, una vez que penetra en la creación del escritor, alcanzará rango artístico si ha servido con legitimidad a tal fin. Esto se consigue cuando las ideas, lejos de ser expuestas como teorías abstractas y lejanas, se adecúan estrechamente con los demás elementos de la obra, de tal forma, que, en la mixtura, resulte un conjunto bello y armonioso. Así todo aquello que no queda incorporado al conjunto resta en detrimento de la obra literaria como valor artístico.

En muchas ocasiones estos resortes filosóficos entran de lleno en la poesía de tal forma que llega a producirse una feliz unión de elemntos artísticos y filosóficos. Todo ello permite pensar en dos sentidos. Por un lado puede opinarse que la grandeza de tal obra literaria en la que este hecho se ha producido es inigualable y lo es, precisamente, por la inserción de esas ideas, de los contenidos que de hecho constituyen el todo de la obra literaria. Tal es el caso del Fausto o de Los hermanos Karamásov.

Sin embargo, ya el mismo Goethe, al opinar de la segunda parte de su Fausto, andaba por otro camino. Efectivamente, criticaba el hecho de que la poesía asistida de forma tan impetuosa por el entusiasmo de las ideas, había quedado como en un segundo plano. De ahí que pensara que aquélla sólo sería tal cuando su mérito fuese justificado por ella misma.

La valoración, pues, que proviene de la integración de las ideas dentro de la literatura, puede entenderse en un solo sentido, despues de oír las afirmaciones de Goethe. La presencia de concepciones filosóficas en la literatura revela, tan sólo, una forma más de las múltiples en poesía. El valor artístico de ésta no está justificado por requerimientos de carácter filosófico por muy atractivos que éstos sean, sino que su única justificación permanece siempre del lado de las numerosas parcelas que la expresión artístico-literaria permite.

Igual que hemos afirmado acerca de los procedimientos de carácter psicológico y social, la entrada de la filosofía en el ámbito de la obra literaria sólo se concibe si dichas aproximaciones suponen, para la creación literaria una complejidad y cohesión tales, que surtan en provecho de la valoración artística de la obra literaria(13).

II. Los principios del realismo.-

La teoría sobre el realismo, amplia e imprecisa, necesita, por ello mismo, ser acotada en base a su utilización

en un momento dado. Nuestros principios a tal fin, se verán apoyados por las incidencias necesarias que permiten, repetimos, un mejor enfoque de los problemas que suscita. Las incidencias para el concepto realismo, en nuestro caso, se resuelven básicamente a dos. Por un lado, qué supone para la historia de España, en su ideología, en su literatura, el realismo. En segundo lugar, de qué manera esta complejidad de caracteres que representa el realismo, matizados por nuestro crisol hispánico, nacional, inciden o se reconocen en la pluma de nuestro gran novelista J. A. de Zunzunegui.

Teniendo en cuenta estas dos prioritarias premisas para un estudio del problema más precisado, veamos los puntos claves del realismo, su acceso, problemática y reconsideraciones; todo ello, con vistas a toda posible luz en el campo de la novelística de Zunzunegui.

Un primer punto a destacar, que garantiza una peculiaridad en nuestro arte, sería la evidencia de toda una trayectoria histórica en nuestro país, caracterizada por una constante del realismo, que abarca nuestra mejor literatura, desde sus orígenes. Sin embargo, aquí sería necesario opinar acerca de la validez del término realismo. Pues, aunque es evidente nuestra tradición realista, no lo es tanto la configuración del término ya que otras formas análogas disputan el puesto que de veras se le deba otorgar al realismo. Pero, antes de entrar en la problemática de la terminología (y sus infinitas discrepancias), anotemos este carácter no especulativo de nuestro arte con citas como la de Don Ramón Menéndez Pidal: "Conservaremos

este nombre, realismo, comúnmente empleado por los autores como distintivo del arte español..."(14).

A fines del siglo XIX, se produce el Realismo en Francia. Tras las polémicas que suscitó su aparición, se llegó a la conclusión de que el verdadera arte lo constituía toda fidelidad a los hechos reales. Y se reconoció entonces la existencia de nuestra gloriosa tradición realista, viéndose de inmediato en ella la fórmula del buen arte. Pero esta tradición debía interpretarse bien, lo cual significaba que, junto a la exposición de los hechos reales, había algo que los modificaba, y convertía el conjunto en una verdadera expresión artística. Se trataba de que la fidelidad a lo real se asociaba a una buena dosis de apreciación de carácter subjetivista, que exponía los hechos de forma novelesca y verosímil. Tal subjetivismo era un excelente aliado del idealismo, que, según expresión de Giner de los Ríos consiste en presentar la realidad "extirpando los accidentes perturbadores que contiene"(15), y disponiéndola de modo que el artista pueda introducir en ella su "vida espiritual propia""(15 bis).

Esta suma de realismo-idealismo era la fórmula ~~que~~ que se había establecido en nuestra litaratura y que permitía a doña Emilia Pardo Bazán hablar de la "tradición gloriosísima del arte español", refiriéndose, en <u>Un viaje de novios</u>, a nuestro padado literario.

Sin embargo, aquel Realismo y Naturalismo francés que nació en el XIX y que afianzó una mayor credibilidad en nuestra tradición es diferente, y análogo a la vez, al

concepto de realismo, si tenemos en cuenta la concepción del Realismo y Naturalismo histórico como parecidas formas ideológicas que se circunscriben en época y lugar determinado frente a la noción de realismo, noción que vive fuera de toda delimitación espacio-temporal, y que se ha aplicado de manera no muy igualitaria, según las distintas situaciones. Hablar del carácter realista de nuestra tradición, supone menos que comprobar ese enfoque, a la vez idealista, que convive a la vez idealmente en nuestra tradicional estética realista, según hemos apuntado y que remite a la postura de M. Pidal, cuando habla del arte como "realidad idealizada"(16), y del"realismo" como carácter constitutivo de la literatura española.

Esta faceta de nuestro arte ha sido castigada por aquéllos que opinan que el arte también se cumple cuando lo cercano a nosotros no significa un entorpecimiento para los vuelos de la imaginación. Tal era la opinión, en su día, de don José Ortega y Gasset, quien, a la postulación de que el arte español debía por doquier ser considerado realista, defendía la esperanza de una nueva generación de poetas que desterrara la idea de la "barda gris" que significaba el realismo, entendido entre nuestros literatos como una meta, más allá de la cual toda andadura quedaba cortada. Su postulación de la nueva generación de escritores fue recompensada por el reconocimiento que Dámaso Alonso, en su conferencia en el Ateneo de Sevilla titulada "Escila y Caribdis de la literatura española", hizo acerca de la verdad de nuestro arte realista. Pero, a la vez, abrió la luz al nuevo horizonte que significaba

la nueva andadura del idealismo para nuestro arte. Esta formulación idealista era admitida por Dámaso Alonso como la representación de "un anhelo de ideal, de selección y de universalidad(17). Siendo de inmediato seguida por una pléyade de escritores y críticos que, bajo el lema postulado por Dámaso Alonso, arrumbaron la "barda gris" censurada por Ortega, convirtiendo nuestra literatura en un campo donde era posible hablar también de formas literarias que no habían impedido la floración de elucubraciones fantásticas en nuestro arte. Tal había sido el Quijote, por ejemplo. Don José Ortega había conseguido, pues, su propósito de hacer ver que el arte en España no sólo se limitaba a la vieja fórmula realista, que significaba una acotación más o menos sistemática de todo un despliegue de la imaginación y de la propia espiritualidad del artista. El realismo no sería ya más exclusivo en el arte español y se abrían las puertas a la consolidación de un "idealismo" que no se había concienciado como postulado artístico a la misma altura que nuestra tradición literaria se había hecho cargo de su faceta realista.

Pero veamos qué entienden nuestros ilustres escritores y críticos acerca de lo que el término realismo suscita. Pues bien es verdad que se han barajado múltiples acepciones y aplicaciones heterogéneas se han ido sucediendo siempre que el término ha sido aplicado a las numerosas formulaciones. Para M. Pidal el realismo supone una "transubstanciación poética de la realidad" y la forma de lograrla se produce "tocando de subjetividad, de emo-

ción, de universal idealidad las complejas particularidades de lo inmediato aprensible, sin practicar en ellas una abundnte poda, destinada a obtener formas de abstracta generalidad, y sin consentir a la fantasía sus más avanzadas y libres aportaciones en sustitución de lo eliminado"(18).

M. Pidal asume una explicación del realismo en tal definición, lo cual no perjudica el hecho de que ésta y otras teorías suyas acerca de nuestra tradición realista, hayan sido asímismo atacadas o matizadas por otras opiniones ajenas. No obstante, sus formalaciones sobre el tema, permiten deducir, como él mismo explica, que el realismo supone un término que resulta "sumamente impreciso". De igual manera, M. Pelayo había expresado su opinión sobre los hechos con una base similar a la de M. Pidal, en tanto que aquél veía "cómoda" una distinción clara entre realismo e idealismo. Sin avisar que la terminología abarca, de suyo, una infinidad de matices y escuelas, de modo que, como declara Lázaro Carreter, "al término, tan claro en apariencia, le ha llegado un ramalazo de Babel"(19).

El realismo, en un intento definitorio por parte de aquellos que lo cultivan o lo critican, pretende ser acotado de manera formal por medio de calificativos que lógica mente remiten a distintas formulaciones teóricas y prácticas. Tales adjetivaciones, como pueden ser la de crítico, social o socialista, aluden a la función y el fin más importante en la concepción del realismo, y significan una postura lúcida, frente a la falta de denominación por

parte de los que no creen en la posibilidad de la acotación formal o terminológica del complejo mundo que encierra el concepto realismo.

Pero existe un principio que permite observar hasta qué punto es útil la denominación "realismo" frebte a hechos opuestos, aquéllos que configuran la presencia de la fidelidad exacta a lo real empírico y que se engloban bajo la común denominación de registro naturalista, tal como Zola lo concibiera. Dicho principio se establece cuando observamos que el arte realista se produce basado en la realidad, pero que no se identifica mecánicamente con ella. La realidad sirve al arte porque al hombre le interesa esa realidad, pero un despliegue total de identificaciones naturalistas, discrepa con la verdadera noción del realismo artístico. Por ello, revelaciones naturalistas que intentan una consideración artística son repelidad desde los príncipios del arte realista. Aunque a veces la técnica del lenguaje naturalista, por ejemplo puede parecer útil en apreciaciones realistas. Pero no siempre ya que como señala Lázaro Carreter el Polifemo está escrito cuajado de figuras literarias, lejos, por tanto, de las posibilidades naturalistas y sin embargo, constituye una excelente visión de realismo. Por ello mismo, Korawski y Piero Raffa vienen a propugnar que no existe en el realismo una exacta adecuación formal con la realidad, sino que fundamentalmente consiste su arte en una abstracción de lo esencial de la realidad, discrepando las distintas formas que, para tal representación de lo vital, pueden serle útil al es-

critor. El realismo, obviamnete, podría estar representado a través de múltiples posibilidades formales, sin perturbarle la técnica más abstrusa o de carácter vanguardista, según veremos más adelante.

El realismo choca evidentemente con las formas naturalistas en las que el arte se precisa en la exacta adecuación con la realidad cambiante diaria, sin obtener lo duradero y vital del decurso del tiempo. La novela conductista americana de los años cuarenta, es una consolidación fatal de lo que el convencionalismo naturalista entiende por representación de lo real. Este tipo de descripción asume los hechos desde un prisma básicamente objetivo. Trata de exponer la conducta humana basándose en un registro desde fuera, formal. El behaviorismo de los psicólogos significa, asímismo, que lo real del hombre, de su conducta, está en lo que se puede opinar o registrar de ésta, por medio de simples observaciones externas. La descripción fotográfica sería la fórmula más indicada para obtener del individuo no sus procesos vitales en sí, sino una panorámica objetiva y externa, cuya entidad, se opina, es la acertada y real, y se prescinde de lo que existe en su conducta íntima que, lógicamente, queda más allá del alcance de tal visión superficialista.

El arte que se obtiene a partir de estas premisas descriptivas, tanto de objetos como de conductas de personajes en el desarrollo de las técnicas naturalistas y conductistas, representa, a lo sumo, un compromiso con el formulario del arte por el arte, pero no asumen la capaci-

dad del realismo, en tanto que éste presenta su desarrollo y finalidad en una simbiosis estrecha y perfecta entre literatura y tódo tipo de causalidad humana.

Por ello, el realismo, lejos de presentarse del lado de todas las tendencias que siguen los rituales del arte por el arte, expone un serio compromiso con el hombre, con su problemática histórica y social. Y así adquiere el carácter de tribuno popular (Lukács) todo escritor realista que se plantea de lleno el compromiso de revelador de la problemática del entorno en el que vive.

El subjetivismo, si representa un despliegue de consideraciones espirituales que escapan a las apreciaciones superficialistas que suponen las tendencias del Naturalismo y del Realismo del XIX o aquéllas que representan la técnica de la novela conductista americaba de los cuarenta, puede más bien verse ligado, en cuanto a su tal carácter espiritualista, a los hechos claves del realismo pero, evidentemente, con salvedades.

Así, frente a los que postulan la presencia del subjetivismo como objeto y como método de experiencias realistas, Lukács reniega de ello y postula únicamente la presencia de la subjetividad del escritor en la medida en que esta faceta concienciadora, indispensable en todo arte verdadero, le sirva al escritor "como táctica no como testigo al modo naturalista, sino como ordenadora del sentido del mundo, como exégeta de las relaciones que en él se traban y como presencia moral que aprueba o reprueba el sentido de tales relaciones"(22).

Tal formulación de Lukács asume de lleno las pretensiones de toda aquella teoría realista que pretende que el arte no sea exposición de la problemática del individuo, en cuanto tal, sino en la medida en que sus complejidades son un indicio de toda una colectividad. En este sentido, don José Ortega y Gasset hablaba de la necesidad de considerar al individuo o la cosa en la totalidad en la que están inmersos, pues ellos constituyen "la totalidad de las relaciones"(23). R. Garaudy (24) hacía ver, asímismo, la necesidad de la totalidad en el marco del realismo: Esta visión totalizadora, frente al ámbito cerrado subjetivista, constituye una premisa primordial en el escritor marxista, pues la continua evolución de las posibilidades reales, es un hecho dado que el marxismo necesita acotar, delimitar precisamente atendiendo al juicio y valor de la totalidad.

Según las atenciones que se le presten al Naturalismo o bien al subjetivismo, entendiendo ambas concepciones como metodologías que auxilian el arte del realismo, únicamente en la medida en que la superficialidad naturalista sirva como base para la complejidad y cohesión que presentan los mecanismos del realismo, o la hondura del pensamiento del escritor (subjetivismo) ayude a una mejor exposición de los hechos que pretende el arte realista, según tales aproximaciones naturalistas o subjetivistas, repetimos, se hagan más o menos efectivas como auxiliadoras del realismo, así también la realidad puede aprehenderse de manera más o menos afortunada. De esta forma, y, se-

gún afirma Lázaro Carreter, la realidad se presenta, en la mímesis realista, formando inmensos arcos que definen hasta qué punto los procedimientos naturalistas y subjetivistas condicionan al escritor que desea considerarse realista, para la representación (o mímesis) de la realidad.

Se puede decir, por tanto, que la realidad puede ser captada desde una perspectiva netamente naturalista (mecanismo fotográfico de captación de la realidad) que presente infinitas modalidades, hasta concluir en un realismo ideal (captación de la realidad en su esencia y no en su forma). Por otro lado, la captación de lo real puede intentarse también mediando, en cualquier momento, la peculiaridad intimista del escritor (subjetivismo). Mas de ahí a que el escritor capte la realidad compleja perfectamente, gracias a su propia psicología, a su capacidad psicológica para penetrar en el meollo de lo real, existen de igual manera inmensos arcos o infinitas formas de aproximación en la mímesis de lo real.

La imprecisión que suscita el término realismo, como anunciaba M. Pidal, puede, pues, comprenderse considerando la inmensidad de arcos acerca de la captación de la realidad. Mas la complejidad en la identificación del realismo sigue siendo tal porque suponemos que, para mostrar la mímesis de la realidad, el poeta untiza muchos métodos que desdicen de todo sentido unitario, también en este segundo eslabón. Efectivamente, las formas que el escritor emplea

para dar a conocer la realidad que él ya ha asumido, difieren en gran medida. A lo largo de la historia se ha asistido a numerosas formas de traducción del realismo de los poetas. L. Carretar enumera entre otras la captación pseudomecánica, y, en el polo opuesto, la abstracción. Puede privar, asimismo, la adecuación a las reglas aristotélicas y, en caso extremo, la eliminación de las mismas, cayendo en la utopía.

Así pues, a las infinitas formas de captación mimética de la realidad, lo que se traduce en infinitas formas realistas, se suman los no menos múltiples y almabicados métodos que testimonian la mímesis del escritor realista. En tercer lugar, y dentro del cúmulo de complejidades que se desarrollan en la teoría del realismo, puede hablarse del lenguaje empleado por la técnica realista. Obviamente, el lenguaje que el escritor experimenta en su obra, se adhiere al empleado en la realidad, según ésta haya sido captada por el escritor, y sobre todo según el método utilizado en el testimonio de esa realidad captada.

Todas estas aclraciones nos conducen a legitimar la imprecisión acerca del carácter polisémico que la terminología del realismo presenta. Porque, efectivamente, bajo la denominación de "realismo", se cobijan múltiples ambigüedades. A nosotros nos es dado delimitar nuestra particular actitud teórica sobre el tema, sin olvidar que la práctica acerca del reconocimiento del hecho del realismo, resulta ser una compleja realidad que se hace más nítida sola-

mente en la medida en que concibamos que cada autor y cada obra en particular, necesita ser reconocida bajo las principales incidencias que hemos expuesto acerca, por un lado, de cómo concibe el escritor la realidad, y también, por otro lado, acerca de qué metodo es el empleado para la transcripción de esa realidad exigida por el poeta. Para que el crítico, pues, sepa atestiguar sobre qué tipo de realismo se orienta la obra literaria en cuestión, deberá tener en cuenta "el trozo de realidad sobre el cual informa la obra y la poética de la mímesis que impone o adopta frente a otras poéticas, en el curso de la serie literaria; la definición del método referencial empleado por el artista pertenece a esta última"(L. Carreter)(25).

Si, en última instancia, ensayamos sobre la finalidad del realismo, exponemos, además, nuestra actitud acerca de los fenómenos o complejidades del arte realista. Es evidente que tal finalidad esté ligada a unos mecanismos que la sustentan. Por consiguiente, tales mecanismos y métodos resultan prácticamente obvios una vez que expresamos a qué fin remite nuestra consideración acerca del realismo. Veamos, en primer lugar, qué salidas se aluden para la determinación del arte realista. Frye(1957) habla del goce que se experimenta ante la expectación de la realidad, lejos de todo tipo de concomitancias. Ello constituye un principio aristotélico frente a las teorías más elucubradas acerca de la finalidad del realismo. Booth(1961) por otro lado, apunta al hecho cierto de lo que pretendían otros tipos de realismo, desde Mateo Alemán hasta los más

recientes, que, en bloque, arrancan de 1850. La finalidad para esta clase de realismo resulta vital si se tiene en cuenta que, para la gran cantidad de escritores del realismo, el fin último al que conduce toda su actividad literaria es un reconocimiento de lo esencial del hombre y de su compleja problemática como ente social, para en última instancia poder actuar sobre su conducta e incidencias en la sociedad, valiéndose de lo agudo y penetrante que supone la aproximación social del realismo (26). En este sentido, y siguiendo la trayectoria de Lukács, se pretende una visión transparente de la realidad, lejos del empirismo naturalista, y fuera de toda formulación de carácter intimista que anule una visión cabal de la vida del hombre. Así pues, reprochamos las vagas ideologías de los extremismos que suponen las tendencias del Naturalismo o del Subjetivismo, en el momento en que tales tendencias aminoran una captación nítida y esencial de lo real del hombre, y propugnamos una tarea que vaya encaminada a desmixtificar la realidad y a poder asumir sobre ella el papel de buen orientador acerca del rumbo que deba tomar en cualquier situación de tiempo y de lugar.

III. J.A. de Zunzunegui.-

La Guerra Civil española constituye una importante premisa para la labor literaria de los escritores del momento. Tanto es así, que, si consideramos los años claves en los que se desarrolla la guerra, desde 1936 a 1939,

advertimos que esos escritores pueden ser reagrupados, casi prácticamente, según el valor que dicha temática represente en su producción. Así, novelistas como Ricardo León, Concha Espina, José María Salverría, etc., configuran su obra en años anteriores a la guerra, de manera que la temática nueva, parece delimitar el campo de su actividad literaria. Se puede decir, pues, que inmediatamente después de 1939, su labor literaria se extingue. Para otro grupo de escritores, lo fundamental de su producción acaece en los años posteriores a la fecha clave, de modo que sus primeras manifestaciones artísticas, anteriores a la guerra, resultan de menor interés. Benítez de Castro, Arbó o Zunzunegui, entre otros, deben ser considerados como los más inmediatos escritores que tratan la temática de nuestra Guerra Civil. No obstante, fuera de esta consideración general sobre las repercusiones de carácter literario que pudiera causar el estallido nacional, otros escritores, como Baroja o Azorín, hacen continua su labor, sin que los acontecimientos bélicos repercutan de hecho en una importante escisión en el conjunto de su obra.

Zunzunegui, pues, entra a la cabeza de cuantos novelistas navegan a su alrededor, pudiendo ser considerado como el más importante entre ellos, no sólo gracias al positivo balance que su obra representa respecto de la problemática de los años bélicos y sucesivos, sino también gracias a factores heterogéneos, como son su gran capacidad de fabulación, su gran fecundidad y, en definitiva, gracias a todas aquellas cualidades que deberemos recordar y que

lo posibilitan dentro de la gama de los grandes narradores del realismo.

Tras estudiar en las Universidades de Deusto y Salamanca, y, en el curso de su trayectoria novelesca, ingresa como académico en la Real Academia Española (año 1960), donde ocupa el sillón que había dejado vacante su ilustre antecesor Pío Baroja. Una de las parcelas que mejor definen su narrativa, considerada de carácter eminentemente popular, está relacionada con su técnica realista. Efectivamente, a pesar de su fidelidad a lo esencial del realismo, organiza la trama de sus novelas basándose siempre en una técnica tal que, gracias a la enormidad de detalles y observaciones minuciosas, se aproxima constantemente a las formulaciones del naturalismo, claro está, sin avanzar en tales procedimientos, aunque utilizándolos de manera meramente formal.

Otra de las parcelas muy tenida en cuenta en ese enjuiciamiento popular de Zunzunegui, se circunscribe junto a su particular psicología, donde se oculta un alma grande y, por ende, alegre y viva, que no desdice de la manera cómo nos presenta los hechos. Así, el sarcasmo y el humor negro que campean libremente por sus novelas, parece más bien una contrapartida del escritor: un querer mostrar lo que en él no existe, pero que, en resumidas cuentas, provoca tales procedimientos con vistas a aquella última finalidad de la que ya hablamos como propia del realismo, y que consiste, en este caso, en redimir toda la podredumbre humana que en aquella época pululaba mansamente, como resultado de la atrocidad a la que España se había visto sometida.

Es importante, asímismo, señalar en Zunzunegui su faceta como hostigador de la nueva clase burguesa que vivía en España y en la que claros síntomas de la decadencia de la época. A tal fin, ha dedicado múltiples creaciones donde pone en solfa la conducta irreparable del "señorito", como especial representante de una burguesía mal interpretada, en la que siempre se da un impúdico afán de riqueza y de escala social a cualquier precio. Su procedencia social elitista ha servido al escritor para reconsiderar, desde lo alto, cuál es el comportamiento interno de la aristocracia, que parece no corresponder con su ritual externo. Así también, esta fama de escritor acomodado habla de hasta qué extremo Zunzunegui es enormemente hábil para la descripción de ambientes desarrollados en torno a la temática del dinero y del poder, tan interesante en obras como La quiebra, donde Zunznegui no escatima nada con vistas a denunciar los estragos a los que es posible llegar en una sociedad regida por tales impulsos.

Zunzunegui comienza su labor literaria con una obra de corta extensión Vida y paisaje de Bilbao publicada en 1926. Una serie de narraciones cortas son las que componen el libro titulado Cuentos y patrañas de mi ría comenzado en 1926 y terminado en 1944. Tres en una o la dichosa honra (1935), El hombre que iba para estatua (1941), Dos hombre y dos mujeres en medio (1944), La poetisa (1961) y El contrabando (1971), forman, junto a las anteriores, una importante muestra de Zunzunegui en su calidad de creador de ficciones, sin una gran complicación, y en las que a

menudo da rienda suelta a su original visión del mundo, por lo que no dejan de considerarse obras pertenecientes la mayoría de las veces a impulsos idealistas o ilusorios, que, de hecho, contradicen sus más importantes aproximaciones al mundo de lo real, reflejado en sus grandes creaciones como narrador realista. La primera de estas obras, titulada Chiripi, da cuenta del autor en su tendencia de escritor abigarrado por la digresión a la que somete los argumentos principales, así como la trama de los secundarios. Chiripi (1931) representa un ensayo en la caracterización de los personajes; por ello, puede considerarse obra primeriza, en tal sentido, sin menosprecio de la calidad literaria, que no enturbia el valor artístico de sus obras cumbres. Su siguiente novela El chiplichandle (1940) narra la picaresca de un joven que llega a ser gobernador. Esta obra sirve de pretexto al autor para esbozar las vicisitudes que se sucedían en los años precedentes a nuestra Guerra Civil. En medio de la confusión reinante, es posible que la picardía encuentre el clima propicio para constituirse en baluarte de todo un ambiente político básicamente corrompido.

El mundo más característico, dentro de la temática de Zunzunegui, fiel reflejo, pues, de la temática de la incipiente burguesía española, resalta en ¡Ay... estos hijos! (1943) donde se describe la vida fácil del señorito lo cual representa sólo un aspecto parcial que culmina con las orientaciones sobre las fatales repercusiones de carácter ideológico y moral, a las que Zunzunegui ataca sin piedad. La misma disposición aparece en La quiebra (1947),

considerada como la más representativa en el marco de lo que significa tanto a nivel ideológico como en lo meramente formal, gracias a su enorme complejidad argumental que repercute lógicamente en su enorme densidad.

El barco de la muerte (1944) forma pareja, asímismo, con La úlcera en lo referente a la caracterización de los personajes centrales. Así, la figura histórica del indiano que regresa a su tierra natal, después de haber cosechado dinero en América, sirve como base al autor para dibujar detalladamente en El barco de la muerte cómo es la postura del hombre ante los medios que se le brindad para conseguir dinero y fortuna. La úlcera (1948), en cambio, queda aislada en cuanto a su carácter más significativo. Trata de ser una obra de carácter cómico, aunque no es precisamente tal comicidad la que legitima el humor marcadamente negro de Zunzunegui.

El origen vasco del autor corrobora el hecho de que buena parte de sus narraciones tengan como circunstancia geográfica su tierra natal, Vizcaya, cuyo ambiente marinero es sabiamente registrado por Zunzunegui. Todo tipo de mecanismo detallista, tan característico en él, permite dar una visión prácticamente fotográfica de los hechos y costmbres de su tierra. La geografía y el folklore de la costa vascongada se hacen pues en Zunzunegui materia apropiada para una recreación artística. La vida en la Corte, por otro lado, sigue siendo marco propicio para la técnica zunzuneguiana, pero ya sin el fervor íntimo constante en sus primeras obras de ambiente vascongado. Las ratas

del barco (1950) o El supremo bien (1951) son creaciones que asumen el otro ambiente madrileño en el que transcurren sus argumentos. Igual ocurre con La vida como es (1954), cuya configuración general permite dar cuenta de todo un marco ambiental madrileño. Las raterías de sus principales protagonistas, a la vez de ir marcando la escenografía en la que se manifiestan, significan, por otro lado, una importante vertiente en la caracterización de la obra zunzuneguiana. La vida como es, gracias a la gran complejidad de situaciones, a la acertada meticulosidad detallística y, sobre todo, gracias a lo atractivo de su argumento, se convierte en la obra más agradable del repertorio, teniendo en cuenta, sobre todo, que constituye una importante premisa del arte picaresco.

Esta oscura desbandada (1952) da ocasión para la descripción de un estado de cosas en la vida diaria del Madrid de la posguerra. Aparecen un cúmulo de circunstancias que hablan de las debilidades humanas de cualquier orden, lo cual permite saber del autor y aproximarnos a la fuerza de sus ataques, en favor de aquella moral que permita hacer llevadera la vida en los momentos en los que ésta se presenta áspera y corrompida. Tal serían los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil. La misma caracterización moralizadora presentan las siguientes creaciones en orden cronológico como son El hijo hecho a contrata (1956), El camión justiciero (1956) y Los caminos del Señor (1957).

Corroboran esta segunda etapa zunzuneguiana de am-

biente madrileño las restantes creaciones aparecidas en años sucesivos. Todas ellas hablan de la problemática del momento, que se manifiesta considerando aquellos puntos claves a los que hicimos mención y a los que es lícita la aproximación hostigante y a la vez salvífica que Zunzunegui representa asistido en cualquier circunstancia por su particular idiosincrasia de carácter fielmente religioso. Los últimos títulos aparecidos son Una mujer sobre la tierra (1959), El mundo sigue (1960), El premio (1962), Don Isidoro y sus límites (1963), Todo quedó en casa (1965), Un hombre entre dos mujeres (1968), La frontera delgada (1968), Una rica hembra (1970), El don más hermoso (1979) y Bajo mi cielo metalúrgico (1968), obra póstuma, constituye apuntes y esbozos del autor.

Zunzunegui había nacido en el año 1901 en Portugalete; su muerte, acaecida el 31 de mayo de 1982, significó el final de una larga enfermedad cardio-vascular. No obstante, los últimos años de su vida habían sido penosos para el escritor, acusado de otra grave enfermedad de la que logró salir, según él mismo nos refirió, con pérdida parcial de la memoria. Su vida, medrada en este sentido, debió acusar en su carrera literaria, de forma que el alejamiento de los círculos de cultura, ha sido un hecho sintomático en los últimos años del escritor. Por otro lado, la situación económica, tan señalada en él, no era la de esperar, pues el propio escritor nos había informado que no era de la magnitud que la gente suponía. Incluso la editorial le había planteado problemas de carácter económico. Ambas vicisitudes han estado presentes -no sabemos

en qué medida en la última etapa de su vida, aunadas y motivándole un sentimiento de postergación.

La fama de Zunzunegui, en otro orden de cosas, está motivada, especialmente, por la gran cantidad de ediciones de muchas de sus obras, por representaciones teatrales y cinematográficas que se han venido sucediendo, incluso, en la pequeña pantalla. Sus traducciones, en fin, han divulgado muchas de sus obras importantes. Finalmente, una anécdota nos habla acerca de tales planteamientos: En entrevista con Zunzunegui en julio de 1979, le hicimos ver nuestra pretensión de estudiar su obra en Granada, por lo cual Zunzunegui quedó sorprendido, ignorando que en nuestra Universidad pudiera ser reconocido y estudiado. Tal era la sencillez del escritor. Sin embargo, en un pequeño pueblo de Inglaterra, hemos podido comprobar cómo obras de Zunzunegui, difícilmente encontradas en nuestras librerías, podían ser leídas fácilmente en una biblioteca pública.

Tema 1.- Narrativa contemporánea.-

Angel Valbuena Prat, en su Historia de la Literatura española, sitúa formalmente la novelística de Zunzzunegui en la generación de escritores que va desde 1935 a 1940. Su realismo, indudablemente, participa abiertamente de todo un cúmulo de circunstancias que van a perfilar el quehacer literario de los hombres que escriben fundamentalmente entre las vicisitudes de la guerra. Sin embargo, su producción comienza antes. Dejando aparte su primera publicación, titulada "Vida y paisaje de Bilbao, de 1926, donde nos ofrece cuadros y costumbres de su tierra, su primera novela de gran tonelaje, en palabras del autor, es de 1931, año en que publica "Chiripi, sobre el tema del "footballismo". Es indudable, pues, su adscripción al tradicional realismo que se perfila en los autores de su generación. Así y todo, su obra, extensa y amplia, podrá participar con igual intensidad de otro tipo de proyecciones ideológicas que transfiguran el panorama artístico-literario de décadas posteriores. Las diversas matizaciones que nuestra

historia literaria, durante los últimos años, nos ha ofrecido, serán, igualmente, de una manera u otra, el cauce por el que Zunzunegui hará discurrir su pluma, cargando de matices diversos sus más recientes aportaciones, según lo vaya requiriendo el momento histórico por el que atraviesa. Parace necesario, pues, indagar y examinar todos cuantos resortes ideológicos se hayan producido en la España de posguerra, incluso hasta nuestros días, sin olvidar que el arte de un escritor participa de cuantos influjos externos a la obra ofrezca el panorama histórico. Al lado, pues, de un examen de las circunstacias psebéticas, como factor condicionante de la actividad creadora de Zunzunegui, es conveniente, en gran medida, hacer otro tanto acerca de intensas connotaciones que la Guerra Civil pudo acarrear en el ánimo de los españoles. Por eso, se podrá hablar de novela "existencial", y progresiva distensión de ese ánimo en el correr de las décadas posteriores, cauces ideológicos, todos ellos, que, de una manera u otra, asumirán la participación literaria de los escritores del momento.

Es oportuno y necesario señalar, asímismo, algo esencial en Zunzunegui al que críticos como Darío Villanueva, por ejemplo, acusan de no depender exhaustivamente de las nuevas estructuras que se van perfilando en el panorama literario posterior. El anquilosamiento del autor dentro de la mejor tradición realista, que no participa de nuevos enfoques más allá de los años cincuenta, es algo señalado por la crítica como revelador. Así, el crítico antes cita-

do, cuando El don más hermoso apareció en 1979 por no haberse podádo publicar con antelación en el año 1966 por motivos de censura, llegaba a afirmar de esta obra que "Más que una novela envejecida por tan dilatada espera; estamos ante una novela vieja desde su misma concepción"(1).

La inalterabilidad técnica de Zunzunegui es un hecho dado, así como lo es su vinculación a la escuela galdosiana. Por ello mismo, la producción del autor supone un amplísimo bloque de técnica realista que, desde los años de la preguerra, y, sucesivamente, la posguerra y época más inmediata, ha ido marcando la acotación de un terreno novelístico que dependía, tiempos atrás, de la técnica de vanguardia.

Debemos, pues, marcar las pautas que han servido como punto de referencia a la literatura española en las últimas décadas, reconociendo que la labor novelística de Zunzunegui, no ha quedado interrumpida, a pesar de ese estancamiento técnido del autor en "su" tiempo, al que nos hemos referido, sino que por el contrario su obra más reciente participa en buena medida de los nuevos moldes que el quehacer literario ha ido ofreciendo paulativamente, más que nada, y en la época que nos toca tratar, en relación con el desencanto que llevó consigo la Guerra Civil. Cinco obras de Zunzunegui participan, efectivamente, de esa gran batalla existencial en que las mentes de los españoles anduvieron absortas tratando de indagar en la nada una interrogante que les facilitase una luz de esperanza.

Esta faceta existencial correspondiente a los años cuarenta es necesaria examinarla, a la vez que los nuevos pasos que la novela ha ido ofreciendo en los últimos años. Todo ello nos supondrá un panorama compacto que nos ayudará a reconocer las múltiple influencias e interrelaciones de la literatura en la época más inmediata, en virtud de poder visualizar, desde un amplio horizonte, el panorama literario en el que la labor novelística de Zunzunegui encuentre su más perfecta explicación.

Iremos trazando un marco estructural de la novela en los últimos años, concretamente en los que van desde 1940 a 1980. Haremos un estudio teórico, a modo de introducción, acerca de las posibilidades que la novela ha ido ofreciendo a lo largo de las tres décadas subsiguientes a la Guerra Civil, así como trazaremos un breve compendio que trate de justificar las razones de las últimas tendencias de carácter experimental en la novelística española de los últimos años.

Todo ello supondrá un estado de cosas nuevo que surgirá en los años cuarenta, teniendo como punto álgido las vicisitudes que trajo consigo la contienda bélida, y será a la vez un resultado que no ha de estar forzosamente desligado de la orientación artístico-literaria que han supuesto los años inmediatos anteriores al conflicto, y que desarrollaremos bajo el epígrafe de "la generación de 1935-1940". Acerca de la cual daremos, más que nada una orientación generalizada sobre las más sobresalientes

figuras literarias que abarcan el período. Tal generación nos ayudará en gran medida, asímismo, para enlazar los últimos tiempos de nuestra novela con las principales figuras de la vanguardia, a su vez, el pilar desmitificador en el que se habrían de sustentar los prototipos de la generación del 35.

Finalmente, añadimos, en esta breve pincelada introductoria sobre el tema de la narrativa contemporánea, marco literario de la obra de Zunzunegui, que la técnica que pretendemos seguir para la exposición del tema, presenta un carácter más exhaustivo en extensión que en profundidad. Sólo en lo concerniente al autor del que nos ocupamos, el examen pretenderá ser complejo como se requiere, tratando de ver en todo momento las interrelaciones con otros autores y con los momentos decisivos en el acontecer literario.

I. Panorama narrativo de la generación del 27.-

Hacemos un breve repaso de las figuras que componen este espacio literario concerniente a la novela, teniendo en cuenta que más bien se trata de ofrecer unas pinceladas, las que creemos más relevantes, acerca de los autores y sus obras más representativas durante este período. Mediante los siguientes nombres y datos, pretendemos, pues, perfilar el panorama novelesco de la generación del 27.

Benjamín Jarnés (1888-1949) representa un punto cul-

minante de la vanguardia. Su novela Locura y muerte de nadie (1929) significa un gran éxito y se identifica como una moda que a su vez enlaza con la tradición, según el profesor Valbuena. Además de Lo rojo y lo azul (1932) y Tántalo (1935), destacamos Cita de ensueños (1936), sobre el tema de las figuras del cine. Por otro lado, parte de su obra de comentario y crítica, desparramada en diarios y revistas, se recogió en Ejercicios (1927) y Rúbricas (nuevos ejercicios)(1931).

Francisco Ayala había nacido en Granada en el año 1906. Es autor de El boxeador y un ángel (1929), colección de cuentos que había sido precedida por dos novelas, Tragicomedia de un hombre sin espíritu (1925) e Historia de un amanecer (1926).

Medusa artificial, uno de los relatos incluídos en El boxeador y un ángel, y Cazador en el alba (1930), señalan su nueva etapa de estrecha conexión con la vanguardia.

Razón del mundo (1944) y Cabeza del cordero (1949) marcan un nuevo rumbo, tras su etaba vanguardista. Aquí es necesario destacar la serie de Los usurpadores (1949), dentro de la técnica de la novela corta.

Tras otro grupo importante de su novela, Ayala publica tres libros de relatos, El as de bastos (1963), El jardín de las delicias (1971) y De raptos, violaciones y otras inconveniencias (1966), donde parece girar su narrativa hacia una nueva dirección. Así, por ejemplo, El jardín de las delicias significa la búsqueda de nuevas fórmulas, lo que se podría llamar una nueva manera del vanguardismo, aunque dentro ya de la década de los setenta.

En César María Arconada (1900-1964) encontramos, al lado del simple vanguardismo, el compromiso social. Así, por ejemplo, La turbina (1930) y Los pobres contra los ricos (1933), significan la nueva proyección hacia un tipo de problemática de clara raigambre social.

Otro tanto, acerca de la fusión vanguardismo y compromiso social, puede afirmarse de José Díaz Fernández (1898-1940), a or de La Venus mecánica (1929). Lo mismo que de Joaquín Arderíus (n. en Lorca, 1890), autor de, entre otras, Ojos de brasa (1925), Campesinos (1931), La escuela (1926), *El comedor de la pensión Venecia (1930)...

La novela Pero sin hijos (1931) de Esteban Salazar Chapela, significa también este despertar del compromiso social, en conexión con la vertiente netamente vanguardista.

Con Ramón J. Sender (n. en Huesca, 1902-1982) podemos comprobar la introducción en el realismo social de la época, desligado ya de todo tipo de vinculación respecto de la vanguardia. Su vida juvenil es evocada en Hipógrifo violento. Por otro lado, la plenitud del escritor está enmarcada allá por tierras americanas, con la siempre nostalgia de sus tierras de Aragón.

La primera etapa de au creeación es anterior a la Guerra Civil, con obras como Imán (1930), Mister Witt en el Cantón (1936) etc. La plenitud del novelista puede situarse, sin embargo, entre 1939 y 1960 (y obra siguiente). Aquí se sitúa El lugar del hombre, novela cuya acción transcurre en su tierra natal, caracterizada igualmente por su clara sátira.

Epitelemio del Prieto Trinidad se publica en 1942, y puede considerase dentro de su temática americana. De unos cuantos años después es su desconcertante Emen I tan, un libro de "blasfemias, danzas obscenas, gritos histéricos, y sucias y cínicas declaraciones".

Por otro lado, sus temas españoles abarcan la trilogía Crónica del alba. Su protagonista evoca, en un campo de concentración de Francia, al acabar la guerra española, sus recuerdos de niñez y mocedad.

En Los cinco libros de Ariadna los hechos histórico-políticos se mezclan con ironías alegorizantes y con la temática del amor. En esta etapa hay que situar, asímismo, su popular Requiem por un campesino español.

Desde 1965, más de cincuenta títulos se han ido sucediendo entre reediciones y versiones reelaboradas. Su obra es multiforme, extensa, reiterativa, de casi imposible clasificación. Sin embargo, Rafael Conte divisa cuatro líneas esenciales en la obra senderiana: la novela histórica, la alegoría, el relato sociopolítico y el autobiografismo. No obstante, su producción última, dentro del género de novela-ensayo quedaría fuera de tal clasificación. En el primer grupo, sobre novela histórica, ocuparía un lugar El bandido adolescente (1965) o La aventura equinoccial de Lope de Aguirre (1964). El autobiografismo es evidente en La mirada inmóvil (1979) y La luna y los perros (1962). En El verdugo afable (1953) el relato es por otro lado un testimonio sociopolítico de la España anterior a la guerra. Finalmente, el nivel alegórico de la novela sen-

deriana parte de Proverbio de la muerte (1939), que más adelante fructificó en tres obras: El fugitivo (1972), La mesa de las tres moiras (1974) y La efemérides (1976).

Junto a Sender, suelen verse relacionadas otras figuras literarias que comportan con aquél la caracterización social del arte, así como el hecho de que sus obras derivan tanto del período de anteguerra como del de posguerra. Entre los más destacados escritores deben señalarse André Carranque de Ríos (1902-1936), Jose Corrales Egea (n. en Larache, 1919), singularmente por su obra juvenil Hombres de acero (1935), Julián Zugazagoitia y Alicio Garcitoral.

Dentro de esta generación hallamos, igualmente, a Antonio Espina (1894-1972), cuya obra se caracteriza primordialmente por una despreocupación de los detalles y la forma, la proyección de una rebeldía, a la vez que una gran manifestación del "yo", lo cual hace posible una valoración del escritor esencialmente romántica. Aparte de su mejor obra en prosa Pájaro pinto, Espina ha dedicado también parte de su trabajo a temas de ensayo o similares, tales como El nuevo diantre (1934).

El escritor balear Mario Verdaguer (n. en 1893) es autor de La isla de oro (1926), entre un conjunto de novelas de las que destacan asímismo "La mujer de los cuatro fantasmas (1931) o Un intelectual y su carcoma (1934), obras, estas últimas, que destacan por su filiación a la vanguardia.

También realismo y vanguardia son las notas que definen la obra del navarro Félix Urabayen (1884-1943). Centauros del Pirineo (1928) o su novela póstuma Bajo los robles navarros (1965), giran en torno a temas de ambien-

tación navarra. Es de destacar, asímismo, su trilogía sobre Toledo, dentro del género novela-ensayo, que comienza con el título de Toledo: Piedad de 1920.

En el sector canario, destaca el poeta y prosista Claudio de la Torre (n. en 1898) con *Alicia al pie de los laureles (1940), entre otras obras. Igualmente, y en relación con el vanguardismo, hemos de hacer mención a la prosa de Agustín Espinosa (1897-1939).

De Rosa Chacel (n. en 1898), como novelista neta es de destacar su *Estación. Ida y vuelta (1930). Ensayismo junto a lo narrativo es lo que se da en Memorias de Leticia Valle de 1946. Una de sus mejores obras, Desde el amanecer (1972), es una evocación del mundo de su infancia.

Antonio Porras (n. en Pozoblanco, 1895) alcanza su madurez en El centro de las almas (1924), novela al margen de su faceta como ensayista.

Huberto Pérez de la Ossa (n. en 1897) alcanza su mejor valoración como novelista en Los amigos de Claudio (1931).

De Ramón Ledesma Miranda (1901-1963) destacamos su novela Viejos personajes (1936) y sobre todo La casa de la fama de 1950.

Antonio de Obregón (n. en Madrid, 1910) es importante por su novela Hermes en la vía pública de 1934.

La obra de Samuel Ros (1905-1945) apunta hacia el humor y el vanguardismo. Entre sus títulos se hallan *El ventrílocuo y la muda (1930) y, sobre todo, Los vivos y los muertos, de 1938.

Es necesario señalar, igualmente, el carácter lírico de la novela de Felipe Ximénez Sandoval (n. en 1903). Así, por ejemplo, en Tres mujeres más equis (1930).

Finalmente, como apéndice, destacamos la obra de Federico Sáinz de Robles (n.en 1899, en Madrid). Gran parte de su producción está dedicada a motivos sobre Madrid. Así, por ejemplo, su Por qué es Madrid capital de España (1939) o Cuerpo y alma de Madrid, etc. Además de narrador y escritor teatral, es importantísima su tarea de investigador acerca de temas de historia o de literatura. Como narrador es importante su obra Mario en el foso de los leones (1925), novela psicológica, donde se da además motivos de carácter vanguardista. Madrid y el resto del mundo (1958) es un conjunto de novelas cortas, parte de ellas, de carz pintoresco.

Aparte de su enorme obra de carácter crítico, señalamos, por último, su Escorial: vida y transfiguración (1963), su obra más significativa, calificada por el autor como "novelería barroca", y considerada, por otro lado, como la novela de la vocación religiosa".

II. La generación de 1935-1940.-

Ofrecemos a continuación un panorama de las figuras literarias más representativas de este período, conocido bajo la denominación de generación del 35, encabezadas todas ellas por Zunzunegui, acerca del cual y de su obra hemos pretendido ser menos parcos en detalles, mostran-

do en esta síntesis una cabal reseña de su producción, y, a la vez, señalando los hechos más destacados en algunas de sus novelas.

J. A. de Zunzunegui (n. en Portugalete, 1901-1982) presenta en su obra algunos influjos externos que no perjudican su propia originalidad. Entre ellos, es de destacar el de Ramón Gómez de la Serna, cuando, en ambos, el arte de la greguería se hace novela, tal y como apunta el profesor Valbuena Prat(2), quien, asimismo, señala en su Historia de la Literatura española la vinculación de Zunzunegui con el arte del Pirandello de las novelas cortas.

En el conjunto de novela corta de Zunzunegui se cita Tres en una o la dichosa honra (1935), colección de cuentos entre los que destacan "Niceto y su obsesión, El enemigo, El hombre que hacía y deshacía grasa, La nube y la ventana, de carácter bellamente poemático, la Parábola del agua salobra y el agua dulce o El hombre y su hábito.

Con el Chiplichandle (1940) comienza su feliz acometida de la novela larga. Es interesante, asimismo, destacar la valoración picaresca de la novela, dentro, evidentemente, de un ambiente de plena actualidad.

Sin embargo, en 1931 Zunzunegui ya había publicado Chiripi, obra que, según palabras de J.A. Tamayo (3), "constituye el primer paso, y paso firme y seguro de Zunzunegui por la novela grande".

El hombre que iba para estatua (1942) constituye otro conjunto de narraciones donde se da el predominio de la fantasía sobre lo real. Señalamos en este volumen los cuen-

tos Historia apacible de un hombre gordo, El amor del otro cuarto, El charco y la fuente...

¡Ay... estos hijos! (1943) es una obra maestra en lo que toca a la observación y al proceso psicológico de su protagonista.

El libro de novelas cortas Dos hombre y dos mujeres en medio (1944), encierra, entre otros, los títulos de los cuentos ¡Oh, el mar! y El retocador de paisajes, destacados, asimismo, por Valbuena en su obra citada anteriormente.

El barco de la muerte (1945) es una novela extensa en la que podrían destacarse como notas fundamentales su humor, su dramatismo o su ambiente.

En obras como La quiebra, Zunzunegui presenta una profunda sátira social. La úlcera (1948) es una novela de humor, con predominio burlesco. Las ratas del barco se publica en 1950.

El mundo social y psicológico de El supremo bien (1951) ha sido relacionado con el de su maestro Galdós, en cuya línea se halla cimentada básicamente la producción zunzuneguiana. No obstante, este realismo neogaldosiano, no menoscaba la propia originalidad de Zunzunegui, como apuntábamos al señalar otras fuentes en el escritor vasco.

En 1952 se publica Esta oscura desbandada. Sin embargo, la plenitud de la forma de novela zunzuneguiana, se encuentra en La vida como es (1954), donde a la vez que se comprueba extensamente la filiación respecto de Galdós, hallamos evidentes muestras de la picaresca.

El resto de la obra de Zunzunegui presenta los si-

guientes títulos: El hijo hecho a contrata (1956), El camión justiciero (1956), Los caminos del Señor (1959), El mundo sigue (1960), El premio (1961), La poetisa (1961), El camino alegre (1962), Don Isidoro y sus límites (1963), Todo quedó en casa (1964), Un hombre entre dos mujeres (1966), La frontera delgada (1968), La ricahembra (1970) y La hija malograda (1973). Todo el conjunto de su obra, como manifiesta Mª del Pilar Palomo(4), está dominado por una detención realista que no descuida en manera alguna el naturalismo en la expresión. Todo ello, en lo dilatado de una acción sumamente demorada.

Otras no menos importantes figuras de la generación que estudiamos, al lado de la de Zunzunegui, vienen encabezadas asimismo por Cecilio Benítez de Castro (n. en Ramales, 1917), quien trata en su obra temas de historia nacional como en Se ha ocupado el kilómetro 6... (1939), en torno a la batalla del Ebro. En la misma línea queda su Cuarto galeón (1941), sobre la España de los albores del XVIII.

Sin embargo, la fantasía es igualmente un factor que reviste una gran importancia en su obra. Así, en el año 1940 se publica La rebelión de los personajes, en la que Benítez de Castro trama un pugilato muy original entre los personajes reales o históricos y los personajes de ficción, todo ello, en relación con la vida y con una obra de W. Shakespeare. Derrama asimismo fantasía su obra Los días están contados (1944). Otras obras suyas son: *Maleni (1940), El creador (1940), Cuando los ángeles duermen (1946), El alma prestada, La iluminación (1958) o Sexi-Bar (1970).

Otras formas de la novela presenta la obra de un conjunto de escritores de la época, entre los que descuellan los siguientes: José Ballester, murciano, con obras como Otoño en la ciudad (1936) o Sueños (1945). Asímismo, Francisco Sancho Ruano. Rafael García Serrano (n. en Pamplona, 1914) es autor de Eugenio, o la proclamación de la primavera (1938), con una caracterización muy específica del género novelesco. La fiel infantería obtuvo el premio Nacional de Literatura en 1943; fue además mutilada por la censura, reapareciendo íntegra en el año 1974. Notas de un viaje de Roma a Buenos aires (1949) tiene carácter de reportaje. Diccionario para un macuto (1964, por último, es un libro testimonial que reviste gran curiosidad.

Elisabeth Mulder, nacida en Barcelona en la primera década del siglo, suele desarrollar en sus novelas, con suma frecuencia, la temática del amor. Ya en 1935 produjo La historia de Java, su obra clave. Entre sus demás títulos señalamos Alba Grey (1944) o Crepúsculo de una ninfa (1942). Es por otro lado Elisabeth Mulder autora de versos, faceta que completa y perfecciona su obra novelística.

Dentro del grupo, además de Ismael Diego Pérez, es necesario mencionar a Vicente Escrivá, sobre todo, por su obra Un hombre en la tierra de nadie, de 1948.

César González-Ruano (Madrid, 1902-1966) es poeta y narrador. Su novela Circe es del año 1935.

Algunas de las obras del novelista Pedro Alvarez (n. en Zamora, 1909) son Nasa (1942) o su novela corta Animas vivas (1941).

Juan Sebastían Arbó (n. en San Carlos de la Rápita, 1902), novelista en lengua castellana, es autor de Caminos de noche (1937), su primera novela. Tino Costa es de 1948. En Sobre las aguas grises (1949), Arbó hace una evocacion de la vieja Barcelona. Otras de sus obras son: María Molinari(1954), Nocturno de alarmas (1957), Martín de Caretas (1955) o Nuevas y viejas andanzas de Martín de Caretas (1959).

Por último, Miguel Villalonga (1899-1947) publica, en 1941, su novela Mis giacomini, una especie de sátira mezclada con humor de lo que fue la vida provinciana española de finales de siglo.

Más allá de nuestras fronteras, por otro lado, se gesta la obra de un conjunto de escritores, entre los que destacan Esteban Salazar Chapela (Málaga, 1900-1965). Su novela Peráco en Londres, trata el tema de los exiliados españoles.

Rafael Dieste en sus Historias e invenciones de Félix Muriel, publicada en Buenos Aires en 1943, nos ofrece el factor fantasía como rasgo más sobresaliente.

Paulino Masip (1900-1963) es autor del libro de memorias titulado El diario de Hamlet García, profesor ambulante de Metafísica (Mexico, 1944).

Max Aub (1903-1972), además de escritor dramático, es autor de un conjunto de novelas que comienza con el título Geografía (1929), donde se nos aparece en una línea deshumanizada, próxima a la generación del 27. Sin embargo, tras la Guerra Civil y el exilio, Aub acomete una

serie novelística enteramente testimonial, basada en nuestra contiende bélica. Se nos narra, pues, la vida española desde los últimos días de la República, hasta el exilio de los españoles en Francia. La serie, con el título genérico de El laberinto mágico, comprende las novelas Campo cerrado (1943), Campo de sangre (1945) y Campo abierto (1951), entre otras. No obstante, la obra completa de Max Aub presenta, al lado del carácter "a noticia" de una serie de cuentos, bajo títulos como Ciertos cuentos, cuentos ciertos (1955), entre otros, una modalidad "a fantasía" en otro conjunto de ellos no mencionados.

Arturo Barea (1897-1957) es autor de La forja de un rebelde (Buenos Aires, 1951), especie de novela autobiográfica. En general, la fusión del medio histórica con lo personal es fundamental en su obra.

José Herrera Pétere (1910-1977) además de poeta, había publicado antes de su salida de España diversas obras narrativas, aparecidas en Madrid en 1938. Es, por otro lado autor de la novela Niebla de cuernos (Entreacto en Europa (1940).

Finalmente, La otra cara (1961) de José Corrales Egea está escrita bajo su período de emigración, y versa sobre la España de la posguerra, dentro de un contenido testimonial y de denuncia.

Entre otros autores de novela, fuera ya del grupo de los que escriben desde el extranjero, habría que tener en cuenta a José Ramón Aznar (1899-1979), aragonés, quien, además de su estudio Don Quijote en la teoría de los esti-

los, ha dedicado una obra que respondiese a una continuación del Quijote, otorgándole un final muy particular.

Camón Aznar es esencialmente una personalidad en el pensamiento y la crítica. Además es poeta y dramaturgo.

Importante es señalar asímismo la novela de Agustín de Foxá (1903-1959), Madrid de corte a checa (1938), subdividida en tres partes en torno al tema de nuestra historia contemporánea.

El periodista y novelista Jacinto Miquelarena (1891-1962) en su obra "Don Adolfo el libertino", subtitulada Novela de 1900 (1940), nos ofrece una cordial visión del lejano mundo del novecientos.

Francisco de Cossío (n. en Sepúlveda, Segovia, 1887) es tambien periodista y autor de un grupo de obras, entre ellas Taxímetro de 1940.

Seguidamente, ofrecemos un panorama de lo que supuesto la novela española en las últimas décadas, desde los años cuarenta hasta nuestros días. Anticipamos, no obstante, un examen de conjunto como común denominador acerca de las pricipales obras que se han ido produciendo en el transcurso de todos estos años.

III. La narrativa en España desde 1940 a 1980.-

El contexto ideológico como plataforma sobre la cual va a desarrollarse la novela en el período que estudiamos viene determinado por unos acontecimientos fuera de una tono normal: la Guerra Europea y nuestra Guerra Civil suponen unos condicionamientos negativos que provocan un

clima de inseguridad, bajo el cual el hombre lucha consigo mismo tratando de hallar una respuesta a su estado de desesperanza. La novela de la época supone un eco que lanza el artista sobre aquel estado de cosas. Eco que presenta matizaciones diversas según la postura del escritor; así, la sublimación hacia un mundo religioso; la obsesión por la tragedia dolorosa del paso del tiempo; el realismo descarnado; o, en general, una actitud esencialmente existencialista ante la vida. De esta forma, se hacen significativas obras como La familia de Pascual Duarte de Cela, o Nada de Carmen Laforet, por todo aquello que arrastran consigo de sombrío, de descarnado, o de desesperanza.

Bajo este signo, no es de extrañar el calificativo de "existencial", aplicado al período de posguerra más inmediato.

Tras muchas divergencias acerca de las acotaciones o límites, lo más convergente está en relación con la subdivisión en tres importantes etapas aplicadas a la novela en el transcurso de estos años. La primera de ellas abarca desde finales de la guerra, año 1939, hasta 1951. Una segunda etapa comprendería la producción novelesca que va desde 1951 a 1962; y, desde 1962 hasta aproximadamente el año 1970, una tercera etapa. Aunque no se tiene una perspectiva demasiado marcada, sin embargo, algunos críticos comienzan a señalar un estado de cosas nuevo en torno a 1970.

La primera etapa, denominada existencial" por G. Sobejano, abarca la primera década y durante su transcurso tienen cabida obras de autores que proceden de muy va-

riadas vertientes. Así, por ejemplo, obras de Baroja, Azorín, o escritores pertenecientes aún al período novecentista como Concha Espina, Ricardo León, Mariano Tomás, Tomás Borrás, W. Fernández Flores o Bartolomé Soler. Igualmente, las obras de autores de la generación del 36, como Benítez de Castro, Arbó, Elísabeth Mulder, Pedro Alvarez, García Serrano etc. E incluso algunas de las novelas de Zunzunegui aparecidas en estos años como El chiclichandle (1940), ¡Ay... estos hijos! (1943), El barco de la muerte (1945) etc.

A pesar de la gran nómina de novelistas que confluyen en esta década, procedentes de muy diversos grupos, otros vienen a engrosar el repertorio, aunque ya originados en este período, tales como Mercedes Salisachs, Giménez Arnau o los renovadores" aparecidos en 1942, como Susana March, Camilo José Cela e Ignacio Agustí. Además, corrientes novelísticas diversas, nacidas asímismo, en este período, concretamente en 1943, son las que representan algunas obras de Gonzalo Torrente Ballester, Angel Mª Pascual o Alejandro Núñez Alonso, obras en las que puede fácilmente apreciarse una línea Anti-realista. De igual manera, Pedro de Lorenzo, Manuel Iribarren o Alvaro de Laiglesia, suponen matizaciones distintas dentro de los cauces generales de la novela durante esta etapa. A partir de 1944, son conocidos nuevos nombres, como los de Carlos Martínez Barbeitio, Mercedes Fórmica, Darío Fernández Flórez o Pedro Alvarez Fernández, todos ellos acrecentando el realismo de corte tradicional. En 1945, aparece

Nada de Carmen Laforet, dentro de la línea de un naturalismo existencialista; asímismo, es de señalar la figura de Pombo Angulo, cuya primera obra es de este mismo año. Entre 1945 y 1950, se da la consolidación del realismo en la obra de José Félix Tapia; en la primera novela de Gironella; en Delibes; y también en la obra de Ricardo Fernández de la Reguera, Marcial Suárez, J.M. Espinosa, Manuel Halcón y García Pavón. Por último, entre 1948 y 1950, aparece la obra de tres novelistas, abiertos al período posterior, que son Ana Mª Matute, Elena Quiroga y Suárez Carreño.

Dentro, pues, de esta década de los cuarenta, caracterizada, fundamentalmente, por su carácter "tremendista" y "existencialista", se da las obras del cúmulo de escritores a los que nos hemos referido, que suponen unas determinadas matizaciones o desviaciones de ese carácter fundamental de la novela, que cristalizarán en el correr de la etapa posterior.

El realismo social de los años cincuenta nace desde posturas muy diversas, que confeccionan el panorama novelesco que ofrece el año 1951. Efectivamente, este año puede denominarse año de "encrucijada", porque el repertorio de novelas que aparece entonces, supone una gran variedad de puntos de vista. Así, por ejemplo, en este año se publican La colmena de Cela, y La noria de Luis Romero. Coetáneamente aparecen las obras de Torrente Ballester, Ifigenia, y de Rafael Sánchez Ferlosio Alfanhui. Alvaro Cunqueiro con su Cocherretón supone, igualmente, una faceta distinta. No obstante, la preocupación social de la novela

se irá imponiendo como el propósito más generalizado a lo largo de la década.

Sin embargo, veamos qué posturas adopta esta corriente de realismo social durante el período. Se han señalado dos propociones de escritores en esta etapa de participación social de la novela. La primera de ellas, según las técnicas de un renovador neorrealismo, está integrada por los nombres de Aldecoa, Fernández Santos, Matute, Quiroga... Ligeramente posterior, se señala una segunda promoción con los nombres de García Hortelano, Ferres, López Salinas..., en los que la partácipación sócial se muestra más neta. Las técnicas, sin embargo, de las que se valen estos últimos novelistas, están encaminadas, todas ellas a la realización social del arte, abandonando, siempre que sea necesario, lo meramente artístico y poético.

Además de este elemento integrador que significa el realismo social respecto de la mayor parte de la novelística de estos años, se recogen, en esta década, abundantes muestars de realizaciones de signo anti-realista; así, por ejemplo, algunas obras de Torrente Ballester, Núñez Alonso, Ferlosio o Cunqueiro, que entran a formar parte de una poética encauzada hacia lo simbólico o lo intelectualizada. Vicente Risco, Miguel Buñuel, Juan Guerrero Zamora, Antonio Prieto, Carlos Rojas, Andrés Bosch o Manuel García Viñó, son nombres que vienen a engrosar la nómina de escritores que tienden hacia ese "realismo mágico", que tendrá plena vigencia en los años sesenta. La escasa presencia, pues, que ese mundo simbólico había tenido en los

cuarenta con Torrente, por ejemplo, torna y se hace mayor en los años cincuenta, según hemos comprobado, hasta desembocar en los sesenta en una plena manifestación de realismo mágico o de novela intelectualizada.

Finalmente, advertimos en esta etapa la presencia de ciertas obras de escritores que , por ser éstos de suyo adictos al realismo, aquéllas suponen "anomalías", gracias a su vinculación a la corriente anti-realista. Así, por ejemplo, los relatos "a fantasía" de Max Aub, alos que hicimos mención, o las novelas de carácter alegórico de Sender, aparecidas entre los años 1947 y 1953.

El período que transcurre desde 1962 hasta los años setenta, se caracteriza fundamentalmante por su oposición al realismo social anterior, aunque no siempre, ya que la tendencia del realismo dialéctico, que aparece en esta etapa, fija sus bases también en la concepción social, pero actúa dentro de una línea de intencionada creatividad artística. Esto último es pues, lo que diferencia sustancialmente la nueva tendencia respecto de la que protagonizaban los escritores netos del realismo social en la anterior década.

Sin embargo, la corriente simbolista que arrancaba de los años cuarenta y que fructificaba en los cincuenta, alcanza su total madurez en una segunda tendencia de carácter antirealista, que se da en esta misma década, conocida con la denominación de realismo mágico o novela intelectual.

Antes de señalar lo que tienen en común estas dos tendencias opuestas en su concepción, es decir, el realismo dialéctico, por un lado, y, por otro, el realismo mágico o novela intelectualizada , veamos cuáles son las bases en las que se sustenta el denominado realismo mágico; su característica fundamental es la ruptura de un aquí y de un ahora, conceptos que, por otro lado, son la clave de todo tipo de realismo, incluido el dialéctico que se estudia en esta etapa. Esa ruptura del ahora", lleva al concepto de acronía en el realismo mágico. Y, por otro lado, la ruptura del aquí", supone una concepción simbólica del espacio. En lo concerniente a la acronía, recordamos Carta sin tiempo de Prieto, a título de ejemplo; y en lo relacionado al espacio como símbolo, hacemos alusión al "Monte de Piedad", concepto espacial que aparece en Un mundo para todos de Buñuel.

Estas dos tendncias de realismo y anti-realismo caminan unidas en el transcurso de esta década de los sesenta, hasta fundirse en un concepto nuevo de novela experimental que domina a partir de 1970.

Sin embargo, aparte de este trasfondo opuesto en ambas tendencias, existe algo que las une y que está en relación con las fórmulas narrativas que se emplean en uno u otro caso.

En efecto, las nuevas orientaciones ideológicas que animan los distintos cauces por los que discurre la novela a partir de 1962, están en estrecha relación con unas

fórmulas externas nuevas que se desarrollan plenamente en estos años sesenta, pero que habían comenzado a florecer al comienzo de los años cincuenta. El año 1951, además de ser un año de encrucijada, en lo que se refiere a las tres concepciones fundamentales de la novela que se dieron, a saber, el neorrealismo de la primera promoción de escritores, el realismo social y la novela anti-realista, era también un año en el que se gaestaba una renovación de la novela en lo meramente formal. En relación, pues, con lo formal, es posible hacer referencia a cuatro puntos, como sitematización de todo el proceso. Estos serían el tiempo, el espacio, el personaje y el punto de vista.

En lo referente al tiempo, se da como norma generalizada una utilización de lo temporal atípica; con respecto a lo que supodíael tradicional realismo. El carácter nuevo de la novela en tal caso, supone la construcción de secuencias temporales discontínuas, barajadas hasta construir un "puzzle", que sólo el lector podrá ordenar cronológicamente. El espacio puede alcanzar asímismo, dimensiones nuevas, como la de ser elemento básico del relato, en torno al cual giran elementos radiales. Así, por ejemplo, El Jarama de Ferlosio. En lo concerniente al personaje, desaparece el concepto del protagonista, llegándose a la fórmula del "conductismo", según la cual el autor parece alejarse de los hechos, y en su lugar, éstos hablan por sí sólos, aplicado todo a la conducta de una colectividad (El Jarama es asímismo, el máximo ejemplo). Por último, en lo que toca al punto de vista, se sigue utilizando la

1ª y 3ª personas como punto de partida del que narra; sin embargo, se amplía el margen de perspectiva, dando lugar a situaciones anómalas con respecto al enfoque tradicional (Así, por ejemplo, en La sangre de Elena Quiroga es un árbol quien hace de narrador). O se llega, por otro lado, a la novela perspectivista, que supone que sobre los hechos que se narran, proliferan variadas versiones o perspectivas de los personajes, y es el lector quien debe reconstruir la autenticidad de lo narrado. Otro dato a destacar, sería, asímismo, el hecho de que, siguiendo la técnica del "nouveau roman" francés, el escritor puede narrar en 2ª persona.

Es interesante, en lo que respecta también al punto de vista, dar cuenta de la intencionada asepsia del narrador en los casos en que éste registra o transcribe literalmente el pensamiento del personaje, todo en relación con una total ausencia de estructuración lingüística. Tal novedad técnica, propia de los años que estudiamos, la comprobamos en la obra de Cela Mrs. Caldwell habla con su hijo y supone, además de los restante datos técnicos, una importante parcela artística que está ligada a las nuevas tendencias novelísticas de los sesenta.

El resultado final, pues, del proceso al que está ligado la novela de los años sesenta, está en relación con las nuevas fórmulas experimentales a las que nos hemos referido, tanto en lo referente al realismo mágico, como en lo que toca al realismo dialéctico. Este último, aún

reivindicando el propósito social, dejará de identificarse como "fotografía" de la sociedad, tratando de encontrar cauces nuevos. El punto último en ambas tendencias, en lo que toca a su formulación externa, será un proceso de reflexión en el que ha de participar, asimismo, necesariamente, el receptor, como elemento descodificador de un enunciado que pretende ser, ante todo, ilógico.

III.1. Primera etapa.-

A partir del año 1939 y hasta la década de los cincuenta, es imperante la vertiente existencial a la que se agregan otros puntos de vista, tales como el representa el "tremendismo" celiano, la novela-crónica, la novela como arte de la palabra o la novela intelectual y el realismo mágico. De todas estas formas que adopta la novela en esta primera década, daremos cuenta al examinar algunas de las obras de los escritores más representativos.

Camilo José Cela (n. en El Padrón en 1916) presenta un estilo en el que convergen tanto su descarnado realismo personal, como el conjunto de las viejas raíces españolas.

Su mejor obra puede considerarse *La familia de Pascual Duarte* (1942), que enlaza fácilmente con la modalidad "existencialista". Del año 1944 es *El nuevo Lazarillo*, subtitulada *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*.

Viaje a la Alcarria data de 1948 y constituye un libro en prosa de gran valoración lírica. *La colmena* (1951)

trata el tema de la posguerra con todas sus connotaciones amargas. En su novela La Catira (1955) o historias venezolanas, se da unaintuición del paisaje y el ambiente de las tierras americanas.

Mrs. Caldwell habla a su hijo (1953) es una obra "subjetiva delirante", en palabras de De Nora. Supone, por tanto, una corriente diversa de su neo-realismo.

De 1956 data El molino de viento y otras novelas cortas, que anuncian su arte del relato breve.

Del conjunto de libros de viajes aparecidos por estas fechas destacamos Judíos, moros y cristianos (1956) o el Primer viaje andaluz (1959).

En las colaboraciones periodísticas de Cela abundan lo que él denomina "apuntes carpetovetónicos", que suponen una disgregación estructural del concepto de novela. Más adelante, ha intentado la conversión de los "apuntes" en estructura novelesca en Tobogán de hambrientos, comprobándose, no obstante, en esta obra o aún en sucesivas publicaciones, su persistencia en su inicial fragmentarismo.

Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid (1969) supone un proceso novelístico de indagación a través, por un lado, de un medio externo muy sutil, como lo son los sucesos históricos narrados del Madrid de 17 y 18 de julio de 1936 y la octava siguiente, y, por otro lado, a través de la "consciencia" de un hombre que se sitúa desde el anonimato de la intra-historia

unamuniana. "Consciencia" que se ve reflejada en la obra por medio de un monólogo interior constante, expresado en 2ª persona.

Oficio de tinieblas (1973) supone el mismo recurso de experimentación. La ruptura formal y la oposición respecto del tradicional concepto de novela, se dan unánimemente en esta ulterior obra de Cela, y constituye, asímismo, uno de los máximos exponentes en lo que se refiere a los nuevos recursos experimentales que se inician en los años setenta. Sin embargo, como confesará el propio Cela, Oficio de tinieblas 5 supone una purga espiritual, un proceso catártico liberalizador, más aún que un simple acto de comunicación.

Nada (1945) de Carmen Laforet (n. en Barcelona en 1921), constituye, asímismo, un gran éxito, comparable al de la obra de Cela. En ella encontramos un autobiografismo, como anuncia el profesor Valbuena , que no desdice de la confesión de la propia escritora, según la cual no existe tal carácter autobiográfico. Sin embargo, éste es necesario hallarlo, no en los sucesos o experiencias concretas de la narradora, pero sí en lo que se refiere al "alma" de Carmen Laforet.

Tal autobiografismo esencial y anímico, volverá a encontrarse en La isla y los demonios (1952). Pero lo que Nada o La isla y los demonios tienen en relación con la época en la que se gestaron, es indudablemente ese sabor existencialista amargo, esa "náusea" ante el mundo que vive alrededor.

Tras La mujer nueva (1956), novela de ambiente espiritual", se llega a la insolación (1963) en torno al tema de la adolescencia, la etapa de la vida en la que, con mayor vehemencia, el hombre se pregunta qué es la vida. Y cuando encuentra la respuesta, se llega a una serena felicidad que, en Carmen, se traduce en la valoración de lo cotidiano.

La llamada (1954) es el título de un conjunto de novelas cortas que, de alguna manera, constituyen un valor complementario respecto de sus grandes obras.

Al lado de Carmen Laforet, se sitúa la figura de Ana Mª Matute (n. en Barcelona, 1926) en cuya producción narrativa hallamos importantes muestras de ecercamiento hacia los seres indefensos, frente a un mundo cruel y ajeno. En este sentido, es de destacar su primera novela Pequeño teatro, no publicada hasta 1954. Siguen, en la línea trazada sus posteriores libros de relatos, tales como Historias de la Artámila (1961) y otros más, aparte de su dedicación a la literatura infantil en Caballito loco (1962), por citar un ejemplo.

Una importante parcela de su obra está dedicada, igualmente, al tema de la guerra, concretizada en la Guerra Civil española. Así, la trilogía que comienza con el título Los mercaderes; Primera memoria (1960), o también sus dos novelas más representativas, que son En esta tierra (1955) y Los hijos muertos (1958).

Elena Quiroga (n. en Santander en 1919) obtiene el Premio Nadal de 1950 por su novela Viento del Norte, de

ambiente gallego. La sangre (1952) presenta como novedad el hecho de la noción del protagonista, que aquí es un árbol que narra su propia historia.

Además de Tristura (1960) y otro conjunto de novelas, Elena Quiroga es autora de *Escribo tu nombre (1965), obra en la que traza una defensa del individuo como ser libre, frente a los prejuicios que las normas sociales puedan imponerle. Este es aún el sentimiento que anima su última novela Presente profundo, de 1973.

Dolores Medio (n. en Oviedo en 1920) obtiene también el premio Nadal de 1952 con Nosotros los Rivero, novela en la que la autora se sumerge en el mundo de la niñez y adolescencia, que transcurre en la Oviedo de 1924 y los años sucesivos.

Atrapados en la ratonera (1980), su última obra y, en general, el resto de su producción, suponen una vertiente realista en la autora, que cederá, no obstante, hacia lo imaginativo en algunos de los relatos incluídos en El Bebancho (1974).

También es la fórmula realista la que anima la producción novelesca de la poetisa Susana March. Su primera obra importante se titula Nina (1949). Y a partir de 1963 comienza en colaboración de su marido, Ricardo Fernández de la Reguera, la redacción de unos Episodios Nacionales Contemporáneos sobre la historia de nuestros días. Al igual que en la obra de Dolores Medio, también ahora es necesario señalar una segunda vertiente en Susana March, que se encamina hacia un subjetivismo intimista.

Las nuevas fórmulas de experimentación en lanovela, propias de los años setenta, son, asímismo, característica fundamental que define alguna obra de Mercedes Salisachs (n. en Barcelona, 1916). Así La presencia (1979) supone un nuevo concepto de novela, donde es importante la participación activa del lector.

Al margen de ello, el resto de su producción presenta una orientación distinta, y en la línea de un tradicional realismo. Así, por ejemplo, La gangrena (1975), entre otras.

En esta extensa relación de escritoras novelistas de los años cuarenta y cincuenta, hay que incluir también los nombres de Mercé Rodoreda, Liberata Masoliver, Carmen Kurz y Paulina Crusat. E, igualmente, constituye un gran valor la prosa narrativa de la esposa de Dámaso Alonso, Eulalia Galvarriato.

Repecto de Carmen Kurz (n. en Barcelona, 1911) es de señalar, significativamente, su oposición a la mentalidad burguesa. El desconocido (1956), amén de otras obras, supone una gran pardela de su novelística, a la que hay que añadir una trilogía, cuya primera parte la constituye el título Al otro lado del mar, de 1973.

Antes de pasar a otro apartado que signifique nuevas matizaciones sobre la novela de estos años, hacemos aún alusión a otras novelistas, cuyos nobres suponen, asímismo, una parcela de la novela en nuestros días. Así, son de destacar "Isabel de Ambía", Elena Soriano, Eugenia Serrano, Mercedes Fórmica y Mª Luz Morales, esta última, de formación esencialmente novecentista.

Ignacio Agustí (n. en Santa Mª del Vallés, 1913-Barcelona, 1970) puede encabezar la lista de aquellos escritores, en el período que examinamos, cuya obra manifieste, más que nada, los acontecimientos históricos del momento, y reciba, por ello, el calificativo de novela-crónica.

La obra fundamental de Agustí lleva el título genérico de La ceniza fue árbol, que corresponde a una serie encabezada por Mariona Rebull (1944), a la que siguen El viudo Ríus (1945), Desiderio (1957), 19 de julio (1965) y Guerra civil (1972). Títulos, todos ellos, que son el resultado del deseo del autor de dar cuenta del panorama histórico de la ciudad de Barcelona en las últimas décadas del XIX y 1ª mitad del XX. La obra supone una formulación de historia interna en la que se proyectan también los recuerdos de niñez del autor, al compás, todo ello, de los acontecimientos históricos de orden externo.

José Mª Gironella (n. en Gerona, 1917) centra también su obra en una valoración eminentemente histórica. Así, su obra Los cipreses creen en Dios (1953) narra los sucesos acaecidos en España desde 1931 a julio de 1936. En 1961, con Un millón de muertos, Gironella prosigue en la misma línea de querer reflejar los sucesos históricos en España en torno a la Guerra Civil. De esta manera, esta última obra centra su acción en los mismos acontecimientos bélicos. El valor testimonial es aquí grande, tanto que se ha podido afirmar que, más que una novela de creación, parece, ante todo, un amplio reportaje histórico. Ha estallado

la pez (1966) es el tercer libro en torno al tema. Sin embargo, Gironella no ceja en el empeño de mostrar un amplio retablo" acerca dela realidad histórica de España, y, por ello, en 1971, obtiene el premio Planeta por sú obra Condenados a vivir, que viene a ser una continuación con respecto a su anterior título, en la que tra ta de reflejar la problemática de la burguesía española desde 1939 a 1967.

Ricardo Fernández de la Reguera (Santander, 1916) es autor, al unísono con su esposa, Susana March, de los EpisodiosEspañoles Contemporáneos, según anunciamos. Esta obra viene a ser un extenso reportaje sobre los sucesos históricos más recientes en España. Cuenta además esta larga serie con diez títulos aparecidos hasta 1979, año en el que se publica el 1er. tomo concerniente al último título La República. El 1º de ellos se titula Héroes de Cuba y apareció en 1963. Aparte de ello, R. Fernández de la Reguera es autor de otro conjunto de obras qya complétan su labor novelítica.

Finalmente, con Alejandro Núñez Alonso, asturiano, (n. en 1907) llegamos aotro punto impostante en el estudio de la novela de carácter histórico. Así, a partir de 1956, la novelística de Núñez Alonso experimenta una valoración a la vez mítica e histórica, con la aparición de El lazo de púrpura, en la que se retrodede a la época del Imperio Romano en tiempos de Cristo. Sobre idéntico tema giran obras como Eldenario de pàta (1959), La piedra y el César (1960), etc. En Cuando don Alfonso era rey (1962) nos

ofrece, en cambio, un reflejo de la realidad histórica cobtemporánea. Sin embargo, Semíramis (1965) es el primer título de una larga serie en torno al mito de la Antigüedad Clásica. Se continúa con Sol de Babilonia (1967), hasta un total de cuatro publicaciones.

Con las figuras excepcionales de Torrente Ballester y Alvaro Cánqueiro, la novela de la época atraviesa una fase en la que se despoja, por momentos, de su faceta tradicional realista, y experimenta nuevos márgenes en torno a lo que se denomina realismo mágico, o bien novela intelectual.

Gonzalo Torrente Ballestaer (n. en 1910), dramaturgo y crítico literario, es autor de Ifigenia (1950), una obra según ya comentamos, de carácter antirrealsita y de humor, escrita en una época en la que imperaba el realismo. Asímismo, pertenecen a aquella época Mi reino por un caballo (falsa novela inglesa) y El Hostal de los Dioses Amables, no publicadas hasta 1970, con el título genérico de Las sombras recobradas. El propio Torrente hizo saber el fracaso de estas obras que habían sido escritas en la etapa realista. No obstante, La saga /fuga de J.B., también de caracter mítico, significa una total aceptación, ya que la época en la que aparece, supone perfectamente el triunfo de nuevas tendencias. La saga /fugade J.B. es el primer título de una trilogía que lleva la denominación genérica de Las Insulas extrañas. El segundo y terser tomo corresponden, respectivamente, a Fragmentos de Apocalipsis (1977) y a La isla de los Jacintos Cortados, de 1980.

Sin embargo, al lado de este mundo mágico, se da también en Torrente la vertiente realista, que, en su etapa posterior, adoptará el carácter de novela intelectual. Este último ocurre en Los gozos y las sombras, ciclo que agrupa los títulos El señor llega (1957), Donde da la vuelta el aire y La pascua triste (1962). Al lado de los cuales, habría que situar, igualmente, Off-side, de 1969.

Alvaro Cunqueiro, poeta y autor de diversos géneros en gallego (n. en Mondoñedo, Lugo, en 1912 y muerto en 1981), presenta en su narrativa un mundo de ficción y fantasía, que lo utiliza como rechazo de una sociedad materializada y pragmática. Es posible que, en este sentido, Cunqueiro llegue a encontrar una fórmula nueva de denuncia social, al lado de lo que ya supone el realismo testimonial. El espacio mítico concreto al que Cunqueiro presta atención está orientado hacia las leyendas célticas y bretonas, tal y como ocurre en Merlín e familia e outras historias (1955), aparecida en castellano en 1957. Asímismo, y a partir de Las mocedades de Ulises (1960), ese mundo de fantasía girará también en torno al clasicismo mediterráneo, con un total de cinco títulos, el último de los cuales, El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes, data de 1974.

Al lado de Alvaro Cunqueiro y, dentro de esta valoración mágica de la novela, es preciso mencionar a Vicente Risco, e, igualmente, a Joan Perucho, cuya obra Les aventures del cavaller Kosmas (1981), entre otras, alardea de ese carácter fantástico del que participa la desviación anti-realista que examinamos.

La preocupación estilística es el factor que más define a Pedro de Lorenzo (n. en Casa de San Antonio, 1917). Lo cual es evidente en Angélica (1955), obra en prosa, pero con todos los atributos de la poesía. Sin embargo, con la serie Novelas del descontento, cuyo primer título, Una conciencia de alquilaer, data de 1952, Pedro de Lorenzo procede a una nueva formulación estructural de la novela, según la cual, cada uno de los títulos que componen la serie, ofrece un estilo propio, según palabras del autor. Es, asímismo, novedad en Pedro de Lorenzo el concepto de "estructura total", aplicado a sus obras, teniendo en cuenta una interrelación armónica interna entre ellas. Este es el carácter que presenta sus Obras completas, cuyo tomo primero apareció en 1974.

En una línea de realismo tradicional, la obra de Manuel Halcón significa una gran revitalización del tema andaluz. Apegado a la tierra andaluza desde su condición de hacendado, sus novelas son un fiel recuerdo de este campo tan nuestro. Las Aventuras de Juan Lucas es de 1944. Sin embargo, la plena madurez del novelista se señala en Los Dueñas (1956).

Manuel Halcón (n. en 1902), sevillano y aristócrata, es, además, miembro de la R.A. Española.

Miguel Delibes (n. en Valladolid, 1920) acusa en sus obras una actitud humanista, reveladora del hombre como ser concreto y formando parte de la colectividad. Todo ello, dentro de la típica tradición realista que sustenta sus más importantes creaciones, como son La sombra del

ciprés es alargada (Premio Nadal, 1974), El camino (1950), Las ratas (1962) o Cinco horas con Mario (1966); esta última, a través de la técnica del monólogo, nos presenta un análisis del mundo social del entorno.

Junto a Delibes, otro grupo de escritores en la época del tremendismo celiano o del existencialismo de C. Laforet, utilizan un realismo de observación al margen de aquellas facetas. Así, la obra de Segismundo Luengo, José Mª Souvirón, Manuel Pombo Angulo, Darío Fernández Flórez, Pedro Alvarz Fernández, Enrique Nácher, José Antonio Giménez Arnau, Luis Landínez, Francisco Alemán Sáiz, Adolfo Lizón, Bartolomé Soler, Noel Clarasó, Juan Antonio Espinosa Echevarría, José Plá, Mur Oti, Vicente Ramos y Pérez, Francisco de Castells, Ismael Diego Pérez, Emilio Ortiz Ramírez y Salvador Pérez Valiente.

Antes de pasar a ser el panorama narrativo de los años cincuenta, veamos aún que nos depara la obra de otro importante grupo de escritores que desarrollan su labor desde el exilio, entre la década de los cuarenta y las siguientes.

Así, Mercé Rodoreda (Barcelona, 1909) con obras entre las que destaca La plaça del Diamant (1962), vertida al castellano en 1963, y que representa su triunfo definitivo.

De igual manera, Manuel Andújar (La Carolina, 1913), autor, entre otras obras, de la trilogía que lleva el título de Vísperas, cuyo primer volumen, Llanura (México, 1947), versa sobre el ambiente de la España del final de la Monarquía. Esta serie se integrará en una mayor, titula-

da Lares y penares, donde se sigue narrando el ambiente histórico que va, en este caso, desde la Restauración al exilio.

Virgilio Botella Pastor es autor de un ciclo cuyo primer título corresponde a Porque callaron las campanas (1953), ciclo en el que se da como telón de fondo, la Guerra Civil en España y las consecuencias de los refugiados españoles en Francia.

Al lado de tales escritores, es preciso señalar, finalmente, los nombres de Simón Otaola, Arturo Serrano Plaja, Antonio Sánchez Barbudo, Ricardo Baqtidide Valencia, Eugenio F. Granell, José Herrera Pétere, Clemente Airó, Manuel Lamana, Roberto Ruiz y Segundo Serrano Poncela.

III.2. Segunda etapa.-

Veamos a continuación, las nuevas fórmulas narrativas que, en torno a los años cincuenta, nos ofrecen los más importantes novelistas, comenzando por figuras tan destacadas como Suárez Carreño, Luis Romero y Sánchez Ferlosio.

Jose Suárez Carreño (n. en Mexico, 1914) es considerado figura importante en la transición de la narrativa que va de los años cuarenta a los cincuenta. Las últimas horas (Premio Nadal, 1949) queda dentro de la técnica "neorrealista", propia de los cincuenta.

Luis Romero (n. en Barcelona, 1916) obtiene igualmente el premio Nadal con La noria, publicada en 1952. Otras obras, dentro también de este mismo carácter neorrealista, las constituyen Las viejas voces (1955) o el libro de narraciones Esas sombras del trasmundo (1957).

Por su parte, Rafael Sánchez-Ferlosio (n. en Roma, 1927) es autor de Industrias y andanzas de Alfan-hui (1951), novela a la que ya hemos hecho referncia, y que se inserta en una línea de mitos y fantasía. Lo que supone una segunda vertiente en el autor, que, en su más conocida novela, El Jarama (Premio Nadal,1955), se muestra conforme a la estética del neorrealismo. Sin embargo, actulamente, El Jarama tiende a ser considerado una novela de carácter simbólica, vista desde otra perspectiva.

En Jesús Fernández Santos (n. en Madrid, 1926) un neo-realismo inicial va dejando paso, cada vez más, a una progresiva contemplación del alma humana, incluso a través del espacio físico. Este es el carácter que presenta El hombre de los santos (1969), obra en la que se da, por tanto, la transición hacia esta nueva orientación que alcanza una clara expresión en Las catedrales (1970), conjunto de cuatro relatos. Ese mismo deseo de acercamiento al interior del alma, en este caso angustiada, es el que anima El libro de la memoria de las cosas (1971). Sin embargo, es su obra Extramuros (1979) la que ostenta el máximo exponente en esta valoración del interior del ser humano. La historia externa, la vida en un convento femenino en el siglo XVII, queda en cierto modo ahogada, gracias al valor trascendental que representa la incesante dialéctica llevada a cabo en el mundo interiorizado de la protagonista. Cabrera (1981) queda en una línea similar a la anterior, incluso también por su temática histórica. En general, sobre

Fernández Santos hay que advertir, asímismo, más que nada, la importancia que otorga al estilo. Su obra de carácter testimonial, así como aquélla que se acerca hacia la contemplación del mundo interior, lleva el sello de lo artístico, factor , según él, imprescindible en todo tipo de creación.

En Ignacio Aldecoa (Vitoria, 1925-Madrid, 1969), igual que ocurre en Fernández Santos en el trayecto de su etapa de búsqueda interior, se da también la utilización del mundo físico y pragmático, como puente revelador de espacios o mundos espirituales. Tal valoración simbólica aparece ya en su primera obra El fulgor y la sangre (1954) o en otras, como Gran Sol (1957), en las que el "castillo" o el barco", elementos concretos que, respectivamente, aparecen en ambas obras, evocan conceptos espirituales del hombre.

Sin embargo, no toda la producción de Ignacio Aldecoa presenta tal dimensión, sino que una gran porción de ella, queda relegada al ámbito del neorrealismo.

También son neorrealistas las creaciones de una serie de autores a los que hacemos mención seguidamente: sin embargo, tal neorrealismo presenta de suyo distintas matizaciones, de manera que es posible hallar novelas de claro matiz psicológico, novelas-reportaje o novelas de base testimonial histórica o coetánea.

José Luis Castillo-Puche (n. en Yecla, 1919) es autor de un conjunto de obras entre las que destaca Paralelo 40 (1963), en torno al tema de los americanos en Ma-

drid, todas ellas, de valor testimonial. Sin embargo, la otra faceta de la obra de Castillo-Puche, significa una introspeccion o indagación personal, en novelas como *El libro de las visiones y las apariciones* (1977) o *Como ovejas al matadero* (1971).

También la obra de Tomás Salvador (n. en Villada, Palencia, 1921) se circunscribe de hecho dentro del realismo de observación, con novelas como *Cuerda de presos* (1953), entre tantas otras; aunque con *La nave* (1959) o, más que nada, con *Marsuf, el vagabundo del espacio* (1961), serie para jóvenes, Tomás Salvador da un giro hacia lo que se ha llamado ciencia-ficción.

Por su parte, Ramón Solís (n. en Cádiz, 1923+ fallecido en la década de los setenta) otorga una valoración retrospectiva a sus más importantes obras como *El Cádiz de las Cortes* (1959), *Un siglo llama a la puerta* (1962) o *El canto de la gallina* (1965), esta última de tema contemporáneo.

En idéntica línea de observación, se halla la obra del asturiano Manuel Arce (n. en 1928). Su primera novela es *Testamento en la montaña* (1956), a la que sigue *Pintado sobre el vacío* (1958), acaso su mejor obra. Estas y el resto de su producción, presentan, en general, resonancias propias de su análoga vocación como poeta.

Otro importante grupo de narradores a los que se les puede calificar de "independientes", insinúan en sus obras modalidades diversas, aúque siempre dentro de los valores característicos del neorrealismo. Las más destacadas

figuras, en este momento, son Torcuato Luca de Tena, Emilio Romero, Angel Mª de Lera, Rodrigo Rubio y Carlos Ydígoras. A los que hay que añadir los nombres de José Luis Martín Descalzo, Alfonso Martínez Garrido, Héctor Vázquez Azpiri, Francisco Candel, Antonio Rabinad, Jorge Tela Trulock, Gonzalo Torrente Malvido, Concha Alós, Eduardo Fraile, Jorge Ferrer Vidal y J. Alvarez Cruz.

El castellano Angel Mª de Lera (n. en 1912) es autor de un éxito reciente, Las últimas banderas (1967), en torno a la guerra civil española.

Torcuato Luca de Tena y Brunet es autor igualmente de obras como Edad prohibida (1958) o La mujer de otro (1961), entre otras muchas, donde analiza la realidad del hombre desde la perspectiva contemporánea. Al margen de la técnica neo-realista utilizada en dichas obras, en otras, como La fábrica de sueños (1978), por ejemplo, ensaya el autor procedimientos nuevos de carácter fantástico, que lo alejan del realismo testimonial.

III.3. La novela anti-realista.-

Al hablar de las características generales acerca de la novela en la década de los cincuenta, aludíamos también a una faceta anti-realista que arrancaba de la década de los cuarenta. Pues bien, esa faceta de realismo mágico la hallamos, en el período que analizamos, en dos obras concretas de las que ya hemos hablado: Se trata de Ifigenia de Torrente Ballester y Alfan-hui, de Sánchez Ferlosio. Y, al lado de estas obras, los nombres de una serie

de novelistas en los que, de alguna manera, se hace evidente la tendencia anti-realista.

Por ejemplo, Juan Guerrero Zamora (Melilla, 1927) participa de lo fantástico y simbólico en Enterrar a los muertos (1957), sin olvidar, no obstante, el testimonio realista de Estiércol (1953).

En Carlos Rojas, se da igualmente el realismo testimonial, al lado de la vertiente anti-realista. Sin embargo, este segundo plano va a suponer en el autor un desplazamiento hacia el juego "posibilista" de la historia, lo que supone, asímismo, un carácter utópico en su novela. Esto se da, por ejemplo, en El asesino de César (1959) e en Lorca, hidalgo y poeta en el infierno (1980).

Por otro lado, esa desviación hacia la historia, con una interpretación a la vez utópica, va a significar, asímismo, en Carlos Rojas una explicación acerca de la realidad del hombre, propósito fundamental en sus obras, al considerar la historia como "maestra de la vida".

Antonio Prieto (n. en Almería, 1930) el "Valera" existencial de nuestra época, según Valbuena Prat, escribe Tres pisadas de hombre (1955) y Buenas noches, Argüelles (1956), en la clave de un realismo de observación, que, a partir de 1958, con la publicación de Vuelve atrás, Lázaro, cederá en favor de lo extraño o extranormal, reflejo de un mundo que se autodestruye. Prólogo a una muerte (1965) presenta análogas características existenciales, a través de algo parecido a un extenso soliloquio, que se lleva a cabo en un recinto rodeado de nieve.

La obra de Andrés Bosch (Palma de Mallorca, 1926) es otro claro síntoma de desviación de lo cotidiano hacia el simbolismo que ello pueda representar. García Viñó (5) percibe en Bosch la búsqueda del ser en un mundo lleno de espejismos. Algunas de sus obras llevan el título de Ritos profanos (1967), La revuelta (1963) y El cazador de piedras (1974).

También, en una línea de deformada irrealidad, se encuentran algunas obras de novelistas cuyos nombres son Manuel San Martín, García-Viñó, José Vidal Cadellans, Miguel Buñuel, José Luis Sanpedro y José Ombuena.

III.4. Realismo social y experimentalismo.-

Veamos, a continuación, otra extensa lista de autores de la segunda promoción de los cincuenta, en los que el propósito social va pasando, desde una técnica más o menos tradicional, hacia nuevas formas de experimentación externa.

Este es el caso de Juan Goytisolo (n. en Barcelona, 1931) que ya, desde su primera obra, Juegos de manos (1954), participa en una clara intención social. En esta línea, se integran también obras como las que recoge la serie El mañana efímero así como sus libros de viajes Campos de Níjar (1960) o La Chanca (1962), entre otras tantas.

Pero, a mediados de los años sesenta, cuando se impone el propósito de "dinamitar el idioma", ve entonces Goytisolo una mayor posibilidad de armonización estructural entre forma y contenido. Puesto que la subversión so-

cial o moral es tal en su obra, es preciso, afirma el autor, que el lenguaje como forma, refleje, en su distorsión, ese igual estado caótico de cosas.

Señas de identidad (1966) es la novela con la que se inicia esa nueva etapa en Goytisolo, etapa en la que, como hemos indicado, los hechos que se presentan desde un punto de vista de subversión moral o social, hallan pleno equilibrio con respecto a un plano de expresión lingüística, en cierto modo, también subversivo o inconexo. Es lo que ocurre, asimismo, en Reivindicación del Conde Don Julián (1970) o en Juan sin tierra (1975), que forman trilogía junto a la novela antes citada .

Pero es en su última obra Makbara (1980), donde el plano de experimentación técnica adquiere mayor relieve, de suerte que se hace necesaria la participación por parte del lector, quien ha de reconstruir los hechos que se barajan en forma de 'escritura oral".

Este paso de Goytisolo hacia lo experimental, que presenta valor generalizado en la narrativa de los años sesenta, sigue teniendo el mismo sentido de denuncia, y arranca, concretamente, de la novedad formal que ha supuesto Tiempo de silencio (1962) de Luis Martín Santos (1924-1964).

La modalidad nueva define también la obra de Jesús López Pacheco (Madrid, 1930), autor de Central eléctrica (1956), entre otras.

Igualmente, Ramón Nieto (La Coruña, 1934) presenta, en

una primera etapa, con El sol amargo (1961), como ejemplo, el mismo deseo de aproximación hacia fórmulas experimentales. Sin embargo, su trayectoria novelesca adquiere valor de introspección psicológica en obras como Vía muerta (1964) y, a su vez, dejará vía libre a una concepción simbólica del espacio en La señorita (1974), donde se plantea el tema político en la etapa franquista.

Antonio Ferres (Madrid, 1924), además de novelas de clara denuncia social, es el autor de Los vencidos (1965), de evidente síntoma intimista, bajo la forma de un realismo tradicional. Más adelante, y, en obras como Ocho, siete, seis (1972) o En los claros ojos de John (1975), proseguirá ese mismo carácter introspectivo, pero encauzado ya según las nuevas fórmulas experimentales.

Otros novelistas de esta segunda promoción de los cincuenta, que engrosan la serie de nombres en los que de una manera u otra se da, asímismo, una aproximación hacia las nuevas formas de experimentación (dentro por supuesto de un claro propósito de denuncia), son Juan García Hortelano, Daniel Sueiro, Juan Marsé, Luis Goytisolo, Armando López Salinas, Carmen Martín Gaite y Juan Benet.

Juan Marsé (Barcelona, 1933), en su novela Ultimas tardes con Teresa (1966), se abre palmariamente hacia las nuevas fórmulas de experimentación, acentuadas, sobre todo, en la utilización barroquizante de la lengua. Esta es también la forma que reviste La oscura historia de la prima Montse (1970).

Carmen Martín Gayte (Salamanca, 1925) expone en sus novelas un mundo interiorizado, siendo ésta su nota más destacada, a la par que una no muy abundante utilización de los nuevos recursos técnicos. Algunos de los títulos que componen su obra son El balneario (1954), Ritmo lento (1963) o Retahílas (1974).

Por último, Juan Benet (Madrid, 1927) puede considerarse el escritor más representativo de la nueva etapa, denominada realismo dialéctico, por la que atraviesa la novela comprometida. En Volverás a Región (1967), título con el que comienza un largo ciclo, Juan Benet utiliza tales nuevos resortes, dentro, igualmente, de una estructura mítica. Ese ciclo se cierra con El aire de un crimen (1980) y ofrece la particularidad de que los distintos volúmenes o partes que lo integran, están estrechamente relacionados entre sí.

El cambio que se experimenta en la novelística de los sesenta, y del que hemos venido hablando al examinar la obra de estos últimos novelistas, halla eco, asímismo, en la narrativa andaluza, a través, fundamentalmente, de la utilización de una técnica que se basa en el artificio del lenguaje.

Esta es, pues, una de las bases esenciales que mejor define el campo de acción de la novelística andaluza en los últimos años.

Ortíz de Lanzagorta (6) daba cuenta en 1972 de unas constantes que son normales en un amplio grupo de novelis-

tas como Grosso, Caballero Bonald, Ferrand, Aquilino Duque, Quiñones o Muñiz Romero y que se refieren esencialmente, a deseo de renovación, búsqueda de soluciones estéticas del lenguaje, refinamiento intelectual e indagación en el misterio.

Alfonso Grosso y Caballero Bonald son los nombres que mejor se barajan en calidad de representación del grupo andaluz. Ellos, pues, van a protagonizar, de forma decisiva, con su obra, esa nueva estructura formal por la que atraviesa el arte comprometido de los años sesenta en el ámbito de la novela andaluza.

Alfonso Grosso (Sevilla, 1928) en una primera etapa de su trayectoria novelesca, manifiesta su total adhesión a la forma tradicional del realismo social, fundamentalmente en una trilogía que lleva por título A la izquierda del sol. En ella están presentes los eternos problemas infraestructurales del andalucismo.

Más adelante, con Inés Just Coming (Compás de espera de un ciclón en el Caribe (1968), Grosso ofrece un giro en su trayectoria, ya que una parte esencial en la composición, obedece a ese deseo exhibicionista del lenguaje. En Florido mayo (1973) pervive aún la temática andaluza, mostrándose el ambiente natal del escritor, dentro, igualmente, de la técnica del artificio barroco. No obstante, a partir de esta última obra, Grosso cambia de trayectoria a base de la utilización del concepto de acción en la novela. Esta es la base que ostentan sus últimos títulos, ta-

les como La buena muerte (1976), Los invitados (1978) o El correo de Estambul (1980), con Andalucía también como telón de fondo.

En el poeta José Manuel Caballero Bonald (Jerez de la Frontera, 1926) se dan igualmente varias fases por las que atraviesa la trayectoria de su novela. Así, desde su adhesión, en un primer momento al realismo social, se pasa a un concepto mítico de novela en Agata ojo de gato (1974), que cederá, con Toda la noche oyern pasar pájaros (1981), hacia un realismo barroquizante. La temática, por otro lado, sigue siendo la tierra andaluza.

Otros nombres que acompañan a los autores citados, son Manuel Barrios, con Epitafio para un señorito (1972) o Al paso alegre de la paz (1975), entre otras obras; Manuel Ferrand, autor también de un grupo de obras entre las que destacamos Quebranto y ventura del caballero Gaiferos (1973); Luis Berenguer, creador de un mundo mítico en El mundo de Juan Lobón (1967); o Aquilino Duque con Los consulados del más allá como ejemplo. Sin embargo, buena parte de la obra de los novelistas últimos citados, significa ya un contacto con las más recientes tendencias de experimentación que ofrece la novela de los setenta, cuyo máximo exponente en el ámbito andaluz, es Carlos Muñiz Romero, al que seguirán otros nombres acordes a la última novela experimental, como José Leyva o José Mª Vaz de Soto.

III.5. Ultimas tendencias.-

Las últimas tendencias por las que atraviesa la novela de la década de los setenta, tienen que ver, por un lado, con unas más rebuscadas técnicas de experimentación, y, en segundo lugar, con la gran acogida hacia el género policíaco, dentro de un concepto muy intelectualizado. Ya en la década de los sesenta, se destacan tres nombres, señalados por Valbuena, representativos de esta doble posibilidad que ofrece el género novelesco en los últimos años. Ellos son Antonio Fernández Molina, Gonzalo Suárez y Juan Farias.

Francisco García Pavón (Tomelloso, 1919) es, asimismo, escritor representativo de las nuevas modalidades que experimenta la novela en la década de los setenta. Así, su obra Historias de Plinio (1968), primer título de un extenso ciclo en torno a este personaje de creación original, está dentro de la línea de aventuras no lejana al género policíaco. No obstante, García Pavón se vale, en ellas, de procedimientos del tradicional realismo.

Pero no es éste el cauce normal por el que ha de discurrir el tema policíaco, sino que en Easy Joe dice sí a Chile Walker (1974), de Carlos Alfaro, o La verdad sobre el caso Savolta (1975), de Eduardo Mendoza, se prosigue en la nueva técnica de experimentación, dentro del mismo género de aventuras.

Además de Ramiro Pinilla o Isaac Montero, destacamos a Manuel Vázquez Montalbán, autor, entre otras obras, de

Los mares del sur (1979) y Asesinato en el Comité Central (1981), en las que ofrece una parodia del género de agentes secretos.

Antonio Fernández Molina (Alcázar de San Juan, 1927) en Solo de trompeta (1965), investiga motivos del subconsciente y del absurdo, dentro de una técnica nueva intelectualizada. En análogo sentido de experimentación, se halla El león recién salido de la peluquería (1971), amén de otros títulos.

Ese mundo del subconsciente es el que asoma, igualmente, en las tres novelas de Fernando Arrabal (Melilla, 1932), tituladas Baal Babilonia (1959), El entierro de la sardina (1961) y Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión (1966). También pertenece a esta línea surrealista el nombre de Gonzalo Suárez.

Otros escritores, en cuya obra las nuevas tendencias de experimentación no logran, por el contrario, límites extremos, y en los que aún pervive el realismo tradicional, al lado de tales "intentos" de experimentación formal, son Ramiro Pinilla, Vicente Soto, éste último gran cultivador del cuento, al lado de Manuel Alonso Alcalde y Alfonso Martínez-Mena; e, igualmente, también José Plans, Francisco Izquierdo y Andrés Berlanga.

José Luis Acquaroni es, igualmente, perteneciente a este grupo y gran renovador del relato corto en La rueda catalina (1953, como ejemplo. En novela, es autor de Copa de sombra (1977), además de alguna otra, donde analiza el tema de la Guerra Civil, a través de un estilo muy rebuscado.

Francisco Umbral (Madrid, 1935) es autor de la novela corta Balada de gamberros (1965), igual que de Los helechos arborescentes (1980), Carta abierta a una chica progre (1973), Diario de un escritor burgués (1979) y un larga etcétera, donde bien evoca un mundo introspectivo, o da testimonio de una realidad, todo ello, a través de un exquisito culto al arte de la palabra, aunque, a veces, se recrea en un llano coloquialismo.

Jose´Antonio García Blázquez (Plasencia, 1940) vuelca también en su obra un mundo lírico y evocador. Así, por ejemplo, en No encontré rosas para mi madre (1967).

Por otro lado, en Jesús Torbado, Ramón Hernández y Marta Portal, es esencialmente relevante su denuncia de la problemática "ético-existencial" del hombre contemporáneo.

Así, Jesús Torbado (Madrid, 1936) muestra su desencanto hacia la juventud europea en Las corrupciones (1966). Aspectos también a destacar en su novela, son, por un lado, el alegorizante de Historias de amor (1968) o el que presenta En el día de hoy (1976), sobre el juego posibilista de la historia; ambas igualmente informando acerca del desencanto social, del que en igual medida participa también la obra de Ramón Hernández (Madrid, 1935), en títulos como El buey en el matadero (1967) o La ira de la noche(1970), los dos, de claro valor simbólico.

Al lado de Jose´María Vaz de Soto, al que ya hicimos mención al hablar de la narrativa andaluza, es de reconocer, asímismo, a Raúl Guerra Garrido, en cuya obra es evidente el paso que, en la novelística de los sesenta, se ofrece hacia posiciones renovadoras.

De la misma manera hay que catalogar la obra de Isaac Montero (Madrid, 1936), que tras presentar en Cuestión privada (1964), por ejemplo, un evidente valor dentro del realismo social, tras Los días de amor, guerra y omnipotencia de "David el Callado" (1972), comienza a obtener un nuevo valor dentro de las últimas corrientes que ofrece la novela experimental de la época, y del que también participa la serie que comienza con Documentos secretos, I, del mismo año que la anterior.

Sin embargo, en torno a 1965, surgen otros nombres, en cuya obra no se da una evolución previa, sino que se implantan, de suyo, en las nuevas concepciones que caracterizan la novela de los setenta, produciéndose una primera promoción de novela experimental, cuyos nombres representativos son Javier del Amo, José Leyva, Sánchez Espeso, José Mª Guelbenzu y Terenci Moix.

José Leyva (Sevilla, 1938) es el autor de Leimotiv (1972), de evidente signo kafkiano; autor también de Heautontimorumenos (1973), donde el experimentalismo alcanza cotas elevadas, ofreciendo un claro ejemplo de anti-novela; y por último, autor , entre otras, de La calle de los árboles dormidos (1974), en la que parece darse un repliegue en su acercamiento hacia fórmulas nuevas.

También la obra de Germán Sánchez Espeso (Pamplona, 1940) se inscribe dentro de fórmulas vanguardistas, utilizando, esencialmente, el cauce de lo mítico y culturalista. Gran parte de su obra se integra en una pentalogía que lleva el título de Pentateuco, cuya primera novela se titula Experimento en Génesis (1967).

Finalmente, Terenci Moix (Barcelona, 1934), además de El día que va a morir Marilyn (1970), en la que se muestra en un grado medio de experimentación, con Sadístic, esperpentic y adhuc metafísic (1976), se aparta de todo tipo de realismo objetivo, para penetrar en un mundo lírico y de raíces míticas.

Con los nombres de Ana Mª Moix, Esther Tusquets, Martínez Torres, Mariano Antolín Rato, Molina-Foix, Azúa, Quiñonero, Espinosa, Armas Marcelo y Azancot, recogidos de una extensa nómina de escritores, se da paso a una segunda promoción de novela experimental, omitiéndose nombres y datos sobre la misma, por la obvia razón de falta de perspectiva.

Tema 2.- Visiones de la crítica.-

Aunque Zunzunegui publica la mayor parte de sus obras tras la Guerra Civil, siendo estudiado, por tanto, dentro de la generación de posguerra, sin embargo, alguna porción de su obra data de años atrás, desde que en 1931 publicara su primera obra extensa titulada Chiripí. Es, consiguientemente, uno de los escritores más antiguos dentro de los que forman su generación. Su obra, por otro lado, va a convivir con la de aquellos escritores de preguerra que aún en etapas posteriores van a seguir publicando sus libros. Para estos último, es aplicable la defensa que Ignacio Soldevila les dedica, gracias a que una gran parte de los críticos que estudian la novela a partir del 36, suelen mantenerlos en franco silencio en lo que toca, obviamente, a la porción de sus obras aparecidas cuando tiene vigencia la ulterior generación de posguerra (1).

Por otro lado, si Zunzunegui participa, en gran escala, de la técnica realista, lo es teniendo en cuenta las distintas denominaciones y acepciones que se han dado para el realismo. El alcance realista de su obra será una cuestión

que se discutirá más adelante, según el contínuo deambular de la crítica. No obstante, podríamos acercarnos a las distintas denominaciones que para el realismo de nuestros días se han ido aplicando. Así, calificaciones como "social", "testimonial", "crítico","de denuncia", se han ido barajando indistintamente, siendo la calificación de "social" la más utilizada, y, dentro de la cual, Martínez Cachero no duda en incluir a Zunzunegui como uno más de sus miembros. Todo ello, sin tener en cuenta éste u otro crítico que la obra del escritor vasco pueda muy bien considerarse dentro de un apartado especial al que Gil Casado califica de parasocial, aduciendo razones que en lo sucesivo iremos mostrando(2). La inclusión de la obra de Zunzunegui en el apartado del realismo social, aplicado a los años cincuenta, será objeto, asímismo, de disquisiciones, de las que nos haremos cargo al considerar cuál es la postura que adpota Santos Sanz Villanueva sobre la participación social de la obra de Zunzunegui.

Hechas estas salvedades, nos queda dar la imagen externa que el escritor vasco ha propiciado a algunos sectores críticos. Así, por ejemplo, la presentación que ofrece de Zunzunegui Martínez Cachero es la siguiente: "J.A. de Zunzunegui, novelista galdosiano y barojiano, fervoroso de los grandes de la narrativa decimonónica, poderosa capacidad fabuladora, trabajador impenitente es uno de nuestros tradicionalistas convictos (...) Más de una vez mostró interés por la realidad socioeconómica contemporánea pero sin banderías políticas limitadoras"(3). Todas y ca-

da una de tales opiniones, serán estudiadas en su momento; no obstante, valga también, como presentación del personaje, la opinión que ha sabido suscitar don Dámaso Santos, quién afirma que "A Zubzunegui no se le saludó como a Agustí, no se le campaneó como a Cela. Yo recuerdo un dibujo de "La Estafeta Literaria" donde se le representaba como un albañil colocando ladrillos, y creo que esta imagen del trabajador constante, consciente y aplomado, ha sido la más repetida para aludir a la honradez, la constancia y la consistencia de su obra"(4).

El lugar exacto que Zunzunegui ocupa en nuestra literatura es, por otro lado, un tanto arduo de pronosticar teniendo en cuenta que si, por cronológía, es válida su inclusión en la generación de 1927, también es válido reconocer su justa inclusión entre los escritores revelados en los años de la posguerra, aunque más jóvenes que él, como pueden ser Darío Fernández Flórez, P. Alvarez, Gonzalo Torrente Ballester, J. Giménez Arnau, Ignacio Agustí, C. J. Cela, R. García Serrano, Cecilio Benítez de Castro, P. de Lorenzo, P. García Suárez, Miguel Delibes o Carmen Laforet, nacida esta última en 1921. No obstante, y como apunta Martínez Cachero(5), es posible que la inclusión en uno u otro bando no sea lo suficientemente oportuna, de mádo que sea necesario señalar su carácter independiente, opinió, que ayudaría a concebeir la no menos emitida fórmula de su marginación. Sin embargo, antes de dar juicios acerca de esta última cuestión, tengamos en cuenta

lo que dice Antonio Otero Seco en lo que concierne al lugar en que Zunzunegui debe quedar adscrito. Según este crítico, Zúzunegui nada tiene que ver con los escritores que, por generación, se le homologan, antes bien, "tiene mucho que ver con los que un cuarto de siglo más tarde, rehicieron el rompécabezas para que reflejara de nuevo (...) la vida española y su circunstancia"(6).

Para vlorar un tanto esa marginación y ese olvido en que Zunzunegui ha venido a caer en amplios márgenes de su carrera, hagamos un poco de historia en su vida, y contemplemos, primeramente, de qué manera a nuestro escritor le fue más fácil escalar la fama y cómo ha podido ocurrir esa progresiva marginación u olvido en los últimos años. Según Manuel Iribarren(7), cuando apareció El chiripichandle (1940), hubiera sido difícil la acogida por parte de la crítica, si no es porque Zunzunegui ocupba el puesto de director de la sección de crítica de libros en la revista "Vèrtice", donde publicó también varias novelas cortas, todo ello, durante el conflicto bélico. A esta fama de Zunzunegui, ya durante la guerra, y la obtenida por la obra mencionada, vino a sumársele la que obtendría en 1943, tras publicar su novela titulada ¡Ay... estos hijos!, que sería premio "Fasten rath" de la R.A.E. Poco tiempo después, en 1948, volvería a obtener el premio Nacional de Literatura por su novela "La úlcera". En lo sucesivo, a la par que se iban publicando sus posteriores libros, la crítica le iba prestando cada vez mayor fama . Esta ocurría con los Cuentos y patrañas de mi ría y con las novelas que hablaban

sobre su Bilbao natal, sobre las que ejercería la crítica Joaquín de Entrambasaguas, concretamente en el prólogo de El hombre que iba para estatua, libro de cuentos, de 1942; asímismo, Juan Antonio Tamayo, que psologaría el titulado Dos hombres y dos mujeres en medio, de 1944; o el profesor universitario Manuel Muñoz Cortés, con un artículo titulado "Observaciones en torno a la obra de J.A.Z." para el núm.1º de la revista barcelonesa "Leonardo", en 1945.

Todo esto venía a configurar un panorama bastante alentador para la fama del escritor, el cual solía ser objeto asiduo de encuestas y entrevistas sobre multitud de referencias, como la que apareció en "Arte y Letras" en 1943, acerca de la situación actual novelística española; o la que también en esa misma revista y año, giraba en torno a su propia novelística y sus ideas sobre el género; o la que apareció en "La Estafeta Literaria" en 1944 sobre la moda de las traducciones; o la que versa sobre la invención literaria y el semanario "Fantasía", también en "La Estafeta Literaria del año 1945; o, por último, la que se refiere al tremendismo en la novela española reciente, aparecida en "Indice de Artes y Letras", en 1951.

Pero esa independencia del escritor tiene su origen, como muy bien señala Martínez Cachero, en la manera cómo Zunzunegui responde a las encuestas y expresa su repulsa hacia ciertas fórmulas nuevas y estereotipadas. Un ejemplo de ello podría ser el que recoge Cachero en su libro Historia de la novela española entre 1939-75. A la pregubta form

mulada en 1943, "¿Qué opina Vd. de esa literatura un tanto tosca y de delito de sangre que ahora practican algunos jóvenes?", Zunzunegui respondía: "-Que es una literatura muy vieja(...). La formula bontempeliana de "el realimo mágico" me parece magnífica frente a esta literatura plantígrada de la que si son verdaderos escritores muy pronto acabarán cansándose" (pag. 135 del citado libro). Tal botón de muestra vislumbra una oposición de la crítica reacia a su personalidad, lo que ha podido llevar a un olvido muy importante del escritor, quien pese a todo, ha seguido dando suficientes muestras de consolidación e injusto olvido a través de publicaciones y premios, a partir, por ejemplo, de 1951, año en el que su novela "El supremo bien fue galardonada con uno de los siete accésits en que se dividió el premio de novela "Cultura Hispánica"; en 1952, esa misma novela fue distinguida con el "Alvarez Quintero", de la Academia de la Lengua; en ese mismo año, el premio del Círculo de Bellas Artes de Madrid es repartido entre Luis Antonio de Vega y Zunzunegui, este último con Esta oscura desbandada; en 1955, con La vida como es gana el premio "Larragoiti", de la Sociedad Cervantina; asímismo, en otro orden de cosas, en 1957, Zunzunegui es elegido académico de la Lengua en la vacante de Pío Baroja. Su discurso de ingreso sobre el también autor vasco data de 1960; igualmente, en 1962, El premio obtiene el "Miguel de Cervantes"; por último, en 1969, aparece el primer tomo de sus Obras Completas con un extenso prólogo del catedrático de

Literatura Angel Valbuena Prat. Todo lo cual está a favor de una justa valoración de nuestro escritor, respecto de su olvido en los últimos años, es preciso tener en cuenta la consideración que Martínez Cachero le hace en su libro mencionado, precisamente sobre la terrible injusticia que se le hace al escritor vasco, a pesar de los desplantes, incomprensiones o defectos, debidos estos últimos, muchas veces, a su gran Caudalosidad(8).

Este primer apartado sobre aspectos generales, que vienen a perfilar una presentación del personaje en cuestión, queremos finalizarlo con unas parcas, pero certeras notas bibliográficas, que, en definitiva, suponen una mejor profundización en el tema que otros libros, ya que tales trabajos presentan carácter monográfico, frente a la orientación más generalizada y sintética que comprobamos en muchos de los trabajos referidos a la problemática de la novela en los últimos años. Uno de esos trabajos es el que aparece encabezando el vol.XII de Las mejores novelas contemporáneas, debido a Joaquín de Entrambasaguas. Dicho prólogo supone un estudio de la obra del autor, a la par que una orientación de carácter bibliográfico. Por otro lado, son importantes los prefacios de Valbuena Prat, Entrambasaguas y J. A. Tamayo a los tres primeros tomos de las Obras Completas de Zunzunegui, editadas por Noguer (Barcelona). De indiscutible interés es la tesis de D. Carbonell Basset, titulada La novelística de J. A. de Zunzunegui, publicada por la editorial Dos Continentes (Madrid), en 1965. Su inte-

rés se cifra esencialmente en los resúmenes y comentarios sobre argumentos y personajes. Presenta asímismo una buena orientación bibliográfica. Otros trabajos más recientes sobre el tema se deben a Antonio Valencia ("El libro español", núm.8, 1965,pp597-612), B. Gómez Lance (Picarismo en las novelas de J.A.de Zunsunegui", "Asonante", 2, 1965, pp.50-59), H. Ayala ("Zunzunegui et le roman picaresque: El mundo sigue", "Les langues néolatines", núm.174,1965 pp.23-33) y a Janet Winecoff ("The 20th Century Picaresque Novel and Zunzunegui. "La vida como es", Romance Notes, VII, 1966, pp.108-112).

Examen de los principales aspectos

I. Zunzunegui ¿novelista social?.-

Según afirma Santos Sanz Villanueva, en la década de los cuarenta es posible haller escritores cuya obra signifique un inicio en el planteamiento crítico-social, máximo objetivo de la novela de los años cincuenta. En este sentido, la obra de Zuznuegui se asemeja sólo un poco, tal y como ocurre en los novelistas de los años cuarenta, a la de los escritores cuya literatura es un vehículo apropiado para una incursion social a fondo, que es a lo que aspiran, en definitiva, repetimos, los narradores de la década de los cincuenta. Para esos primeros novelistas, entre los que se encuentran francamente Zunzunegui, la visión

del mundo que examinan es, todo lo mas, desencantada, como anuncia el crítico citado, dejando de ser su obra un verdadero acometida a la realidad social del entorno. Según Sanz Villanueva, "No resulta exacto situar a J. A. de Zunzunegui entre los novelistas sociales, aunque pueda percibirse en sus libros no poco de crítica social, dirigida de manera prámordial hacia las clases burguesas"(9). En parecidos términos se pronuncia F. Yndurain cuando afirma que "en sus novelas se decanta la historia social de los últimos años, transmutada en materia novelesca de sugestivo interés"(10). Veamos, sinembargo, los pormenores de esta afirmación. Según Sanz Villanueva, en Zunzzunegui resulta ocioso el planteamiento social de su ob., teniendo en cuenta que se trata de un escritor esencialmente conservador, en el que es imposible imaginar una decisión de justicia social de manera sistemática y profunda. Más bien, sigue diciendo este crítico, su obra parece querer mostrar la superficie de ciertas connotaciones sociales, pero restringidas, a la vez, al ámbito de lo burgués, sin más amplias perspectivas. La censura de ciertos modos de comportamiento de la burguesía, aunada a una visión nostálgica de tiempos pasados, en los que aquélla mantenía otra distinta manera de ser y concebir la existencia, es lo que, en definitiva, parece ser el punto al que Zunzunegui se dirige. "Sin embargo, y a pesar de estas limitaciones -sigue afirmando el mismo crítico-, hay que afirmar que, incluso con ausencia de una rigurosa crítica social, su obra constitu-

ye un jalon no despreciable en el proceso del realismo social"(11). Veamos otras apreciaciones de la crítica sobre la incursión o no de Zunzunegui entre los novelistas sociales. Aunque, en general, no es lugar común hablar de Zunzunegui en términos de justicia social, hay críticos, como es el caso de Ignacio Elizalde, que con una visión muy amplia, califica la obra de Zunzunegui de social (12). Para Gil Casado, únicamente Esta oscura desbandada merece el calificativo de social (13). Por su parte, Mora ve en Zunzunegui un claro síntoma de nuevo realismo (14). También Rafael Bosch advierte que en Zunzunegui el conservadurismo le hace ser justo y feroz únicamente en lo que toca a los derrumbamientos de la burguesía(15). Sin embargo, Angel Valbuena Prat incluye decididamente las obras de Zunsunegui, a partir de El barco de la muerte, dentro del panorama social. Según este crítico, "Desde el comienzo de esta serie se percibe una intencionada sátira social más amarga que antes ya que apenas está velada por el sentido de la evasión poética, aunque sea del lado del humor"(16).

En lugar especial atendemos a lo que dice Gil Casado sobre la valoración social de la obra del escritor. Según él, es calificable de parasocial, dentro de un realismo-naturalismo. No existe, dice este crítico, ningún "propósito de ahondar en el estado de la conciencia nacional, ni siquiera en el de la burguesía", antes bien, lo que sí lo caracteriza es un deseo imperioso de concebir

al personaje dentro de la esfera social que lo rodea, y como portador de la herencia de sus padres, todo lo cual le imprime una profunda huella(17).

Como hemos indicado, es Esta oscura desbandada la obra que, según Gil Casado, presenta una mayor caracterización social. Corrales Egea opina de ella que podría relacionarse junto a algunas otras novelas de Zunzunegui, "con nuestra joven literatura a causa de la contemporaneidad de los temas que aborda, el sentido que extrae de los mismos, la técnica diagonal, rápida y ligera" y termina diciendo que "son novelas que están por diversos motivos en la línea trazada y seguida por la "nueva ola"", aunque admita ciertas salvedades, entre ellas, el alcance costumbrista, cuestión de la que nos ocuparemos más adelante(18).

Esta oscura desbandada (1952) es también la obra que para Sanz Villanueva, significa la culminación del proceso crítico. En ella se ofrece una visión desoladora del estado de la clase media en la posguerra. Su principal protagonista, Roberto Atienza, representa la figura del señorito inútil que tanto campea en las novelas de Zunzunegui. Aunque sus padres le han proporcionado un futuro de rentista, las circunstancias nuevas, nacidas de la desorientación del país tras la guerra civil le impiden una vida desahogada, produciéndose, a partir de entonces, un vertiginoso declive en su economía y en su vida; así, fracasa en la obtención de una cátedra de Instituto; se ve obligado a abandonar un puesto en una academia; es despedido de la redacción de un periódico; finalmente, debe

ofrecer su casa a unos realquilados que harán imposible su vida, y, en última instancia, su esposa, ante tanta miseria, escapa con otro hombre.

Lo que Zuznunegui quiere mostrar en la novela no es otra cosa que dejar ver el panorama desolador al que se ha llegado en la clase media burguesa tras la descomposición de unos principios y valores que, en otra época, eran el faro de su existencia. Esa descomposición alude al título de la obra, que guarda relación con el epistolario de Eça de Queiroz, ampliamente glosado a lo largo de la narración. Sin embargo, como dice Sanz Villanueva, lo que Zunzunegui pretende no es reclamar ningún principio de justicia sicial, sino todo lo más, dejar constancia de esa desorganización social histórica existente, de ahí la poca fe de éste y otros críticos en un valor auténtico de justicia social en Zunzunegui, y sí en un inicio de valores sociales en el escritor vasco, que lo enmarcarían dentro de los albores de la inmediata novela social (19).

Otros factores hacen posible que novelas como "Esta oscura desbandada o El chiplichandle (1940), "El supremo bien (1951), ¡Ay... estos hijos!, El barco de la muerte (1945), La quiebra (1947) y La vida como es (1954), puedan ser consideradas como próximas a una valoración social. Así, señala Sanz Villanueva que en todas ellas se da un tono pesimista, desencantado y falto de triunfalismo, que las acerca a esa valoración (20).

Tras haber mostrado el puesto que Zunzunegui ocupa en relación con el realismo social, a través de algunas

apreciaciones críticas veamos otros aspectos no menos importantes en el escritor, que hacen posible una valoración indiscutiblemete específica. No obstante deberemos fijarnos, más adelante, justamente, en esa parcela que lo hace ser considerado escritor dentro del realsimo crítico, pero con las salvedades respecto del autentico realismo social.

II. Conservadurismo y tradición.-

Conviene tener en cuenta todo lo concerniente a Zunzunegui cuando se habla de él como escritor conservador o que lleva a cabo un reàlismo de tintes tradicionales. Valga , sin embargo, un par de notas de Martínez Cachero acerca de lo obvio que hay en torno a toda consideración de este tipo. "Tradicionalismo es -según él- una rúbráca que a algunos novelistas conviene de modo preferente pero nunca de modo exclusivo". Por otro lado, señala que, dentro del conjunto de escritores que optan por el tradicionalismo, muchos de ellos presentan una "obra equilibrada y solvente, seguida con atención por el público y la crítica"(21).

Bajo el carácter tradicional que presenta su obra, bien sean sus temas, sus censuras o su estilo, existe indudablemente un ánimo conservador del que explícitamente Zunzunegui ha hecho mención en los prólogos de Vida y paisaje de Bilbao"y Cuentos y patrañas de mi ría. Primera serie . En ellos Zunzunegui deja entrever la idea de que ha sido el linaje familiar el principal impulsor de ese

su espíritu conservador. Ese linaje veía, por ejemplo, con malos ojos la dedicación a la literatura y el descuido de los negocios paternos. Ha sido también Joaquín de Zuazagoitia quien, en este sentido, en el prólogo a las "Novelas de Bilbao", aduce la idea de que a Zunzunegui le viene "el buscar para sus cuentos y novelas personajes dados a las actividades económicas y el negocio por lo que puede tener, en línea paterna, de negociante frustrado"(22).

El conservadurismo del escritor puede rastrearse, del mismo modo, por su manera de pensar en torno a las clases sociales. El amplio tratamiento de la problemática burguesa implica el apego de Zunzunegui a ciertos sectores tradicionales, los burgueses, en detrimento de las clases humildes, a las que, repetidamente, el escritor fustiga como desprestigiadoras del orden establecido. Así, uno de los personajes de ¡Ay..estos hijos! advierte de la siguiente forma: "Creo que la política no debiera ejercerla más que las grandes familias", y más adelante: "El mando requiere tradición y cualidades morales de señorío y honestidad económica que es difícil tenga el humilde". Incluso dirá este mismo personaje: "(la) fortuna le ha sido dada (a uno) precisamente para intervenir en la vida de los demás "de manera rectora y ejemplar"(23).

La siguiente cita de José Corrales Egea nos sirve para atestiguar el carácter tradicional que presenta la obra del escritor, si bien nos puede servir también de punto de apoyo para esbozar algo que trataremos en su

momento; nos referimos al carácter costumbrista de su obra , fundamentalmente cuando plantea la temática del hampa (en La vida como es, por ejemplo). Dice así Corrales Egea; "el realismo de Zunzunegui resulta más proximo del realismo costumbrista clásico -incluso con sus ribetes de tradición picaresca- que del realismo objetivo crítico utilizado en tanto que instrumento revelador"(24).

Otros factores deciden tambien afavor de la clasificación del escritor dentro del conservadurismo. Así, Santos Sanz Villanueva nos recuerda la ideología del escritor, la anbigüedad de su pensamiento, la añoranza de viejos tiempos, su posición de observador entristecido por la descomposición de la burguesía, sus obras cercanas a la literatura consolatoria, su técnica, en fin(25). Respecto a la ambigüedad de su pensamiento, señala Yndurain que "Sus obras llevan entrañada una tesis sobre la vida y su sentido, sin dogmatismo y con cierta indecisión en ocasiones"(26). Asímismo, Pérez Minik apunta al hecho de lo incierto de las ideas del escritor, así como la dificultad que entraña un acercamiento a su forma de pensar(27). Por otro lado, el carácter consolatorio que Sanz Villanueva le otorga a su obra, lo entronca, según él,aún más con la literatura del XIX, viéndose una estrecha relación con los folletinistas, como Ayguals de Izco y otros, en los que queda ausente, en cierto modo igual, todo tipo de valoración social(28).

III. Censura de la burguesía.-

Pasemos ahora a la consideración de Zunzzunegui tal

y como se presenta. Si en los apartados anetriores hemos indagado acerca de la posibilidad de que su obra fuese o no de carácter social, veamos ahora qué hay al dado de esa posible valoración social de su obra o, lo que es lo mismo, cuál es la valoración crítica de la obra zunzuneguiana al margen de toda consideracion sobre realismo social revelador, propio de los años cincuenta.

Ha sido Iganacio Soldevila el crítico que ha defendido una postura fiscal en Zunzunegui. Según él, la inmensa mayoría de las novelas del escritor "constituye una interminable requisitoria fiscal", exceptuando las primeras obras hasta el fin de ¡Ay... estos hijos! (1943), donde queda minimizada un tanto la acusación del escritor y dónde persisten valores de carácter irónico-humorístico. El crimen del que se acusa al acusado, quien, por otro lado, queda irreconocible, dudándose si se trata del español del siglo XX o del hombre a secas, se refiere siempre al delito económico "fundado en el más brutal materialismo". Sigue señalando Soldevila que es a raíz de aquí de donde proceden otros males como el fingimiento, la hipocresía, la mentira, la audacia o la violencia. Sin embargo, y como apunta dicho crítico, el punto de partida es siempre bueno; el alma de la sociedad que subyace es un arsenal de desprendimiento, de amor, de generosidad, de sacrificio, en suma, de un elevado espíritualismo. De ahí que cuando el fiscal descubre ~~el crimen~~ "el crimen", no duda en escrutar los antecedentes, remontar a los orígenes, acumular las acusaciones, aportar las pruebas o denunciar a los cómplices,

todo hasta obtener la condena y ejecutar él mismo el castigo de muerte. Esa oscura desbanda da (1956), El camión justiciero (1956) o Los caminos del Señor (1959), son un ejemplo de construcciónes demasiado evidentes en función de un veredicto, tal y como señala Soldevila (29).

Pero lo característico en Zunazunegui no es ahondar indiscriminadamente en el comportamiento de los seres que le rodean, antes bien, su visión mordaz y su alcance crítico del entorno está basado, fundamentalmente, en la obtención de cargos contra la burguesía. "El sentido general de la producción de este escritor (...) parece ser -como señala Sanz Villanueva-, el de una censura de esa burguesía (...)". Burguesía, que no aparece carente de datos sino que, por el contrario, en ella se está produciendo, paulatinamente, un proceso de descomposición, como ya antes apuntamos, que culmina después de la guerra. Consecuentemente, "las buenas maneras y las características morales que le eran propias", insiste el crítico, se han ido a pique, de manera que, en lo sucesivo se ha "facilitado el acceso a los puestos rectores de gentes y de modos menos "dignos""(30).

El ideal ordennamiento burgués, tras ese proceso de descomposición, ha quedado roto -y esto es algo que puede extraerse fácilmente del sentido general de su obra, como declara también S. Villanueva(31)- de modo que obras como, por ejemplo, La quiebra o ¡Ay... estos hijos! no hacen más que appliar esa idea básica.

En La quiebra, asistimos a la historia de Ramón, hacendado vizcaíno e hijo de banquero, que pierde su extensa fortuna y termina siendo mantenido por su amante. Sin embargo, el protagonista y la obra, en suma, no son más que un ejemplo de un proceso histórico que ha servido al autor para dar cuenta al menos de los hechos más sobresalientes en el entramado de circunstancias que caracterizan la descomposición burguesa: el afán desmedido de dinero en las gentes, la pérdida de los principios comerciales, la falta de prejuicios morales y el desbarajuste de un orden social y político establecido.

Muchas de estas pesquisas las ampliaremos en adelante, cuando indaguemos acerca de los temas más solventes en Zunzunegui. Por el momento, destaquemos uno de los puntos antes indicados que hablan de ese proceso de descomposición. Sanz Villanueva en su libro Historia de la novela social española (1942-75) extrae algún ejemplo que viene a demostrar la falta de sentido comercial, vigente en otros tiempos, concretamente en la postura adoptada por el protagonista de La quiebra, quien, después de negarse a dar salubridad al negocio familiar, argumenta: "el dinero que me ha correspondido de papá no quiero arriesgarlo por el afán de una ganancia excesiva, (...). Mi ilusión es transmitir a los míos, el día que yo muera, normalmente acrecentado, lo que hayáis tenido a bien dejarme"(32).

IV. Naturalismo y determinismo.-

Otro punto peculiar en Zunzunegui, del que también se ha ocupado con interés la crítica, se refiere al valor naturalista que se percibe en su obra. El sentido que damos en esta ocasión al término, es el que posee en el formulario doctrinal de Zola, una parte del cual arranca de la doctrina de Taine, según la cual el individuo es fruto de los condicionamientos que le imprimen la sociedad en que vive y, en segundo lugar, su forma de actuar deriva de su propia organización genética.

Con anterioridad hemos señalado la importancia que para Gil Casado presenta la valoración naturalista, frente al concepto social aplicado a la novelística de Zunzunegui. En palabras de este crítico "lo característico (en Zunzunegui) es el determinismo de los sucesos narrados, que sirven para probar cómo la conducta del personaje se debe al medio ambiente en que ha crecido, a la herencia que ha recibido de sus padres"(33).

Esta es también la postura defendida por S. Sanz Villanueva quien ve la importancia que para el gusto del autor posee la orientación de determinismo naturalista. Ello está presente, según él, de forma muy palpable en la novela ¡Ay... estos hijos! en la que el personaje central "es objeto de una rígida educación presidida por el afán de evitar la repetición de los malos pasos de su difunto y alcohólico padre"(34).

También la falta de sentido social queda contrastada,

según el mismo crítico, en Zunzunegui gracias al determinismo ambiental que observa en la novela El barco de la muerte, donde se dice que el protagonista "Desde niño, por dureza de la vida, había sido envidioso y deseó mal a los demás. Tengan ustedes a un hombre muriéndose de hambre en una chabola hasta los dieciocho años..., ¡y a ver qué pasa!. Con una vida así, de sufrimiento y de espereza, el alma más sensible acaba por torcerse y endurecerse"(35).

Ese mismo determinismo, a través de los imperativos de la educación, constituye un aldabonazo igualmente aleccionador en otras novelas como La quiebra, de la que Sanz Villanueva afirma que el tema educacional subyace a todo lo largo de ella, pudiéndose constatar explícitamente en la siguiente cita que recoge el citado crítico: "-Desde niño te has encontrado con todo hecho y, claro, te has podido permitir el lujo de ser indeciso..."(36). También, al lado de la educación, el otro frente determinista, lo que el individuo hereda de sus progenitores, aparece presente en la obra de Zunzunegui como elemento determinante de la conducta de los personajes. Así, en Esta oscura desbandada el comportamiento del protagonista, su degradación paulatina o su misma apatía, aparecen explicados gracias a su "carácter apocado y enfermizo", como afirma el profesor Sanz Villanueva. La siguiente cita, también recogida por este mismo crítico, reaviva la idea clara en Zunzunegui de que los genotipos significan para el individuo un claro síntoma

determinante. En la novela citada anteriormente, comenta de esta forma el narrador acerca del personaje: "El choque operatorio, de suyo fuerte en un hombre impresionable y sensible como Robertín, empezó a fomentarle su retraimiento, su genotipo constitucional de hombre tímido y apocado"(37).

V. Convicciones y temas.-

Sáez Villanueva en las declaraciones que hace acerca de la novela ¡Ay... estos hijos! en su ensayo Historia de de la novela social española (1942-1975) resume las convicciones de Zunzunegui en cuatro puntos que indudablemente aparecen perfilando al fluir temático de la novela en cuestión. Tales puntos se refieren, en primer lugar, al sentido de lucha que tiene el mundo; en segundo lugar, a la permanencia de los valores espirituales que están presentes de manera imperiosa en el tratamiento que hace de la madre del protagonista. Esa religiosidad, por otra parte, se irá esfumando cada vez más en novelas posteriores; un tercer punto va encaminado a dar cuenta del fenómeno del arribismo y los advenedizos que "han colado de matute en las capas sociales superiores"; finalmente, un cuarto punto hace mención a la protesta contra la falta de solidaridad humana que se recoge en la siguiente cita perteneciente a dicha novela: "Esa actitud carnicera del hombre frente al hombre, sin más ley moral que las propias pasiones, no era posible"(38).

A partir de tales convicciones se vislumbran generalmente los temas más repetidos en las obras de Zunzunegui. Así pues, en el tratamiento que se haya de hacer acerca de la temática más operante en el escritor, habrá de hacerse igualmente mención a casi la totalidad de los puntos señalados anteriormente por el crítico, a la vez que plantear nuevas orientaciones que giren en torno a presupuestos temáticos aún no sacados a flote.

A pesar de la posible distribución de los temas abordados por Zunzunegui en su obra, de acuerdo con las convicciones a las que hemos hecho referencia, vamos a acotar el terreno teniendo en cuenta tres puntos básicos de los que podrán derivarse distintos subtemas. En primer lugar, veremos la postura que la crítica ha adoptado frente a ese lugar común que significa el materialismo en las novelas de Zunzunegui. En segundo lugar, habremos de tener presente cómo se pronuncia el lector crítico en torno al problema de la moral y todo lo relacionado con ella. Por último, daremos una ojeada acerca de otro valor perenne en el escritor vasco: el uso que hace del humor bien sea agrio o irónico.

En lo referente al materialismo, es fácil adivinar, por todo lo que venimos diciendo, cómo es el comportamiento de los personajes y cuál es la postura que Zunzunegui adopta ante el panorama existente. Al enjuiciarl el crítico del que venimos hablando, Sanz Villanueva, la novela Esta oscura desbandada, comenta de esta manera la situación ambiental en la que viven y padecen los personajes:

"Solo miseria y hambre se encuentra en la vida cotidiana de estas gentes de clase media venidas a menos, y el autor se encrespa ante el olvido de lo espiritual y la exclusiva preocupación por la materia"(39).

Si Zunzunegui se ha declarado más de una vez novelista afecto a la realidad socio-económica contemporánea, reflejada en novelas como Esta oscura desbandada, La vida como es o El mundo sigue, tal y como señala Martínez Cachero(40), no es menos cierto que, respecto a esa misma realidad, ha dedicado amplios espacios para dar cuanta de lo patológico que bulle en su interior. Así, por ejemplo, en la entrevista que hace Pedro Alvarez a Zunzunegui, recogida en "La Nueva España", a la pregunta: "-¿Qué idea principal te ha obsesionado mientras pensabas y escribías El hijo hecho a contrata"?, la respuesta de Zunzunegui no podía ser otra: "-La de que todos los males del mundo no tienen otro origen que el mal reparto de la riqueza, y que mientras no se corte de arriba, del lado de los logreros y capitalistas embalados hacia el gatuperio, en beneficio de los humildes y desheredados, el mundo irá cada día peor"(41).

Este es pues, el primero de los temas que puede rastrearse tras el rótulo del "materialismo", que podrá ser glosado de forma más amplia, a medida que reconozcamos la existencia de otros pormenores relacionados con aquél y que trataremos en lo sucesivo.

Los peligros que encierra el dinero, o mejor, el mal

uso que de él se hace, es algo que no pasa tampoco desapercibido para el profesor Rafael Bosch, cuando contempla la obra del escritor. Precisamente, la descomposición de la burguesía, tema que tanto uso tiene en la obra zunzuneguiana, ancla sus raíces, según este crítico, cuando aquélla "empieza a precipitarse por la pendiente del gran capitalismo", como ya apuntábamos en otro momento.

También Sanz Villanueva hace referebcia al hecho, sacando a la luz el argumento de la novela "El supremo bien (1951), en el que Pedro, el protagonista, logra alcanzar un elevado grado de riqueza tras un casamiento de conveniencia. No obstante, el fallecimiento de su mujer y de sus dos hijos, lo sumen en tal estado de soledad que "llega a la conclusión de que ha sacrificado su vida por un afán material que le ha impedido disfrutarla"(42).

Al lado de éste, existen también otros temas encajados en el materialismo, a los que Zunzunegui dedica su máxima atención. Así, por ejemplo, el olvido de lo espiritual, la falta de honradez, el desprecio de los valores culturales, el arribismo y algunos otros a los que seguidamente dedicamos nuestra atención ofreciendo la postura que, al respecto, les ha dedicado la crítica.

Uno de los críticos que más ampliamente se ha ocupado en revelar la obra del escritor vasco, a nuestro entender, Santos Sanz Villanueva, pormeniza alguno de los subtemas de los que venimos tratando, y que significan un adentrarse en plenitud en la novelística del autor.

A su vez, la obra que , como ya apuntamos, es la portadora de un más profundo valor social para dicho crítico, a saber, Esta oscura desbandada es, asímismo, el lugar común de un largo etcétera de circunstacias que le han servido al crítico para dar rienda suelta a su calidad de observador. Así, y teniendo en cuenta nuestro deseo de ahondar en esta parcela acerca de los temas más solventes en el escritor, nos disponemos a mencionar algunos de ellos sacados a la luz por el profesor Villanueva. Según él, una de las notas esenciales que definen Esta oscura desbandada, guarda relación con "el olvido de lo espiritual", en favor de una concepción materialista de la existencia (43). Este punto , no obstante, lo seguiremos desarrollando más adelante, cuando tratemos el tema relacionado con la moral y la religiosidad. También resulta revelador otro de los desprestigios del materialismo, el relacionado con la falta de honradez, que aparece de manera sorprendente en la citada novela. En ella, Zunzunegui "se exaspera ante el desprestigio que se ha lanzado sobre la honradez" y reconoce explícitamente el hecho en uno de los personajes de la obra, quien llega a comentar respecto de su mujer, una marquesa arruinada, de la siguiente manera: "Nunca pudo convencerse de que habiendo sido administrador de su madre durante más de una docena de años, no me hubiera quedado con una buena tajada" (44).

Otro importante punto, revelador de un sordo materialismo, tiene igualmente cabida en la misma novela, en la cual Zunzunegui "se enerva ante el desprecio por los valo-

res de la cultura convertidos en objeto de vil mercadería", quedando patente el momento, en dicha novela, en el que el protagonista se desprende de la biblioteca y comenta con el anticuario la compra de objetos artísticos por catalanes "acaudalados e insensibles"(45).

Relacionado con el materialismo, se halla otro aspecto que en los libros de Zunzunegui, cobra una enorme importancia. Cuando en la novela El supremo bien el protagonista de la historia, de pobre se convierte en rico, pero no halla una felicidad completa, entre otras cosas, por la muerte de su mujer e hijos, parece decirnos el autor que las cosas hubiesen ido de otra manera si en lugar de ser un advenedizo el protagonista, el dinero hubiese tenido una tradición (46). Esto da una idea, evidentemente, del desencanto que el autor muestra respecto de los advenedizos, lo cual guarda una estrecha relación con lo que venimos apuntando acerca de las consecuencias de la descomposición burguesa. Advertíamos en su momento cómo la crítica estaba a favor del reconocimiento -y así lo constataba Zunzunegui- de que tras la pérdida de "las buenas maneras" de la burguesía, se había facilitado con ello el acceso a los puestos relevantes de gentes miserables.

Al hablar de las convicciones en Zunzunegui, anotábamos que era en la novela ¡Ay...estos hijos! donde Sanz Villanueva las había reconocido en su mayoría. Pues bien, de esa obra arranca una cita en la que el autor pormenoriza acerca de los atributos que se les confiere a los ad-

venedizos: "-Es más bien un problema de educación, y estos hombres han podido dar a sus hijos lo que a ellos les faltaba. Casi todos provienen de clases bajas y se han hecho por su propio esfuerzo. Salen a la vida de los negocios inmediatamente después de la última guerra civil, pertenecen a la generación del ochenta y ocho. Les ha movido exclusivamente la codicia y su gran error fue creer que el dinero es un fin y no un medio(...)"(47). Todo esto, pues, hace referencia al hebbo de que la postura zunzuneguiana queda cercana a un "clasismo casi sangrante". La presencia del tema, por otro lado, se advierte, asísmismo, en el fondo de *El supremo bien*, a la vez que en la primeriza obra *El chiplichandle* (48).

Para concluir la problemática del materialismo, recogemos la siguiente cita obtenida de la novela *Esta oscura desbandada*, en la qae se plantea el tema de la gastronomía, aspecto que el autor considera sumamente desdeñable, máxime si son las capas altas las que hacen continua referencia y apología del tema: "Esto de hablar de la comida, y de cómo se come, y dónde se encuentra, y al precio al que estan las cosas, que antes resultaba una ordinariez y una grosería entre personas medianamente educadas, es ahora el abecé de toda ama de casa y de todo jefe de familia, por aristocráticos que sean... Por lo que tengo oído, hoy día, los donjuanes, para seducir a una mujer en España, empiezan por "echarla de comer"(49).

El otro gran frente de problemas en la novelística

de Zunzunegui, tiene que ver, todo él, con la moral, teniendo en cuenta que si lo que en el autor priva ante todo, es mostrar la descomposición burguesa tras la Guerra Civil, el tema constituye una fuerte impronta capaz de dilucidar y ser la causante, al mismo tiempo, de todos cuantos poermenores negativos acontezcan en el seno y en el continuo deambular de esa burguesía. Por otro lado, conviene aclarar que las disquisiciones en torno al tema, provienen igualmente casi todas ellas de la mano del profesor Sanz Villanueva, por ser éste el crítico que con más detenimiento se ha adentrado en la novelística del autor, en particular, en el análisis de los detalles que conforman el tema que tratamos. La restante crítica, escasa, no ha dedicado grandes espacios sobre la obra del escritor vasco, de tal modo que la captación nuestra acerca de la crítica, tiene que ser forzosamente exigua.

Si ya hemos indicado que la moral que plantea el escritor en su obra dista de ser ejemplar, veamos cuáles son los puntos más vulnerables en los que el panorama burgués tropieza constantemente. Varias son las obras de Zunzunegui donde se plantea de manera pujante el ataque a ciertas formas de vida de moral relajada. En <u>¡Ay... estos hijos!</u> el autor pone de relieve, en la figura del protagonista, "la irresponsabilidad de un representante de una clase que debiera servir de faro social". De esta manera lo describe el propio novelista: "No quiere saber nada. Su actitud es un poco la del avestruz que mete la cabeza bajo el ala... Ahora, abandonado a sus puros instintos se da a la comida

y a la bebida rasgadamente (50). En la misma novela, la madre del protagonista presenta, en cambio, otra actitud contraria de sumo interés religioso: "Sería verdad que la vida no era esa amable convivencia cristiana de que le hablara tantas veces su madre y en la que los mejores se sacrifican por los demás para ganar la vida eterna (...)"(51).

En El barco de la muerte se da, asímismo, "la presentación de un cuadro social nada recomendable, constituido por un mundo en el que las conveniencias y la amoralidad triunfan; en el que de nuevo, se instaura una sorda lucha por la vida; en el que están ausentes los buenos modales y un burdo interés económico guía al personaje". Se trata, así pues, de una novela en la que el autor ofrece "la forja, poco limpia, de una vida"(52).

Es en La quiebra, no obstante, donde se trasluce la propia opinión del autor, a través de uno de los personajes, acerca de una moral imperante en el medio ambiente, que ha hecho desequilibrar los pilares de la antigua estructuración burguesa. Así se lamenta el personaje: "-Si, están en quiebra los valores morales y religiosos (sic) y no se ha inventado nada mejor que los sustituya (...). Se ha entronizado el egoísmo en los de arriba y el odio en los de abajo y, en adelante, si la vida no ha de tener un sentido espiritual, valdrá más no nacer"(53). Otros aspectos son considerados por el escritor como definidores de la nueva moral implantada. La homosexualidad, por ejemplo, le merece esta dura crítica: "-... Lo de él es repugnante; que existan tipos como ése en la sociedad es lo que hace pensar mal de la marcha del mundo...¡Qué asco!"(54).

Esta oscura desbandada es el título de la novela de Zunzunegui que supone una imagen de cierta parcela de la sociedad española de posguerra que, tras la pérdida de los valores morales, llega a considerarse una "oscura desbandada". De esta manera comenta el autor por boca de uno de los personajes: "-Jamás ha tenido "esta oscura desbandada" menos belleza y dignidad que ahora y es que jamás se ha cumplido menos el precepto divino de "ayudaros los unos a los otros". Nunca ha dado el mundo la impresión de naufragio que da ahora, y como en los grandes naufragios, cada cual busca su salvación, brutalmente, como puede"(55). Esa inmoralidad ambiente es la misma que se encuentra en la siguiente cita puesta en boca de la marquesa arruinada casada con un hombre rico, que aparece en la citada novela: "-Perotú lo debiste comprender... ¿O es que no sabías que a mí los hombres me dan asco? Si me casé contigo fue porque creí que eras uno de esos seres para quienes la beatitud y la hipocresía era una coraza que oculta sus malsanos propósitos y te creí un granuja enriquecido como todos o casi todos los administradores de casas grandes..."(56).

Para terminar estas orientaciones sobre la problemática moral, anotemos que para Sanz Villanueva la novela Las rejas del barco (1950) pudo haber supuesto, en manos del autor, mucho más que "el esquema de un sentimental trío amoroso presidido porun fuerte y poco convincente fatalismo", ya que, considerando las vidas humanas como ratas en el gran barco del mundo, el autor pudo muy bien haber ofrecido "una acre exposición de la vida humana", cosa que no hizo(57).

El tercer frente de problemas en la novelística que tratamos, se refiere, según dijimos, al tema del humor que en tal caso posee una dimensión estrictamente específica ya que la única novela extensa del escritor en la que se plantea el tema humorístico de manera explícita y sin otro tipo de aleación es La úlcera (1950), donde su cuenata la historia de un indígeno, cuya máxima preocupación reside en mimar cántinuamente su úlcera de estómago. Al lado de este humor, al que Villanueva califica de absurdo, y que se encuentra, además, en el comienzo de El barco de la muerte, y con el rasgo de "fácil y falso", en Esta oscura desbandada, se halla el humor amargo, sin tratamiento específico determinado, antes bien, como algo que aparece difuminado por todos sus libros (58).

VI. "Costumbrismo" frente a realidad "viva".-

Después de haber comentado en los anteriores apartados los hechos referentes a la caracterización del escritor como novelista no sustancialmente social y , por otro lado, como escritor comprometido con una determinada clase social, la burguesía, todo está a favor, como señala S. Villanueva, de que cuando Zunzunegui sienta necesidad del tratamnieato de las clases populares, ello no sea enteramente de su interés, y, en segundo lugar, de que tal tratamiento quede, de alguna manera, falto de un válido enjuiciamiento de signo social. Veamos, particularmente, esto

último. Dice así S. Villanueva textualmente:"(...) Estos supuestos explican, además, el que cuando Zunzunegui desciende al tratamiento de clases populares, lo que podría ser base de un comentario social, quede disuelto en una estampa costumbrista de tono apicarado en la que, por otra parte, consigue el autor acertados tipos..."(59).

Todo lo cual ocurre, tal y como señala Villanueva, en la significación de La vida como es (1954)."La vida como es -sigue diciendo el crítico- indica tanto un avance como un retroceso desde el punto de vista de la crítica desarrollada. Avance en cuanto que el tema central no es la vida de la burguesía, sino el mundo del hampa. Retroceso por lo que se refiere a su tratamiento. La descripción de ese mundo marginado parte de una consideración costumbrista (la obra se subtitula "Novela picaresca en muy paladina lengua española")..."(60). Al lado de todo esto, por otra parte, subyacen la características intrínsecas del costumbrismo: valor más literario que vital, de donde resulta la superficialidad ("defecto que lastra toda la obra de Zunzunegui debido precisamente a su costumbrismo")y, por ende,una escasa valoración social. Esto y otras cosas más ayudan a la conclusión final que del escritor hace el crítico méncionado y que lo sitúan en un lugar justo: "La necesaria superficialidad -argumenta- que implica todo costumbrismo, la técnica subjetiva y medio naturalista, en la línea de la tradición decimonónica, el afán casticista del lenguaje, todo ello le aleja de los novelistas del medio siglo"(61).

Junto a estas consideraciones, hallamos la de José Corrales Egea para quien Zunznegui sigue estando en tal línea costumbrista: "El realismo de Zunzunegui resulta más próximo del realismo costumbrista clásico (...)"(62). Y, en lado opuesto, la de Ignacio Soldevila, quien esgrimiendo aspectos contrarios a los que definen a su antecesor Baroja, concluye así respecto de su compatriota vasco: "Zunzunegui ni es el notario que fue Galdós, ni el testigo de cargo que ve en él Nora, ni el observador costumbrista que afirma Alborg"(63).

VII. Técnicas y formas.-

Ignacio Soldevila en su libro La novela desde 1936, subtitulado "Historia de la literatura española actual", ofrece varias razones que impiden a los críticos una aquiescencia total" respecto de la obra de Zunzunegui. Tales razones son suficientemente consideradas por el crítico y las esgrime como puntos débiles que contrarrestan una posible valoración técnica del autor. Las razones o puntos débiles son los siguientes: construcciones demasiado evidentes en función de una "tesis"; falta de tensión intelectual", común a toda su obra; abundante intervención del narrador con recriminaciones y prédicas; ausencia de personajes "buenos, honestos"; y, por último, insistencia y abrumadora acumulación de detalles. (El primero de ellos lo hemos sacado ya a la luz, al reconocer la postura fiscal que el crítico en cuestión comenta respecto del es-

critor; por otro lado, conviene advertir, igualmente, que tales puntos son esgrimidos, fundamentalmente, por el crítico en virtud de señalar el lado fical del autor: "En suma -concluye Soldevila a tal respecto-, todos defectos que dejan de serlo cuando consideramos en qué consiste una buena requisitoria fiscal" (64).

Tratemos a continuación un punto bastante debatido tanto por los escritores y la crítica en general, como por la propia personalidad del autor. Nos referimos a la dicotomía existente entre narrador/estilista. Martínez Cachero al abordar el apartado sobre "la tradición realista", comenta de la siguiente manera: "Es a una tradición de realismo a la que la mayoriá de nuestros novelistas actuantes, recien llegados o mayores, parecen adscribirse. Los primores de estilo, las ocurrencias ingeniosas, los experimentalismos técnicos, la densidad ensayística es algo que diríase no va con ellos..."(65). Otras citas del propio Zunzunegui vienen a puntualizar el hecho de su adscripción al primero de los términos de la dicotomía, a lavez que ha cen ver la relación existente entre la anterior cita y el mismo escritor. La primera de ellas es una opinión que Zunzunegui ofrece respecto de Pérez de Ayala en el nº63 de la revista "Vértice" en torno al punto que debatimos. Dice así Zunzunegui: "Pérez de Ayala recama con exceso el idioma y crea sus caracteres y tipos con una fría y alquitarada inteligencia. Por los seres humanos del escritor asturiano no corre la sangre, son excesivamente intelectuales"

Esta misma opinión es la que circula por las siguientes líneas que el propio autor dedica a debatir la cuetión planteda. De esta manera comenta Zunzunegui en el artículo titulado "La novela y el estilo, o el conflicto entre el arte y la vida" aparecido en el Semanario "Sí" en el número dedicado al género: "los escritores más dotados de invención novelesca que mejor nos dan la impresión de la realidad viva son medianos escritores (...) Esto donde lo vemos mejor es en el lenguaje directo, en el diálogo. El artista literario (Miró, D'Annunzio, Barrés) no sabe hacer "hablar" a sus personajes, o si los hace hablar es él que habla siempre, y no el correspondiente personaje. El artista, cuando no es más que artista, no sabe dialogar". Finalmente, las breves estéticas recogidas por Juan del Arco en una antología titulada "Novelistas españoles contemporáneos" (1944), y pertenecientes a escritores como Ignacio Agustí, Camilo J. Cela o Zunzunegui, siguen reconociendo el puesto primerizo que al respecto conllevan los términos "realidad" y "realismo" frente al opuesto en la dicotomía. De esta manera exprese su propia estética J. A. de Zunzunegui: " lo real es el principio y fin de las cosas en arte y sin humanidad lo novelesco es puro tururú".

Otros puntos a tratar en este apartado de técnicas y formas, tienen que ver, todos ellos, con el estilo de Zunzunegui. Tras haber reconocido que lo que define sustancialmente al escritor, no está ni mucho menos en relación con una posible vocación de estilista, veamos contodo, cuáles

son los rasgos formales que le caracterizan. En un primer momento, destaquemos dos de ellos tenidos muy en cuenta por la crítica. Se trata, por un lado, de la propensión del escritor hacia la utilización de la "greguería", influenciado por el maestro Ramón Gómez de la Serna (según veremos a continuación) y por otro, de la creación, salida de tono normal, de neologismos. Ahondemos un tanto en tales pormenores. Dice Sanz Villanueva, en lo que toca al primero de los puntos tratados, que en Zunzunegui "resulta impertinente su proclividad a una imaginería de filiación vanguardista, sobre todo en sus novelas de los años cuarenta" y lo corrobora citando un sinfín de "ramonianos ejemplos" de los cuales recogemos el siguiente sacado de la novela La quiebra: "Un farolero es el torero del tiempo, que sale todos los anocheceres a apuntillar, con su largo estoque de luz, el toro de la tarde"(66). En parecidos términos a los del profesor Villanueva, se expresa Zunzagoitia al hablar del estilo de autor: "En los años que comenzó a escribir estaba en boga el creacionismo que le ganó, aunque su obra no haya sido en verso, sino en prosa. Esa influencia llenó las primeras páginas que escribió de imágenes y metáforas inesperadas. A veces el lector quedaba con la curiosidad prendida en ellas y olvidaba un poco el relato"(67).

En lo referente a la profusa utilización de neologismos, el crítico Martínez Cachero alude al hecho de que cuando la R.A.E. de la Lengua distinguió en 1943, con el pre-

mio "Fastenrath" la novela ¡Ay....estos hijos!, añadió al mismo tiempo una e.vertencia al autor, según la cual se le recomendaba "la poda de ciertas frondosidades de lenguaje, no siempre presididas por el a cierto" (entrecomillado de Cahero)(68). También Sanz Villanueva, cuando comenta sobre el lenguaje del autor, advierte de su propensión a la creación de neologismos y derivados "con harta frecuencia innecesarios e inoportunos". "e entre los que recoge dicho crítico en su ensayo citado en más de una ocasión, destacamos términos tales como modestada", "verbeneaba", "demasiaba", "ajuaraban", presentes todos ellos en la novela ¡Ay...estds hijos! (69).

Sin embargo,a pesar de su proclividad hacia la imaginería o hacia la utilización de palabras inusitadas, no podemos por ello pansar en otra cosa: "... nos equivocaríamos -señala Martínez Cachero- si, valorando ambos ingredientes -greguería y neologismos- creyéramos encontrarnos ante un virtuoso de la expresión". Lo mismo que en lo referente a la técnica, Zunznegui sigue queda lo encastillado en la tradición y en el pasado, tal y como apostilla igualmente el citado crítico: "... también nos equivocaríamos al creerle un virtuoso de la novedad técnica, ya que más de una vez ha declarado de modo paladino su afección al realismo -desde el prototípico del siglo XIX al "realismo mágico"" del italiano Massimo Bontempelli- (70).

Por otro lado, ese "salirse del tiesto" en lo que a la forma se refiere, no debe tampoco hacernos pensar en algo

constante en su quehacer literario. Dice así Zuazagoitia a propósito de lo que el creacionismo con su caudal de imágenes y metáforas significó para él: "A medida que pasaba el tiempo ha ido dejando esas preocupaciones y ha hecho una prosa más rápida, del mismo modo que ha ido perfilando con mayor vigor humano a sus personajes"(71). En el mismo sentido se expresa Joaquín de Entrambasaguas al hablar sobre el lenguaje del escritor: "El estilo de Zubzunegui -dice- se ha ido depurando y perfeccionando en estos últimos años de modo notable. Ya ha desaparecido aquel alarde de arcaísmos momificados y de neologismos inestables en que pensaba -él, vasco- hallar el casticismo del castellano, y también las desapoderadas metáforas, fruto de su vivo ingenio, que quedaban en imposible equilibrio"(72).

Sanz Villanueva señala, en fin, otros puntos que caracterizan su peculiar técnica, alguno de los cuales viene a encarecer el número de defectos técnicos que Soldevila tuvo en cuenta páginas atrás. Un punto importante, señalado por Villanueva se refiere a la sorprendente utilización de la técnica del "roman fleuve", según la cual la línea argumental suele ocupar largos espacios de tiempo. Así, por ejemplo, en lo que toca a las novelas de Bilbao, el argumento se desarrolla a lo largo de un período que va desde finales de siglo hasta la Guerra Civil. Lo mismo ocurre en novelas de la serie madrileña, como es el caso de Esta oscura desbandada, cuya acción se inicia en fechas anteriores a la Segunda República y se prolonga por los años cuarenta.

Este tipo de novelas, por otro lado, prevé una acción central y no se descarta el hehco de que se ofrezcan múltiples acciones secundarias que derivan de aquélla. La quiebra seríaun ejemplo muy representativo.

Otro hecho a resaltar está referido al narrador, que se supone omnisciente, en cuanto que prevé las acciones o comenta lo que sucede "con notorio afán didáctico". En este sentido, se podrían citar múltiples ejemplos. Este que proponemos a continuación ha sido recogido por el crítico en cuestión de la novela El barco de la muerte, donde se ofrece el siguiente comentario del narrador: "No nos atrevemos a dar la cifra exacta en reales por la que se quedó Martínez con la funeraria, porque si lo decimos se va enterar en seguida todo el pueblo"(73).

De "descuidos" califica Villanueva aquellos casos en los que algunos personajes sufren, en cuanto al lenguaje se refiere, de estar presididos en algún momento, por la óptica literaria del autor. Ello se comprueba en frases como la que sigue, recogida de la novela ¡Ay... estos hijos! y puesta en boca de un niño: "En el moribundo la conciencia se apaga y lo que hace sufrir siempre es la conciencia" (74).

Sin embargo, no todas las novelas del autor están cortadas por la misma tijera, en lo que se refiere a los datos de carácter técnico y formal a los que nos hemos venido refiriendo, porque, como advierte el mismo crítico, "...formalmente, debe señalarse un proceso ascendente que

culmina en Esta oscura desbandada, en la cual la acción resulta menos digresiva y el autor realiza una seria revisión de su aparato lingüístico, mejor seleccionado, de mayor contención"(75).

Después de haber cotejado con atención el panorama ofrecido por la crítica en los diversos campos susceptibles de interés dentro de la novelística zunzuneguiana, deberemos concluir haciendo nuestras las siguientes palabras del profesor Villanueva sobre la ubicación más conveniente del novelista: "Si por su temática ocupa Zunzunegui un lugar en el proceso que conduce a la novela crítica de los años cincuenta, no otro tanto puede decirse de su forma. El vasco es un escritor dependiente de los moldes y formas de la novela decimonónica"(76).

Tema 3.- Realismo y Naturalismo históricos en España.-

I. Nociones preliminares.-

Nos planteamos, en este primer apartado, un hecho rotundamente comprometedor respecto de las teorías del realismo. A lo largo de la Historia hemos comprobado cómo la fenomenología del realismo ocupa distintos apartados tanto horizontal como verticalmente, es decir, autores que escriben sus obras realistas a lo largo del tiempo, sin que el fenómeno como tal del realismo sea imperioso para largos espacios temporales. Asímismo, esta postura verista eclipsa a determinados autores, de tal modo que su producción queda totalmente adicta a tal fenomenología realista. Sin embargo, atisbando la historia con mayor determinación, podemos comprobar la existencia de un "Realismo y Naturalismo históricos", o lo que es igual, una formulación externa de hechos que obedecen, claro está, a una profunda ideología interna, nacida en el correr de los tiempos y plasmada le-

gítimamente en la segúnda mitad del siglo XIX, dando fin a una etapa de clara tendencia liberadora e idealista, preeppuesto del Romanticismo de la primera mitad del siglo.

Como dice Juan Ignacio Ferreras, aquél que desee hallar los cimientos para la nueva escuela literaria de carácter histórico, puede aprehender sus bases por medio de dos vías que suponen un mismo punto de coincidencia. Por una lado, comprobar que el realismo de la segunda mitad del XIX fue un hecho sobresaliente que representa una culminación de numerósos hechos, de tal modo que éstos vienen a configurar, decididamente, tal fenómeno histórico. Por otro lado, ya tendremos ocasión de hablar de "atmósferas espirituales" capaces de dar solución a diversos planteamientos de cualquier índole. Así, aclara Ferreras que al nivel de totalidad social, fue posible una idiosincrasia o ideología subyacente, destinada a ser la plataforma donde el realismo fuera capaz de florecer y consolidarse.

Siguiendo esta última postura, nos es conveniente dar a conocer los distintos principios sobre los que la sociedad del siglo pasado se ha ido perfilando para hacer posible el nacimiento y desarrollo de la novela naturalista. La sociedad se va perfilando a través de hechos históricos importantes. Así, reviviendo tales episodios, es posible encontrar un estado de cosas en la sociedad que dé cabida a una determinada fenomenología literaria. Repasemos pues, la historia decimonónica y veamos qué resortes

literarios se ajustan decididamente a tal o cual tipo de ver de la sociedad. La proyección de la burguesía es un factor determinante en el nacimiento del realismo. J. I. Ferreras nos ayuda a configurar los hechos:

"En primer lugar, desde los primeros años del siglo -guerra contra los franceses- hasta 1868, fecha del destronamiento de los Borbones y de la primera revolución esencialmente burguesa ocurrida en España...la producción novelesca no presenta ninguna unidad aparente; hay todo tipo de novelas...el romanticismo parece ser el único movimiento literario... pero en 1849 o quizás antes, aparecen los primeros intentos de novela realista.

Segúnda época; de 1868 a 1875, época revolucionaria y que va desde el destronamiento de laos Borbones hasta la restauración de los mismos;... Desde el punto de vista literario, es durante estos siete años mal contados, cuando aparece la novela típicamente realista o burguesa... Tres de los seis grandes novelistas del XIX empiezan a publicar durante estos años.

Tercera época; desde 1875, fecha de la restauración borbónica, hasta 1898, fecha del final de la guerra con los Estados Unidos de Norteamérica, paz de París, liquidación de las últimas colonias, y, sobretodo, nacimiento de una nueva ideología estudiada en España con el nombre de Generación del 98. Aunque, en realidad no se trata de ningún movimiento literario específico, sino de una nueva visión del mundo que podríamos llamar "regeneracionista". Duran-

te esta época, la producción de novelas realistas domina toda la escena literaria"(1).

Según hemos comprobado, es en 1849 cuando comienza a florecer el tipo de novela de carácter realista. Se irá afianzando este proceder literario, de común acuerdo con los acontecimientos históricos, siendo la revolución burguesa la que de alguna manera definitiva hará salir a flote un tipo de literatura que esté en constante acuerdo con su propia idiosincrasia interna. De esta suerte, la llamada generación del 68 participa esencialmente de esa atmósfera emanada de los mismos resortes burgueses. J. I. Ferreras afirma que "De las dos maneras, o por ambos lados, la novela se iba a beneficiar de la revolución burguesa; al multiplicarse las relaciones sociales se multiplicaron las relaciones problemáticas de los personajes novelescos..." (2).

La burguesía en definitiva, había sido providencial en el nacimiento de la nueva literatura, que resultaba, por tanto, una aclaración" exhaustiva de todo el caudal ideológico almacenado en la nueva fórmula burguesa. La burguesía, no obsatante, iba a ser, asímismo, principal agente para que en España cobrase auge la novela como género literario. Cada época histórica ayuda al éxito o fracaso de los géneros literarios. Es por esta razón, que la burguesía, provista de sus propias connotaciones intrínsecas, iba a ser el lugar idóneo para el resurgimiento del nuevo cauce literario más extendido en la nueva época. Clarín,

ya antes de 1881, había defendido la tesis de que "la historia social y política, más que literaria, nos explicará que ha sido el triunfo de la mentalidad liberal, con su actidud crítica, lo que ha hecho posible el resurgir de la novela española"(3). Esta era la realidad, y cuando el mismo Clarín, en su postura de crítico, nos relataba los hechos literarios de su época, el panorama literario de entonces estaba dominado por la "novela", que, por su calidad artística, y por el número de sus cultivadores y lectores, se hallaba situada a la cabeza de los géneros literarios. No obstante, esto se debía, muy especialmente, al auge que había experimentado tal género literario, gracias a los novelistas realistas franceses como Balzac, Stendhal, Flaubert o Zola.

Puestos en la consideración de Clarín, uno de las grandes de nuestra novelística decimonónica, vemos conveniente señalar, al unísono de su pluma las etapas en las que se puede dividir el transcurso total de la novela en la segunda mitad del XIX. Según Clarín, lúcido en materia de crítica literaria, la primera de las etapas en las que se debe escindir el realismo histórico en España, está planteada, más bien, como una etapa de formación en la que se mantiene un criterio de duda y vacilación; la novela suele presentar argumentaciones de tesis. A éstas las denominaría él mismo "novelas tendenciosas". Los ejemplos que cita son <u>Doña perfecta</u>, <u>Gloria</u> y <u>La familia de León Roch</u>

de Galdós. El período cronológico para esta primera etapa se sitúa entre 1876-1880 más o menos.

Según Clarín, una segunda etapa tiene que ver bastante con la postura naturalista de la época, y data de 1881 en adelante. El mismo Clarín es considerado por sus contemporáneos como el máximo representante en lo que se refiere a la creación de la escuela naturalista en España.

Alrededor de 1890 considera Clarín que debió esbozarse el panorama literario novelesco perteneciente a la tercera etapa. Esta época coincide, según él, con el hundimiento del auge de la novela "naturalista", en pro de nuevas concepciones para el arte. Como es constante en la literatura, el decaimiento del naturalismo en este caso, debe encontrarse en la misma sociedad burguesa, la cual ha conseguido emanciparse de sus antiguas ideologías y crearse para sí otras nuevas. Ciertamente, la crisis del positivismo científico y su sustitución por movimientos de tendencia espiritualista, ha sido la causa principal del nuevo cambio ideológico de la burguesía. El año 1889, cuando Galdós publica Realidad, se considera la fecha en la que la novela naturalista española hace quiebra y es substituida por otra de carácter menos real, pero más espiritualista, bien religiosa, bien filosófica.

Vistos tales prolegómenos destinados a marcar la infraestructura cronológica del realismo histórico, y, por otro lado, a considerar la gran importancia que la novela tuvo en tal época como género literario, nos vemos en la

obvia necesidad de trazar unos límites caracterológicos para el realismo, desechando , por tanto, lo que ya hemos pretendido sopesar, a saber, la importancia de los acontecimientos históricos en la génesis y el desarrollo del movimiento realista. En primer lugar, se tratará sin duda, de salir al encuentro de aquellos pormenores que de alguna manera pueden contribuir al nacimiento del nuevo realismo. La conclusión en lo referente a la acotación de límites para tal movimiento literario, será cuestión, obviamente, asímismo, en un estadio postremo.

Así pues, dejando a un lado el panorama novelesco que Clarín nos ofrece de su época, hemos de plantear la cuestión de sí en verdad el realismo histórico nace de forma decidida o, por el contrario, nociones de naturaleza folklórico-literarias, como pueden ser las que presenta el costumbrismo de mediados de siglo, deben estar a la vista, esbozando las fuentes precursoras de tal movimiento. A este respecto, la crítica se abre en opiniones decisivas, y así, por ejemplo, Montesinos(4) cree que tal fenómeno de naturaleza folklórica como es el costumbrismo, dado su interés por la cuestión nacional y sus hábitos y costumbres, así como por las clases sociales, desembocó en la novela realista.

Igualmente, críticos como Correa Calderón hablan del costumbrismo histórico como de "humilde arroyuelo" por el que discurre el rico venero del "realismo"(5).

En este mismo sentido, se expresa Margarita Ucelay cuando opina que el costumbrismo, que se desarrolla justamente en el momento de transición del Romanticismo al Realismo, tiene por consiguiente, un significado muy importante en la génesis del Realismo(6).

Veamos pues, cuáles son los presupuestos históticos con los que cuenta el costumbrismo, para matizar más decididamente acerca de su probable coherencia respecto de aquellos momentos en los que el realismo del XIX comienza a caracterizarse como tal.

I.1. El costumbrismo, una fórmula de transición entre el Romanticismo y el Realismo.-

Son muchos los autores costumbristas que , desde el siglo XVIII, siglo en el que surge por primera vez el costumbrismo, hasta su florecimiento en la década de 1830, afianzan su postura en determinar la más profunda razón de ser del género costumbrista. El propósito, según ellos, al escribir tales obras es, en definitiva, "dar fe de un cambio, de una revolución, de una evolución que ha transformado la faz de todo el país o de alguno de sus rincones pintorescos, y desahogar, entregándose al recuerdo, la nostalgia de todo lo desaparecido y olvidado. Así lo harán repetidamente Fernán Caballero, Trueba, Alarcón, Pereda y muchos otros" (Montesinos)(7). Este es pues, el motivo fundamental de su existencia. Cuando en España se estaba

gestando la evolución desde el Antiguo Régimen a la sociedad urbana moderna, es entonces que nace el fenómeno costumbrista como algo que trata de llenar el vacío que había quedado. Porque, como aclara, de igual forma, el propio Montesinos, "La falta de una idea rectora de la época y de un definitivo carácter de ella es la razón de ser del costumbrismo"(8).

Pero veamos cuáles son los puntos de unión entre costumbrismo y realismo, para justificar, de hecho, su presencia en nuestro estudio preliminar de los movimientos realista y naturalista en España.

En primer lugar, hemos de señalar que se pretendía ante todo, en el ánimo de los costumbristas, dar una impresión total de cómo era la sociedad de la época, tanto en sus resortes más conocidos por la historia, como en los más nimios y escurridizos. Así, el <u>espíritu colectivo</u> de las gentes quedaba garantizado como un exponente válido para una ojeada retrospectiva hacia aquella época.

Otro punto esencial que entronca claramente con nuestros presupuestos del realismo, se refiere a la <u>intención artística</u> del autor del costumbrismo. Igual que ocurre en la propia anatomía del realismo, los costumbristas despojan sus obras de todo tipo de formulismos dirigidos exclusivamente a fortalecer la idea del "arte por el arte". Bajo aquel imperioso mandato referido a hacer constar el panorama colectivo de la época, resulta plenamente entorpecedor todo tipo de preámbulos teórico-artísticos que no

vayan encaminados a un fin inmediato. Fines tales como la moral o la sociología en sí, son los únicos presupuestos para el escritor costumbrista, lo mismo que ocurrirá en la época del Realismo.

Lógicamente, es fácil observar en tales escritores una decidida voluntad de <u>alejamiento de los recursos propios de la literatura idealista.</u> Comprobamos, por ejemplo, tal postura en la obra costumbrista de Fernán Caballero, quién textualmente afirma: "Está tan lejos de nosotros el dar como propio lo que no lo es, que muchas veces hemos repetido que el mérito que pueden tener, y tienen realmente estos cuadros, no es otro que lo verdaderos y genuinos que son, en el fondo, en los pormenores, en las descripciones, en las ideas y en el lenguaje"(9).

Pero no todo el costumbrismo participa obviamente de idénticos caracteres que el realismo. Así, podemos destacar como ejemplo la postura de la misma C. Böhl de Faber, escritora en la que falta la caracterización propia de todo personaje en la novela realista. Su creación está más en favor de los "tipos" genéricos, en detrimento de una psicología pormenorizada de los personajes. También es verdad que esta actitud de Fernán Caballero era propia en ella desde su vocación y sus propias preferencias.

Lo que sí es constante en la literatura costumbrista es todo aquello que se relaciona con la presentación de "escenas" y de "tipos", siendo estos últimos una especiali-

zación de aquéllos. El subgénero tipos" cobra carta de naturaleza en los años que van desde 1841 a 1843, época en la que aparece ya como una forma bien diferenciada, pudiéndose distinguir, dentro de tal repertorio, estereotipos de carácter urbano, rural, profesional o psicológico... La culminación del subgénero "tipos" alcanza su plenitud en 1843 cuando se publica la obra Los españoles pintados por sí mismos, colección en la que tienen cabida la obras de aquellos cultivadores del género que alcanzaron su justa fama . Los "tipos", en definitiva, constituyen la manera más eficaz -después que alcanzara mayor éxito que la mera presentación de "escena"- para dar a conocer toda la plataforma en torno a la cual giraba la filosofía de las gentes, tratando lógicamente con mayor pretensión aquellos puntos de naturaleza folklórica y localizada. A través,pues, preponderantemente del tipo popular, del tipo perteneciente al pueblo bajo y rural, será posible constatar toda una visión totalizadora de la sociedad en su tiempo.

En definitiva, el cuadro de costumbres en su modalidad retrospectiva, o sea, aquélla que pertebece esencialmente a la época que tratamos, puede ser considerado como aquel tipo de literatura en la que tienen cabida espacios que representan el panorama social, tales como el café, el día de fiestas, las romerías, la calle, el jardín público, etc. De estos espacios sociales se pasa legítimamente a la consideración de los "tipos genéricos" -el aguador, el buñuelero...- fórmula ésta que, igual que la de "las

escenas", puede llegar a conseguir, de hecho, una gran concienciación de la vida pública y privada de la época. El cuadro costumbrista, en última instancia, no tiene por qué poseer un carácter enteramente puro en lo que se refiere a su regusto de "escenas" y "tipos", sino que puede presentarse con aleación de recursos de diversa índole, que apoyarían los suyos propios. "Es muy frecuente -apunta E. Correa Calderón- que el cuadro típico se entrevere con la divagación histórica, necesaria en muchos casos para la comprensión de lo expuesto. Del mismo modo, suele producirse la aleación del costumbrismo con la geografía humana, la historia interna, la descripción etnográfica, hasta el punto de que pueda dudarse si tanto como cuadros de costumbres deberíamos considerarlos como estudios folklóricos(10).

Nos resta, por último, señalar que en la obra citada Los españoles pintados por sí mismos se citan numerosos nombres de autores costumbristas de la época. Entre ellos, es de destacar, fundamentalmente, Ramón de Mesonero Romanos (Madrid, 1803-1882), el más popular de ellos, con su obra más conocida Panorama matritense, en la que pasa revista al Madrid de la época, bajo el denominador común que es el costumbrismo. Aunque no todo lo costumbrista ha de poseer tinte madrileño, ya que el no menos popular Serafín Estébanez Calderón (Málaga, 1799-Madrid, 1867) con sus Escenas andaluzas(1846), logra retratar, asímismo, todo un conjunto de escenas y tipos pertenecientes al ámbito andaluz. Nom-

bres como Antonio Flores, Ramón de Navarrete, Jose María Andueza y otros, son de destacar en Los españoles pintados por sí mismos, obra que llegó a constituir la cúspide del género.

Sería preciso, en otro orden de cosas, acercarnos, aunque sólo sea de forma muy poco pormenorizada, a dos formulaciones o géneros literarios que, lo mismo que el costumbrismo, han propiciado el esbozo de lo que, más adelante, fue el Realismo. Nos referimos a los resortes reales que nos ofrece la novela historica y el folletín.

I.2. La novela histórica y el folletín: otras dos realidades.-

El Romanticismo, una etapa histórica en cuya ideología el hombre necesitaba huir urgentemente de la realidad de su entorno, hizo posible una modalidad narrativa que, por un lado, se ajustaba a tal pretensión de huída, pero, por otro, hizo posible un planteamiento de lo real cuando resucita hechos que, indudablemente, han sido realidad histórica. Este palpitar por lo real, fuera de lo imaginativo, tuvo lugar en los escritores románticos (también en época cercana al Realismo), cuyas miradas se plasmarón en el pasado, siendo de especial interés aquellos episodios instalados en épocas tales como la Edad Media Europea, la América primitiva o el Renacimiento...

De las novelas históricas españolas de la época, la que mayor interés ofrece es la titulada "Los bandos de Castilla (1830) de Ramón López Soler.

Asímismo, lo maravilloso está ausente en obras tales como "El señor de Bembibre de Enrique Gil, igual que en Ni rey ni Roque de Escosura. Una especie de libro de historia es lo que constituye la obra Doña Isabel de Solís de Martínez de la Rosa. En ella se nos exponen episodios históricos así como una guía de viajes de Grabada sin ningún ánimo de aproximación al género novelístico, como lo demuestra el hecho de la falta de argumento, personajes etc,.

En lo que respecta al folletín, debemos señalar, en primer lugar, su significado originario, que no es otro que el de "narración o noticia literaria publicada en la parte inferior de los periódicos" Así, el folletín presentaba la originalidad de su publicación en la prensa. Característica esencial del género es su atrincheramiento en la realidad, a pesar de su artificiosidad y de lo sensacional de sus intrigas y lances. En virtud, pues, de la veracidad de su esencia, el folletín transmite lo real a base de la propia concepción de latrama, así como abase de la participación en un tipo de lenguaje en perfecta concordancia con las específicas situaciones de la vida. La moral, por otro lado, constituye uno de los grandes axiomas, tal como contemplamos en lapropia esencia del realismo. De esta manera, los autores del folletín contribuían decisivamente a conmover y humanizar a sus lectores, antes que a revelar escenas en las que las mismas intrigas tuviesen un fin

meramente de expectación. A través de la presenta ción de los marginados u olvidados, se buscaba, sobre todo, una dialéctica moral para con el lector, más que un sórdido testimonio de los males de la sociedad.

La realidad del folletín en España presenta sus propias connotaciones, frente a las que ostenta el género en otras latitudes como Francia e Inglaterra. No en vano, nuestro folletín de la época basa una gran porción de su esencialidad en obras de nuestra gran gesta literaria española, como lo pueden ser la propia creación cervantina, la tradicional literatura didáctica, el teatro clásico o el propio costumbrismo.

II. Caracteres de la novela naturalista hispánica.-

La elección del género novela y no otro, responde a razones históricas que ya las hemos anotado con anterioridad, es decir, el género literario de mayor aceptación popular en el siglo XIX es la novela. No obstante, podríamos enfocar el Realismo y Naturalismo históricos en nuestro país teniendo en cuenta los otros géneros quizá no tan importantes en la época, como son el género dramático o la poesía. Sin embargo, nuestra decisión por la novela ha quedado fijada desde el comienzo, ya que al acometer un estudio exhaustivo de la novelística de Zunzunegui, ello nos obligue, por consiguiente, a repasar, aunque sólo sea en síntesis, aquellos cauces históricos del género que han

servido de base a todo tipo de formulación realista en España en etapas posteriores. No quiere esto decir que los otros géneros literarios hayan estado enteramente al margen de nuestros objetivos, pero, repetimos, nuestra decisiva voluntad por el género novelístico, nos obliga a desterrar todo tipo de vinculación literaria que no sea forzosamente la novela en sí. Creemos, sin embargo, que esta linealidad en nuestro estudio no perjudica lo más mínimo a la hora de solventar todo tipo de problemas relacionados con el trabajo que nos hemos propuesto llevar a cabo, y que no es otro que el de reconocer la existencia de la obra de nuestro gran novelista P.A. De Zunzunegui, y abordar la problématica del realismo, caudepor el que discurre paulatinamente toda su gran obra.

Por otro lado, en lo referente al calificativo "naturalismo" al lado o frente al de "realismo", es fácil comprobar que la denominación primera resulta más sólidaria, según nos hemos percatado en los libros consultados, y ello es así no por razones esenciales, sino porque la novela realista histótica en España oscila entre la consecución del realismo como tal y el naturalismo fundado por Zola. De ahí pues que los términos "realismo y naturalismo" se barajen conjuntamente y lleguen incluso a adquirir, en este caso concreto, carácter sinónimo. "Por lo que sabemos hasta la fecha -dice J.F. Zavala- "realismo"y "naturalismo" son difíciles de deslindar en el mundo hispánico" (11). Si bien es verdad que, por ejemplo, en obras como La des-

heredada(1881) de Galdós se ven claros síntomas naturalistas, frente al mero sentido realista que en términos históricos, posee un carácter de menor acercamiento a la realidad social, entendida ésta como una entidad a la que se precisa captar en todas sus dimensiones, preferentemente, de mero carácter formal, a la vez que deja de lado los formularios pertenecientes al Naturalismo de Zola que más adelante tendremos ocasión de comentar.

Es obvio asímismo considerar que, cuando nos planteamos la esencia neta del realismo y del naturalismo en términos no históricos, se precisa bien plantear la dicotomia ideológica de ambos, y perfilar nítidamente, por supuesto, el calificativo que corresponda en cada caso.

Tal distinción, en términos más generales, se supone también en los más concretos de "realismo" y "naturalismo" históricos, como ya hemos presupuesto tras la objección indicada acerca de la obra de Galdós.

Sin embargo, preferimos analizar los hechos linealmente, como suceden, e ir indicando en cada momento todo tipo de caracterizaciones pertenecientes a cada escalafón literario. De esta manera, iremos marcando una línea que, desde la cúspide del costumbrismo, corriente que, como ya hemos perfilado, contribuyó notablemente a sentar las bases del movimiento realista, nos conduzca al reconocimiento del realismo. De ahí, conseguiremos rememorar el hecho de que el naturalismo no es sino y afianzamiento del modelo realista, aumentado, asímismo, a base de las

doctrinas ideológicas de Zola. Un tercer eslabón en nuestra cadena, consistirá en contemplar de qué manera la idología burguesa ha permitido en una etapa posterior, desterrar sus antiguas creencias internas y dar cobijo a otras que serán las que, definitivamente, acaben con las determinaciones que supuso el naturalismo histórico.

"Pereda -escribe W.T. Pattison- fue la culminación de nuevas modalidades costumbristas que eran puramente españolas, y que poco a poco, habían ido modificando el realismo pintoresco de los escritores románticos y dándole una observación de la realidad directa y escrupulosa hasta convertirlo en algo más sórdido que pintoresco"(12).

La llamada generación de 1868, en efecto, había partido de los cuadros de costumbres y se había afianzado en el realismo y naturalismo. O, diciéndolo de otra forma, "La variadísima naturaleza del realismo (en sentido general de la vida española, implicaba pintoresquismo..." (Pattison)(13).

Por citar algunos ejemplos, valga la producción de J. Mª de Pereda donde a las obras de típica caracterización naturalista, se le anticipan otras que poseen un claro sabor costumbrista. Destacan en este escritor las Escenas montañesas de 1864 y Tipos y paisajes de 1871. O el ejemplo de El sombrero de tres picos de Alarcón, donde se alterna, entre otras motivaciones, un salpicado cuadro de co

tumbres con las características propias del lenguaje realista.

Así es como el cuadro de costumbres abriga los cimientos del realismo, a la vez que sirve de alternativa en multitud de escritores a los requisitos meramente naturalistas; incluso se adentra cronológicamente en las críticas del realismo como ocurre en el sitado ejemplo de Alarcón El sombrero de tres picos, obra publicada en 1874.

Pero hasata 1880 no tiene lugar en España el Naturalismo, ya que es en esta fecha cuando el movimiento zolista penetró en nuestro país: de ahí, que las obras escritas con anterioridad tengan un marcado carácter netamente realista sin las pretensiones del naturalismo histórico. Consiguientemente, nos cancierne hacer un balance de lo que fue el Realismo en España antes de la intromisión de las obras del francés Émile Zola.

A raíz de la revolución de 1868 tiene lugar en España, por lo que a literatura corresponde, una nueva "filosofía" que alimenta la nueva novela realista. Nos escontramos con una nueva ola de escritores que , como Pérez Galdós, Valera, Pereda, Alarcón, Pardo Bazán o Palacio Valdés, hacen gala, en nuestra historia literaria, de una etapa reconocida con el título de Edad de Plata de la literatura española .

Con la generación de 1868 tiene lugar, pues, en España el surgimiento de la novela realista, cuyo máximo exponente es Galdós. La inspiración de tal generación de escrito-

res viene de manos de nuestra extensa tradición novelesca, de otras corrientes realistas de origen francés e inglés y cómo no de una nueva visión realista del mundo.

En términos generales, el Realismo que surgió tras la desaparición del Romanticismo, se extiende hasta finales del siglo XIX y responde a un acuerdo espontáneo que va desde Rusia hasta América, borrando límites lingüísticos y abismos de desconocimiento. Se crea un tipo de narrativa que es a la vez testimonio de ambientes y retrato de individuos. El fin que se presenta entonces es la contemplación de un estado de cosas resultantes de una honda dialéctica entre el ambiente social por un lado, y por otro el individuo. De lado quedan, pues, otro tipo de fines propios de otras literaturas, como pueden serlo el enredo de la acción o la anécdota misma.

La finalidad que persigue el autor cuando entrelaza al individuo en la sociedad no es otra que el de hacerle surgir desde la nada a la vida, de modo que tal individuo o personaje pueda de hecho llegar a captar la esencia del hombre y convertirse, por ello, en un arquetipo del ser real. Su capacidad de ente simbólico es obvia, de modo que el lector se ve reflejado ontológicamente en el/los personajes y puede, consiguientemente, ser seducido o manipulado por la enorme verosimilitud del personaje. Esta capacidad de homologación del individuo en la novela realista, mediante la cual el modo de ser del hombre queda efectivamente

reflejado en la obra, ha de apreciarse, por otro lado, en una obra literaria de modo fluido y lírico. No se trata pues de captar mecánicamente la naturaleza y la dialéctica interna del hombre, sino que toda obra literaria amenize armónicamente el conjunto.

Este fin propuesto por el escritor realista de reflejar el modo de ser del hombre a través del personaje, se opone rotundamnete a aquellos otros fines en otras literaturas. No es el propósito, evidentemente, de proponer ideas, pensamientos, tesis. Se trata de evidenciar la vida misma, tras la dialéctica entre todo tipo de elementos dentro del conjunto de la obra. "La juventud naturalista -señala Pattison- sostenía que la novela debía ser un estudio serio. Más importante era aún ofrecer una imagen verdadera de la vida"(14).

El autor realista se afana, asímismo, por representar el papel de observador y testigo de los acontecimientos. Fuera de él, que da todo tipo de elucubración acerca de lo real, y su literatura se desviste de toda proposición de índole idealista , tal como era el anhelo de los escritores de la época romántica. Desde esta perspectiva, la literatura realista se enmarca en el tipo de literatura comprometida y progresista, perfilándose en ella un marcado carácter ético que haga posible hacer del lector un crítico acerca de lo que experimenta en las obras, así como de lo que ocurre en su propio comportamiento. El sentido ético

está presente también en el escritor desde su voluntad de querer plasmar el espíritu cientificista y capitalista de la época, espíritu que hacía derivar el comportamiento del hombre hacia una amargura y tristeza del vivir cotidiano regido por un claro afán de riqueza y poderío.

Este tipo de novela decimonónica revela así el tono de aquella época burguesa, industriosa y agnóstica. Su éxito queda manifiesto porque eran éstas las premisas sobre las que se asentaban el deseo y la voluntad de los lectores.

El naturalismo penetra en España en 1880, siendo bien acogido por la joven generación en nuestro país. Pero si examinamos algunos de sus puntos básicos, como pueden ser escenas de inmoralidad sexual, veremos que escritores de la antigua generación como, por ejemplo, Alarcón o Pereda, reaccionan horrorizados contra tal "inmoralidad" de temas y descripciones de carácter naturalista. En efecto, éstos eran los presupuestos de la temática del naturalismo: se entendía por tal movimiento la visión de los aspectos más sórdidos de la vida y una expresión cruda de esa sordidez. El hombre, según los naturalistas, es analizable fisiológicamnete y a partir de aquí, la interpretación de su comportamiento se da por cosa hecha. La base teórica del naturalismo toma elementos del determinismo de H. Taine, del método crítico inductivo de Sainte-Beuve y del materialismo racionalista de Renau.

El francés E. Zola en 1877 publica la obra L'Assomoir, donde ofrece toda esta filosofía. En España la lectura de Zola en 1880, fecha en que se publicaron tres de sus obras, a saber, Une page d'amour, Nada y la mencionada L'Assommoir, en traducciones españolas, provocó gran revuelo y proto la ideología fue seguida por escritores españoles que publicaron sus obras siguiendo tales pautas. Entre estos escritores destacan Galdós, Clarín y Pardo Bazán, en cuyas novelas se hacía claro énfasis de la nueva doctrina. La obra La desheredada de Galdós, publicada en 1881, fue el primer punto culminante de la nueva filosofía naturalista en España. Asímismo, la literatura de Pereda constituyó un factor favorable para la introducción del naturalismo español.

Dª Emilia Pardo Bazán había publicado entre los años 1882-83 una serie de artículos con el título genérico de "La cuestión palpitante". En ellos estudia los precedentes del Naturalismo y expone las ideas de Zola. Por un lado, ataca la acusación de inmoral" que se le había hecho a Zola. Este, según ella, servía sólo a la causa de todo artista, aunque para serlo necesitara mostrar las lacras humanas. Por otro lado, Dª Emilia rechaza rotundamente el determinismo y las otras esferas ideológicas de su doctrina. Esta última postura de la escritora es la que está en la base para sopesar cuál es la actitud que la literatura española, de carácter esencialmente católico, tomó frente a las

teorías naturalistas, que presentan un marcado carácter profano. Desde estos presupuestos, se reconoció, definitivamente, que la literatura naturalista española quedaba más del lado de un tipo de literatura naturalista a la que se le hubiese extirpado las esencias del idearío de Zola, que iban muy en contra de una postura esencialmente católica. El propio escritor francés había formulado su opinión respecto de Dª Emilia; su Naturalismo, por profesar la religión católica, se alejaba enormemente de los postulados laicos e inmorales de la doctrina; en cambio, el Naturalismo de la escritora, igual que ocurre con todo el Naturalismo español, quedaba únicamente adicto a aquellos aspectos que, dentro del Naturalismo, presentaban un simple carácter formal y técnico. Ello no es óbice para que numerosas obras de naturalistas españoles estén enfocadas bajo el prisma de cualquier elemento propio de la doctrina del maestro. Lo cual ocurre, por ejemplo, en La desheredada, en algunas páginas de Clarín, y, sobre todo, en las novelas de Blasco Ibáñez.

El Naturalismo, bien sea el francés, bien el español, se concibe en su base, además de como doctrina, como la superación del Realismo histórico. pues en el Naturalismo se dan las últimas consecuencias referentes a algunos de los aspectos del Realismo, como lo pueden ser una mayor disposición documental por parte del escritor, así como un acercamiento aún mayor a la forma más original del lenguaje de los personajes.

En cualquier caso, es común, en todo tipo de Naturalismo, dar cuenta de una marcada predilección por determinadas formas de vida, como lo puedan ser la miseria material y moral de las gentes, a veces con propósito subversivo, y dar cuanta también de los ambientes turbios y de las situaciones más escabrosas.

El naturalismo como doctrina, tuvo escasa duración, ya que los prápios discípulos de Zola, como Maupassant o Daudet, pronto descuidarían la atención de sus principios. Estos, en general, mantuvieron en Zola una caracterización muy superficial, sin que tal filosofía tuviese en el maestro una esencialidad válida.

Otros factores encontraron en laépoca una decisiva relevancia en lo referente a la evolución del movimiento naturalista. Por un lado, es de destacar la caracterización espiritualista que poseía la lteratura rusa. La lectura de los escritores rusos significó, consiguientemente, una influencia en nuestra literatura. Y ello, porque la grandiosidad de aquel arte no pudo por menos que atraer la atención de nuestros escritores y lectores. Ya Emilia Pardo Bazán, citando al francés Vogüé, que divulgó la literatura rusa, pretendía que en el Realismo se diese la fusión de la materia y el espíritu. En 1891, la misma escritora escribía que el Naturalismo frabcés estaba liquidado. Se iniciaba, pues, un nuevo ciclo en el que el idealismo ruso cobraba valor fundamenteal.

Y es que una nueva oleada de espiritualidad anegaba

la mayor parte de Europa. Brunetière, por ejemplo, había declarado la quiebra de la Ciencia en 1887. Se abrían nuevos campos para la Religión, pra la novela psicológica, en definitiva, nuevos aspectos idealistas. Un claro ejemplo en nuestra literatura lo encontramos en las obras Misericordia y Nazarín de B.P. Galdós. Pero, anque la fecha de 1889, año de publicación de Realidad, también por Galdós, significa el inidio de esta última etapa naturalista, algunos escritores trataron aún de infundir al movimiento nueva vitalidad. Y así, hallamos las obras de Blasco Ibáñez como una última resonancia del Naturalismo en España. Destacan en este sentido sus novelas Flor de mayo de 1895 y Cañas y barro de 1902.

Una vez más comprobamos que es la filosofía de las gentes la que actúa como atmósfera espiritual bajo la cual tienen lugar los hechos literarios. La burguesía en efecto, cambia de mentalidad y se produce una nueva búsqueda de fórmulas narrativas. Tal cambio está ligado, como hemos apuntado, a la crisis del positivismo científico y a su substitución por movimientos de tendencia espiritualista.

III. Principales figuras.-

A continuación ofrecemos una lista de escritores realistas del XIX que mayor fama han obtenido, resultando obvio decir que los presupuestos críticos sobre estos es-

critores que vamos a presentar, no son, en nuestro caso, todo lo suficientemente exhaustivos como debieran ser, sino que, dado que nuestro estudio se centra en la obra zunzuneguiana, la referencia a los escritores naturalistas de la época, debe ser tan sólo un punto de conexión y no otra cosa.

Entre las figuras de mayor relevancia en la etapa naturalista, deben señalarse a B.P. Galdós, Leopoldo Alas, "Clarín", y la Condesa de Pardo Bazán. Al lado de una somera exposición de los más elementales criterios sobre la obra de estos escritores, ofrecemos, asímismo, una recapitulación de otros novelistas cuyo nombre y cuya obra no deben pasar desapercibidos en ningún momento. Nos referimos a figuras centrales como Valera, Alarcón, Pereda, Palacio Valdés y Blasco Ibáñez.

III.1. Galdós.-

José F. Montesinos en un trabajo titulado Galdos en busca de la novela(15), hace alusión al hecho de que el escritor canario, ya en el año 1870, se había planteado una nueva formulación sobre la novela, según la cual ésta debería estar alejada de aquellos rigores ficticios que los hombres del Romanticismo apetecían para sus obras. En su lugar, Galdós piensa en una nueva fórmula que, de hecho, sería la base para la gran extensión de su narrativa. Se trataba, en efecto de dar rienda suelta a los

vaivenes cotidianos y desechar, para todo, la imaginación de los románticos. ^ tal fin, se ha podido saber que la burguesía del momento prestaba gran ayuda al escritor realista, dada la estrecha reciprocidad que existía entre èl lector y el escritor a través de situaciones concretas, tales como las tertulias, las "visitas", las charlas etc. La obra creada en tales condiciones, constituía una entidad espiritual y a la vez artística que reconocía en sí las propias vicisitudes y anhelos del público lector. De esta manera, es fácil conciliar la referencia de Francisco Ayala, quién señala que "A diferencia de los románticos, antes, y de los modernistas del 98 después, que se dirigieron unos y otros al hombre aislado de espaldas a la sociedad e incluso vuelto contra la sociedad, los escritores realistas apelan al hombre dentro de su contexto social..."(16).

Esta "vida" que Galdós infunde a sus personajes, a sus obras, dista, efectivamente, de aquel aislamiento o de aquella fantasía de los otros movimientos a los que hace referencia Ayala. Y tal "vida" la ubica necesariamente Galdós en el mismo Madrid de su época. Madrid es el mito humano y también el mito escénico y panorámico de Galdós. A través del sabio topónimo, el escritor ha hecho posible conciliar alma y cuerpo para dar efectividad a su gran tarea de escritor comprometido con la sociedad en la que le tocó vivir.

Según, pues, el programa de 1870 en Galdós, se hizo posible pasar desde la antigua fórmula romántica a la

nueva fórmula realista, que está presente ya no sólo en los Episodios Nacionales y en las y en las "novelas contemporáneas", sino también en aquellas novelas de su primera época. El nuevo recurso mágico lo representa, pues, Madrid con todo su enorme caudal connotativo y no meramente denotativo. A través de la nueva fórmula realista, objetivista, se da paso en las obras de Galdós a todo un cúmulo de circunstancias que deambulan paso a paso por entre las más variadas situaciones, tales como aquéllas que presenta la aristocracia de la época depauperada moralmente, o la burguesía atractiva y repelente a la vez, o el pueblo que, en todo momento, permanece fiel a su antigua esencia.

El comportamiento de Galdós no es distinto al que preside las obras de los más grandes realistas. Galdós, como señala F. Ayala(17), representa aquello que la Iglesia había venido representaddo antes de la crisis de la Cristiandad, es decir, una autoridad espiritual que estaba vedada a otros estamentos anteriores al Renacimiento. A partir de la nueva época, en efecto, los escritores desempeñan idéntico papel de "seguidores de almas" a través de sus obras. Galdós, en este sentido, actúa de igual forma en cualquier momento de su creatividad literaria. Si la clase media burguesa es representativa de un mundo en conflicto, la novela le servirá al escritor de instrumento válido para la orientación de las conciencias. Tal género que en otros momentos había sido concebido como objeto

de frivolidad, se convierte, ya en el XIX, en un género literario que ha suplantado definitivamente las plataformas tradicionales que orientaban espiritualmente al pueblo. El novelista es, pues, ahora, como señala Ayala, el director espiritual o la cura de almas, ejercicio propio del realismo en su más clásica acepción.

Para terminar con esta somera exposición acerca de algunas características de orientación generalizada en la obra de Galdós, veamos en último lugar, en qué consiste el arte del realismo que no es otro que el profesa el gran maestro del XIX. Como anunciábamos anteriormente, en nuestro escritor, con relación a la evolución literaria de su época, se acabaron las situaciones inverosímiles. En su lugar, la novela se instalaba decididamente en la calle, y es allí donde es preciso reconocerla, examinarla. Es entonces cuando el verdadero escritor de la realidad puede, ostensiblemente, mostrar su maestría, que no consiste en renovar las clásicas formas del arte por el arte, sino en hacer éste efectivo, precisamente, a través del complejo mundo semántico que se encierra tras el término "veracidad"

Benito Pérez Galdos nació en Las Palmas, en 1843, y murió en Madrid en 1920. Su obra significó la mayor aportación española a la narrativa "naturalista". No en vano, escritores coetáneos como Valera, Pereda o Clarín lo habían proclamado novelista por excelencia de la generación del 68.

Galdós es un escritor prolífico, ya que consta en su

haber treinta y dos novelas, cuarenta y seis Episodios nacionales, veinticuatro obras de teatro e infinidad de pfologos, artículos, cuentos y asímismo ejerció la crítica literaria en periódicos y revistas españolas y americanas. Su extensa obra , pues, cubre la historia de España desde 1868 hasta la Restauración de 1874.

Por otro lado, su pensamiento histórico, presente, sobre todo, en los Episodios nacionales, y su concepto de liberalismo, han permitido que determinadas concepciones ideológicas hiciesen franca mella en su obra: tales filosofías se refieren más que nada a aquéllas que van desde el republicanismo temprano de Pi y Margall hasta el internacionalismo, así como al pensamiento filosófico alemán y al positivismo. Imporatante es señalar, igualmente, que el Krausismo significó para él una corriente de pensamiento inspiradora de un buen número de novelas y también de personajes.

Sus temas, como ya apuntamos, están referidos, por excelencia, a la vida madrileña, centrándose, bien en el ámbito de lo colectivo, como en el de lo personal. La problemática que aborda en sus obras se refiere, sobre todo, a aquellas pequeñas filosofías de su entorno, tales como la libertad individual del hombre, su desarrollo interno, la educación, la libertad de culto, el anticlericalismo, el progreso, etc.etc. Pero veamos, a continuación, detenidamente, algunas de sus obras más significativas, en las cuales

Galdós ha sabido proyectar su filosofía, a la vez que comprobamos cuál es la distribución temática de su obra.

Todo el conjunto de su extensa narrativa suele dividirse, principalmente, en tres grandes apartados que no desdicen de posibles acotaciones. Por un lado, encontramos al escritor de las Episodios Nacionales; la evolución de su desarrollo no tiene lugar en una cronología exacta, sino que se incrustran a lo largo de su producción, hecho por el cual, los estudiaremos seguidamente. Otro grupo importante de su obra es aquél que constituye las novelas de la primera serie, obras cuya cronología sí ayuda a su propia delimitación. Por último, el tercer gran bloque de su producción está constituido por un conjunto de veinticuatro novelas publicadas a partir del año 1881. Responden en su conjunto a la denominación de "novelas españolas contemporáneas" según el propio autor.

Ya que Galdós comienza su actividad literaria con la publicación de La Fontana de oro, en el año 1867, o quizás en el 68, comenzaremos también nosotros a perfilar algo sobre este conjunto en el que se inserta dicha obra, constituido por las tres primeras publicadas, a saber, la ya mencionada y otras dos con los títulos de La sombra y El audaz. Propiamente denominadas novelas de la primera época, sin embargo son las que conllevan los títulos de Dª Perfecta, Gloria, Marianela y La familia de León Roch. El rasgo común en estas últimas es su caracterización re-

ligiosa y anticlerical, conjuntamente; todo ello, por lo que a temas se refiere, dentro de lo que se ha venido a denominar "casos de conciencia". Así, por ejemplo, en Dª Perfecta contemplamos un claro síntoma de lección moral: "Los valores que defiende la novela -señala J.E. Varey- no están tan claramente definidos como las flaquezas y los vicios que condena..."(18).

En el año 1881, con la publicación de La desheredada, se inicia, no obstante, en el autor, como ya hemos señalado, el ciclo de las "novelas contemporáneas", ciclo que representa ya la maestría de las técnicas naturalistas al hispánico modo. El Madrid de la época, por otro lado, es, por así decirlo, el personaje colectivo de la serie. La ostentación y el lucro constituyen, igualmente, factores imprescindibles dentro del amplio conjunto.

Entre las novelas a destacar en este segundo o quizás su tercer estilo, mencionamos las publicadas a continuación de La desheredada, tales como El amigo Manso, El doctor Centeno, Tormento, La de Bringas, Lo prohibido, Fortunata y Jacinta, Miau, La incógnita, la serie de Torquemada, Realidad, Angel Guerra, Nazarín, Halma, Misericordia, El abuelo, Casandra, El caballero encantado, La razón de la sinrazón etc.

Veamos en torno a Fortunata y Jacinta, dos de los aspectos señalados por la crítica, concretamente por G. Ribbans y J.F. Montesinos(19). El primero de ellos se refiere a un concepto esencial dentro del arte realista. Se

trata de acotar y delimitar los pormenores relacionados con lo espacial y lo temporal. En lo referente a lo temporal, consideremos que hechos políticos capitales del período que sigue a la revolución de 1868 en España, son evocados efectivamente en laobra. Tales hechos se incrustran en los meramente históricos, consiguiéndose, por consiguiente, un potente efecto verídico acerca de todo el conglomerado que constituye la novela.

No menos afortunada resulta la narración galdosiana, si es el espacio lo que consideramos en mayor medida. Es entonces cuando Madrid cobra un significativo auge en su caracterización topográfica, ya que todala obra se ubica en la Corte, exceptuando el viaje de novios del joven matrimonio Santa Cruz. El personaje encarnado por Fortunata nació y murió, en efecto, en un piso de la Cava de San Miguel nº 11, junto a la Plaza Mayor de Madrid.

De esta manera es como Galdós hace posible una mixtura substancial entre ambiente geográfico y vida interna de los personajes. Lo que tan sólo es geográfico y formal, no se aísla, pues, en el autor y se permite, en verdad, dar significación trascendente a lo meramente concreto, tal como se confirma en el auténtico realismo.

El otro punto interesante en la novela, señalado como dijimos, por los autores mencionados, se refiere al uso del lenguaje en la obra, uso que se hace heterogéneo, según la personalidad propia de los personajes. Se llega a decir incluso que la gran calidad artística de Fortunata y Jacin-

ta reside, en gran medida, en la perfecta proporcionalidad entre las múltiples situaciones en que se hallan los personajes y el manejo del idioma. Dichas situaciones giran en torno a la edad (es de tener en cuenta en Galdós su interés por los comienzos del lenguaje), el nivel social, las circusstancias físicas, los sentimientos, etc. Toda esta complejidad de situaciones que convergen, como decimos, en múltiples formas de lenguaje, aparecen en la obra, tal cómo es el caso de la propia Fortunata, en la que, como señalan Ribbans y Montesinos, es imposible delimitar, con precisión, su formalación lingüística, precisamente porque se trata de un personaje de vida singularmente intensa.

De esta manera es como Galdós ha sabido sacar partido delas técnicas del naturalismo: Si dentro de tal escuela, el lenguaje se constataba en la novela de idéntica manera a como lo era en la calle, es decir, una simple transcripción de formas, Galdós revive también, como los naturalistas, esas formas lingüísticas fotografiadas, pero él no se queda simplemente ahí, como lo hacen los naturalistas, sino que tales transcripciones lingüísticas poseen en Galdós un marcado carácter trascendente y significativo. El habla de tal o cual personaje es, efectivamente, real, pero es a la vez cauce de nuevas orientaciones, excepcionalmente válido para una mejor interpretación de lo real a través del lenguaje. El naturalismo se presenta, pues, en Galdós no como meta sino como medio efectivo en el no facil camino del realismo clásico.

Nos queda por último, añadir algo acerca de sus no menos famosos Episodios Nacionales. Es importante destacar que esta serie, que nos habla específicamente acerca de maestra historia nacional, acerca de episodios que han sido verdad e historia, plantee hechos que nos permiten hacer un detenimiento en nuestra voluntad de aproximación a la popular obra de Galdós. Así, Hans Hinterhäuser y Ricardo Gullón(20) señalan una de las técnicas, entre otras, de las que se vale Galdós para hacer posible una efectiva penetración de la historia en la novela. La historia penetra, efectivamente, en la novela a través de las tertulias, las cuales actúan como catalizador común de todo un material histórico en bruto. Al hombre de la calle le es posible asimilaar la historia verdadera, precisamente, porque ésta se ha ido debatiendo y asimilando paulatinemente en los cafés y en los círculos de aquéllos que ponen sobre el tapete su deseo de acercamiento a los hechos. La idea de uno o la "filosofía" de otro, hace dilatar acepciones acerca de los mismos y, por ende, atisbar focos de luz, de modo que, en cualquier lector, se hace posible una esencial comprensión de la verdadera historia.

Otro problema importante en el planteamiento de los Episodios se refiere a la dialéctica que se establece entre la "grande" y la "pequeña" historia. Veamos el vaivén de tal dialéctica, pero antisipemos, antes que nada, que el propósito máximo del autor no es el de presentar ambos planos, el oficial y el particular, aisladamente, ni

tan siquiera tratar de que vayan en paralelo, Galdós se ha propuesto, sobre todo, una perfecta simbiosis entre lo novelesco y lo histórico, de modo que los personajes y las acciones que encarnan tal simbiosis, desarrollen el papel de símbolos que reflejen la auténtica historia sobre el conjunto de páginas integrantes de la novela.

En medio y, antes de llegar a tal fín, es necesario contemplar otros resortes en la dialéctica mundo histórico y mundo novelesco. Hans Hinterhäuser y Ricardo Gullón ven "una misteriosa "coincidencia" de ciertos sucesos de la vida privada con otros de la vida oficial"(21). Por otro lado, se habla del paralelismo que existe entre las aspiraciones de los personajes novelescos y los acontecimientos de la vida oficial en los que participan. Por último, se da, efectivamente, la apología de los personajes novelescos que viven su propia vida frente o de espaldas a la vida pública de carácter histórico, evocándose en tales casos, momentos que son cimeros dentro del conjunto de los Episodios.

El planteamiento, en definitiva, de tal dialéctica entre mundo histórico y ficticio, se desenvuelve siempre en Galdós bajo un ponto importante subyacente y que se refiere, sin ningún género de dudas, a que el autor de los Episodios propugna, antes que nada, llegar a asumir, definitivamente, todo el inmenso caudal que representa la historia interna, llamada "intrahistoria", frente a los acontecimientos que representan una simple caracterización externa.

Los Episodios Nacionales constituyen una obra dividida en cinco series que pàntean la historia de España desde el año 1808; todo ello, desde el punto de vista técnico que supone el cuadro de costumbres, el folletín y, sobre todo, la novela histórica, sirviendo de precedente al autor aquellas novelas de la misma índole que ya, con anterioridad, habían sido escritas. En las tres primeras series se subraya, en líneas muy generales, el patriotismo que propugnaba la burguesía de la época. Ya en la tercera y cuarta se perfila en el autor una renuncia a identificarse con el mundo de la clase media burguesa. La quinta serie, tras narrar las etapas de la Septembrina, de la primera República y de la Restauración, acumula ya hechos concernientes a su propia biografía; la vida española es ahora criticada duramente bajo el signo de la mediocridad.

El estilo que alimenta los Episodios y, más que nada, su obra en la totalidad, está cargado de múltiples procedimientos que nos hablan del autor como de un gran artífice de la lengua. Así, es de resaltar la abundancia de recursos estilísticos, muchos de los cuales sirven, en opinión de la crítica espacializada, para dar cabida a su propio yo, a sus íntimas convicciones. De entre tales recursos estilísticos, destacamos procedimientos tales como el humor, la ironía, la paradoja, la parodia, la caricatura o variados elementos grotescos. Otros procedimientos responden a fórmulas irreales que, no por ello, aíslan la finalidad del narrador de poder ser escuchado con garantías de veracidad. Así, por ejemplo, los sueños, las alucinaciones,

el símbolo, la fantasía, etc., con recursos que pueden corresponder a muy variadas finalidades.

Pasamos a continuación a dar una rápida ojeada a la obra de otro importantísimo escritor del naturalismo español. Nos referimos a Leopoldo Alas que, junto a Galdós, representan los puntos cimeros que dan elevada categoría a la Edad de Plata de la literatura española.

III.2. Leopoldo Alas, "Clarín".-

Leopoldo Alas nace en Zamora en el año 1852 y muere en Oviedo en 1901. Vive casi toda su vida en esta última ciudad, excepto en contadas ocasiones en que reside en Madrid. En la capital asturiana fue catedrático de Derecho, llevando siempre una vida agitada por lo que a polémicas de diversa índole se refiere. La actividad del escritor asturiano está referida a múltiples facetas dentro del ámbito cultural e ideológico. Aparte de su creatividad narrativa, es de destacar en él su pasión por la crítica y el ensayo. Ya tuvimos ocasión de ver su postura crítica acerca del significado y desarrollo de la novela en su época..

La narrativa de Clarín está compuesta, en efecto, por La Regenta, la obra que más fama le ha otorgado. Aparte, posee algunas novelas cortas cuyos títulos no ofrecen el elevado entusiamo de la obra citada. Por último, merecen también especial atención un conjunto de sesenta

cuentos, acerca de todo lo cual, tendremos ocasión de referirnos en adelante.

Centrándonos en su obra narrativa, repasemos algunas nociones dignas de tener en cuenta acerca de su máxima obra La Regenta. Aparecida entre los años 1883y 1885, la obra cumbre de la narrativa de Clarín representa a su vez, por su gran calidad artística, unade las cimas de la narrativa en lengua española. Según se sabe, su argumento gira en torno a la Restauración, que tuvo lugar en España en el año 1875, destinada a sofocar la Revolución liberal del año 1868. Clarín dentro de tal entorno, se centra en hechos históricos concretos, y va pasando revista a la sociedad de su época que reside en Vetusta (Oviedo), escenario en el que viven y actúan los personajes de la obra. La sociedad asimilada y examinada en La Regenta se perfila en múltiples clases sociales referidas a la vida religiosa, al ámbito politico, a la clase media y al pueblo llano.

La Regenta presenta unaestructura bien definida, gracias al específico carácter que posee cada una de las dos partes en las que puede escindirse. La primera de ellas posee unacaracterización ambiental que sirve de punto de partida para que, en la segunda, el autor se dedique más a narrar los hechos. Este carácter presentador de la primera parte, dedica toda su atención a pormenorizar sobre todo aquello que constituye la escena y coro donde se mueven los personajes, cuyo desenlace tiene más bien lugar

en la segunda parte. La escena y coro responden en palabras de E. Alarcos Llorach (22), a la descripción tanto material como espiritual de Vetusta, y se identifica obviamente, no sólo con lo que en la ciudad es materia, como es el paisaje, sino también con lo que en ella es espíritu, como son aquellos lugares oídos y vividos por Clarín en sus largos años de Oviedo, lugares donde tienen cabida las conversaciones del casino y las tertulias a las que pueden acudir y, de hecho, lo hacen, las clases más notables y pudientes de la ciudad. Todo esto representa, pues, un excurso ambiental, presente en una primera parte y que falta en la segunda, donde el autor, dejadas de lado las pinceladas descriptivas sobre lo material y sobre lo espiritual con su enorme carga psicológica de los individuos, avanza de hecho en el desarrollo del argumento que antes le estaba vedado.

En lo referente al argumento, se anota en la obra que la protagonista principal Ana Ozores, siente oscilaciones variadas que van desde un misticismo religioso, desde una parodia religiosa, según Frances W. Weber(23), hasta un amor espiritualizado o romántico. No obstante, como señala el mismo Weber, en el inconsciente de la protagonista se da cabida, por igual, a las dos maneras utilizadas por ella, a saber, como decimos, bien el amor, bien la religión, para solventar la opresión monótona de su vivir rutinario dentro del marco ambiental que representa Vetusta. Y es que en el autor es fácilmente reconocible

su conocimiento de los hombres, su contacto con la realidad de la vida, su manera de diseccionar y analizar la vida de sus personajes... De tal manera, que al lado de exquisitas descripciones naturalistas que, en el caso concreto de La Regenta, hacen posible una perfecta visión fotográfica de la ciudad ovetense, encontramos una no menos observación minuciosa de carácter psicológico que se detiene, no ya sólo en el personaje de Ana, sino en otros importantes personajes que la rodean y que, en definitiva, nos ofrecen un compacto panorama de interpretación psicológica.

He aquí, como botón de muestra, lo que nos dice Gonzalo Sobejano sobre la personalidad de Ana Ozores a la que los vetustenses califican "la Regenta": "romántica todavía, o romántica en un sentido superior; esforzándose en vano por sentir religiosidad; inadaptada; idealista; poetisa otro tiempo, ya no; mezclada entre los ricos, sin haberlo sido nunca; reacia a los convencionalismos; enemiga de todo fingimiento"(24).

Todo el camino recorrido por Clarín a través de las vías de la narración, puede sintetizarse diciendo que escribió dos novelas (La Regenta y Su único hijo (1891)), casi una docena de novelas-cortas, y numerosos cuentos. Las novelas-cortas de Clarín están incluídas, la mayoría de ellas, en un tomo encabezado por su obra Pipá, exceptuando de dicho volumen títulos, entre otros, como el de Mi entierro o El hombre de los estrenos. En cambio, es necesario añadir

al conjunto otras novelas del género tituladas Doña Berta, Supercherías, El Señor y El cura de Vericueto. De entre todas ellas, El Señor es, a jucio de muchos, la novela mejor lograda.

Como en su mejor obra, también aquí, en sus novelas cortas, Clarín hace un uso extraordinario de sus dotes de penetración psicológica en los personajes. Sin embargo, un hecho es de destacar en esta producción, referido más que nada, al proceso de transferencia que se lleva a cabo desde el mismo autor a los personajes, acerca de fenómenos que atañen a la propia identidad espiritual de Clarín. Ello ocurre en novelas como Doña Berta y otras tantas. No obstante, existe un dato a destacar en este grupo de novelas de apretadas dimensiones, que llama quizás más la atención; se trata, en efecto de que, como opina Ricardo Gullón (25), gran parte de la narrativa de Clarín oscila en poseer un carácter meramente prosístico, por un lado, y, por otro, en ser un claro "sucedáneo de la poesía en verso", tal como ocurre por ejemplo en ¡Adiós Cordera! o en El Señor.

A este carácter lírico nos referimos si pretendemos descifrar la voluntad de Clarín cuando escribe sus novelas en general. Sin embargo, es precisamente en sus cuentos, en sus más breves narraciones, donde el caracter poético adquiere mayor virulencia. Lo poético de sus relatos breves no hay que confundirlo en Clarín con falsos sinónimos. Su poesía en los cuentos no es simple sensiblería, tampoco es escenografía liricoide, tan sólo es y, sobre todo "realismo"

cuya finalidad más inmediata, en palabras de M. Baquero Goyanes, podría consistitr esencialmente en "hacer surgir de entre las ruinas una nueva sociedad en la que la projimidad, el amor, sean algo más que palabras..."(26). Este carácter lírico es fácil decomprobar, por ejemplo, en la serie de Cuentos morales, uno de los cuales, El dúo de la tos es, específicamente, destacable por ese gran valor poético que preside a lo largo de su obra.

Los temas por otro lado, presentan también originalidad en los cuentos de Clarín: así, su sentimentalismo manifiesto está en contra de temas intelectualizados y antivitales. Doctor Sutilis o La mosca sabia son claro ejemplo de esta tesis. Asímismo, su preferencia por lo sencillo y hasta vúlgar la encontramos en El rey Baltasar o en Avecilla. Otros cuentos, sin embargo, parecen dar la espalda a esa su váluntad más bien parsimoniosa, y es entonces que relatos de naturaleza crítica y satírica cobran intenso vigor en Clarín. Así, por ejemplo, haciendo frente a los problemas de España, existen en su haber cuentos que pormenorizan lo que ya está constatado en esas obras de crítica. ¡Adiós Cordera !responde a una de esas tentativas por solventar la problemática del país.

La utilización del cuento por Clarín responde a esa presentación de sucesos sencillos que tienen lugar en la vida diaria, y se aleja, en gran medida, de lo que pretendían los escritores románticos, a los que el género les servía, más que nada, como acicate del mundo de ficción. A unos

y otros -realistas y románticos- les supo bien la utilización del cuento, ya que es exactamente en el siglo XIX cuando el género cobra su más exacto logro.

Finalmente, antes de dar por acabado este sútil repaso a nuestra literatura realista del siglo pasado, sería preciso citar los nombres de aquellos autores importantísimos, cuya obra responde a la misma plataforma ideológica que la de los anteriores, sin olvidar que Dª Emilia Pardo Bazán representa un pilar muy destacado junto a las máximas figuras a las que ya hemos dedicado nuestra debida atención.

III.3. Otros novelistas.-

Dª Emilia, condesa de Pardo Bazán, nacida en 1851, y fallecida en 1921, constituye una de tantas novelistas que, habiendo vivido largamente en el novecientos, revelan en el ochocientos lo mejor de su producción. Su principal obra es sin duda, Los pazos de Ulloa, publicada en 1886. Un aspecto muy a destacar en la composición de Los pazos, señalado por N. Clemessy(27), lo constituye el hecho de la complementariedad que suponen para la trama sentimental del argumento, hechos que forman parte del mundo externo. La escritora había ido acumulando, paulatinamente, en su retina psicológica, múltiples observaciones realizadas en el curso de los años, las cuales en lo sucesivo le han servido de preámbulo explicativo. Otras veces, no es ya

sólo el recuerdo de evocaciones pasadas el marco del que se alimentan sus argumentos, sino que todo tipo de recurso ambiental, ya sea coetáneo, sirve de pretexto para una mayor aproximación entre realidad y mundo novelesco.

Otra de sus obras, sin duda conocida, se titula La madre Naturaleza y está concebida, ante todo, a base de una finalidad inmediata, a saber, asentar las bases del "naturalismo", en menoscabo del propio argumento de la obra. Sobre el "naturalismo" es, asímismo, notable su obra de crítica titulada La cuestión palpitante, acerca de la cual ya informamos refiriéndonos al hecho de cómo era preciso concebir entre nosotros el naturalismo francés. Finalmente, bastaría recordar de la insigne escritora obras con títulos tales como Insolación, Morina o La sirena negra.

Los primeros pasos desde el Romanticismo hacia el realismo decimonónico habían sido vacilantes. Pedro Antonio de Alarcón, nacido en 1833 y desaparecido en 1891, significa uno de los primeros eslabones que harán florecer y desarrollar el realimo en nuestrasfilas. Sus obras más importantes son El escándalo, El niño de la bola, De Madrid a Nápoles, especie de libro de viajes, etc. Pero, sobre todo, el mayor acierto se da en sus narraciones cortas, una de las cuales, El sombrero de tres picos, mereee un examen especial dada su gran importancia. La obra había salido a la luz en 1874, y representa la culminación de sus aspiraciones literarias. La realidad, en este caso, está

presente obviamente en la obra, pero resulta curioso comprobar cómo no es éste en sí el último fin al que aspira Alarcón, sino que más bien los motivos realistas que aparecen con escasa profusión, son considerados por el escritor como punto de arranque para enebrar otro tipo de situaciones que desdicen del realismo como tal. Así, Alarcón pasa con facilidad de lo meramente real a lo puramente estético. Pues este cuento representa, en realidad, un compromiso con el arte, lejos de las fronteras del realismo, pero sin abandonarlo plenamente. Como dice Vicente Gaos(28), Alarcón se propone con la realidad únicamente "evocarla en caprichoso escorzo". Escorzo que, aquí y ahora, apunta hacia lo grotesco, semejante a lo que, en su día, hará Valle-Inclán de la realidad, aunque aquí no aparezcan esas dimensiones tan diametralmente gotescas de éste.

La finalidad, pues, que Alarcón ha perseguido en su obra, dejando aparte algún que otro apunte crítico sobre las vicisitudes de la España prenapoleónica, consiste más que nada, en opinión del mismo V. Gaos, en consumar su intención artística, lejos, por tanto, de otros fines que la crítica, en general, ha atribuido a la obra, y que se refieren, en suma, al carácter moralizabte que en ella se presupone, puesto que el desenlace del argumento de <u>El sombrero de tres picos</u>, no se cifra en adulterio. Por consiguiente, es posible pensar en fines artísticos que desdicen todo tipo de finalidad moral en la obra, aunque tal propósito pareciese evidente después de comprobarse que

el propio Alarcón había hecho alusiones sobre escrupulos morales.

Si en el estilo de P.A. de Alarcón, por otro lado, aparece quizás la chabacanería, como señala M. de Riquer, (29) entre otros, no puede decirse lo mismo de su colega Juan Valera, nacido en 1824 y muerto en 1905. El estilo de éste, en efecto, peca por lo contrario, por un atildamiento academicismo que poco tiene que ver con la rigurosa presentación de los acontecimientos.

El postulado de Valera "Yo soy más que nadie partidario del arte por el arte", significa que tales acontecimientos que rondan en sus obras, se retraen de los postulados propios del realismo. Y entonces, ¿cómo es posible que en un realista se decomo fin primordial ese arte de embellecer la realidad?. El propio Valera podría ser consciente de que tal visión de los hechos no encaja dentro del realismo, tal y como es entendido en cualquier época y lugar. No obstante, él afirma su postura acerca de lo que es la realidad, señalando que "la naturaleza es todo lo existente y todo lo posible, lo que vemos y lo que imaginamos o creemos"(30). Ante la imposibilidad pues de marcar claros límites entre realidad e irrealidad en Valera, él ha tomado lo que más le gusta de la dicotomía y justifica, a la vez su vocación dentro del realismo.

Sin embargo, aún pudiéndose concebeir dentro del arte realista mediante tal explicación acerca de lo que

es o no es la realidad", se da, efectivamente, en Valera un deseo de rehuir el realismo como tal, e incorporarse, en pedestales, más allá de los límites de éste. Entonces es cuando Valera descifra aquello que constituye su propio campo de actuación. La "filosofía" de su novela es mostrar la belleza ante todo, en menoscabo de lo que es feo, torpe o deprimente.

Valera rehuye la realidad, pues, pero no se aparta totalmente de ella. Refiriéndose a P. A. de Alarcón, ha afirmado que ambos son espiritualitas, idealistas hasta rayar en misticismo, pero que a la vez son "aficionados a lo real y sólido"(31).

El otro punto interesante en Valera se refiere a esa su capacidad de penetración en el alma de los personajes. Pepita Jiménez, la historia del seminarista,o Juanita la Larga, son claros ejemplos de esta facilidad en el autor de caracterización psicológica del personaje. Pero no es en vano esta puntualización en las novelas de Valera. Todo va encaminado a un fin moral que preside a lo largo de su obra. El conocimiento profundo del hombre, la exaltación de los individuos, son factores ineludibles en el autor para el planteamiento de casos morales.

Además de los títulos como Doña Luz, Las ilusiones del doctor Faustino, Cartas de un presidente o los ya citados, merecen destacarse algunos cuentos, como los titulados "Parsondes, publicado en 1859 o El pájaro verde, de 1860.

Con José María de Pereda (1833-1906), el progreso del naturalismo queda garantizado en España. Aparte de obras tan conocidas como Pedro Sánchez, El fin de una raza, La puchera o Peñas arriba, es fundamental, asímismo, poner sobre el tapete el significado de esa su gran obra titulada Sotileza. Enrique Miralles(32), en un trabajo acerca de este título mencionado, llama fundamentalmete la atención sobre el hecho de que en la obra de Pereda existan fenómenos concernientes al costumbrismo, que alternan con los puramente naturalistas. Los cuadros de costumbres quedan bien encajados, según él, dentro del relato, si bien se da una gran desproporcionalidad entre aquéllos y éste. Así, por ejemplo, los cuadros concernientes al "Cabildo" o la "Competición de las regatas" restan en la obra prodigalidad al argumento, a expensas de su propio contenido. Todo ello no debe extrañar, ya que, como dijimos al tratar del costumbrismo, Pereda significa una culminación del género, con obras específicas inclusive, tituladas Escenas montañesas y Tipos y paisajes. Esto no obsta, sin embargo, para que, a su vez, el autor fuese calificado de "naturalista", tan pronto como la crítica española descubrió las teorías de Zola. Y es que en realidad, Pereda significa en España, ante todo, ese gran paso que va desde el costumbrismo a la novela naturalista.

El naturalismo, en efecto, significa para el escritor que, cuando éste se enfrenta a la realidad, asume de ella

no solamente lo que tiene de bueno, sino también y ,en especial, lo que de malo se da en ella. Sin embargo, esa sordidez, esa fealdad que se recoge de la realidad a través del naturalismo solesco, pueden quedar menoscabadas si el escritor, en este caso, Pereda, sublima la vulgaridad a través del idilio que presupone la contemplacion del paisaje, por ejemplo. Así, es de sobra comocida la maestría descriptiva de Pereda en todo lo largo de sus obras, ya se trate de la presentación del pormenor de un cuadro, ya de la semblanza de los mismos personajes.

Junto a tales descripciones naturalistas, el lenguaje no queda a trás en Pereda. Como bien se ha afirmado, la realidad regional española del pasado siglo ha quedado justamente reflejada a través del lenguaje. Pereda, como sus coetáneos, supo captar minuciosamente ese habla regional y castiza de su tierra norteña, y, con ello, acertó a otorgarle categoría literaria.

Siguiendo la gran ruta del naturalismo español, justo es mencionar también el nombre de otro importante novelista. Armando Palacio Valdés (1853-1928), presenta, dentro del conjunto de su obra, una marcada dicotomía de conceptos. La primera serie de sus novelas, publicadas entre 1881 y 1896, dejan entrever, en efecto, las quejas que la clase media española hace a la oligarquía que preside el vaivén social de la época. Estamos realmente ante un Palacio Valdés escéptico de la vida pública, puntualizada en

esferas concernientes a la política de la Restauración, al positivismo reinante, al cristianismo vigente, etc. Su opción queda garantizada del lado del hombre como ser unitario y, más que nada, del lado de aquellos valores que suponen la familia, frente al mero colectivismo.

Al lado de esta actitud fría respecto al conjunto de resortes ideológicos que rigen en nuestro país, Palacio Valdés apunta, en una segunda etapa de su narrativa, a unos valores éticos y morales que harán posible en el individuo la superación de su problemática en el entorno social en el que vive y, sobre todo, harán posible el hecho de garantizar un remedio para los males de la patria.

Por otra parte, su obra no pierde el papel de documento social. En primer lugar, encontramos fieles descripciones del momento, más que nada, en lo concerniente a la psicología de los individuos, en detrimento de descripciones de otra índole que pudiesen revelar el mundo de lo externo. En segundo lugar, junto a este acercamiento psicológico del personaje, hallamos, asimismo, en Palacio Valdés un comprometedor estudio de ese ser estereotipado de la época. El burgués aparece, efectivamente, en sus novelas como elemento indispensable de aquella sociedad de finales del siglo. Sin embargo, pese a ser un elemento del que no es posible prescindir dentro del engranaje social, Palacio Valdés examina y diseccina su capacidad espiritual, llegando a la conclusión de una total falta de ética, de un

espíritu deshumanizado y de un talante netamente egoísta, presente todo ello, en ese ente burgués en el que, por otro lado, se alían pormenores como la sordidez o un desmesurado afán de lucro.

Del conjunto de su obra merecen destacarse novelas como El señorito Octavio (1881), Maximina (1887), Riverita (1886), El cuarto poder (1888), La hermana San Sulpicio (1889), La espuma (1890), La aldea perdida (1903), La hija de Natalia (1924)...

Con la figura del valenciano Vicente Blasco Ibáñez pretendemos concluir este somero repaso del naturalismo español. Nacido en 1867 y fallecido en 1928, representa una culminación de esa veta naturalista que, de la manera más decisiva, se aproxima a la doctrina del maestro francés Zola. Existe, pues, en el autor una considerable voluntad de acercamiento a lo sórdido de los temas, a la crudeza de las situaciones, así como una cierta preocupación por las taras hereditarias. Todo este caudal doctrinario de Blasco Ibañez se ve comprometido, asímismo, en sus obras con un marco ambiental determinado, que les otorga, en muchas ocasiones, cierto resabio de carácter folklórico. Tal es el caso, por ejemplo, de Cañas y barro (1902), obra en la qqe, al lado de esa vertiente netamente naturalista, se advierten numerosos enfoques de carácter costumbrista, que ponen en escena ese tan suyo paisaje valenciano.

Junto a Cañas y barro, es preciso recordar títulos

tales como La barraca (1894), Entre naranjos (1900), Flor de mayo (1895) o Arroz y tartana (1894).

Vicente Blasco Ibáñez representa el último gran escritor naturalista en España. En la época en que escribe, otras filosofías hacen mella en la gente, y la nueva concepción espiritualista pretende destronar, definitivamente, el naturalismo de España. Así pues, los escritores de época tardía manifiestan, podríamos decir, una mayor libertad en la elección de los temas, confirmándose en sus obras nuevas proyecciones.

Tema 4.- Sobre el concepto de realismo y su historia.
El realismo, hoy.-

Siguiendo las explicaciones del gran pensador húngaro Georg Lukács acerca de la definición del realismo, queremos, en primer lugar, dejar sentado lo que se entiende por auténtico realismo, lo que es el gran realismo que surgío en el siglo XIX con las figuras excepcionales, en Francia, de Balzac, Stendhal y Zola (dejamos la postura del zolismo para ulterior consideración, dada su peculiar forma de concebir la realidad desde un ángulo extremadamanete naturalista), y, en Rusia, (al igual que Francia uno de los países principales del gran realismo) de Tolstoi, Dostoievskki y Gorki. Sin olvidar, por supuesto, las también excepcionales figuras de Shakespeare y Goethe.

Entendemos que las bases para un realismo verdadero hay que buscarlas en la plataforma de la sociedad. Queremos decir: La sociedad determina la literatura (realista). Es imprescindible que la sociedad sea rica en sucesos o acon-

tecimientos para dar cabida a autores que expliquen dichos hechos. Si la sociedad es neutra, si en en ella nada sucede, nada se desarrolla, nada clama, tampoco ningun autor será, a priori, portavoza de auténtico realismo. Es decir, el escritor del gran realismo debe o tiene que nacer dentro de una sociedad o época en la que existan problemas grandes, capaces de mover al artista a expresar lo que siente, lo que pasa.

Nuestro primer concepto queda manifiesto, de esta forma, en el hecho de que debe existir un autor de obra realista, pero ese autor no existe si no es por el hecho de ser hijo de una época (o sociedad) problemática. Ponemos, por ejemplo, la Rusia del siglo XIX, en la que se produce la revolución democrática.

Dejando por sentado qué tipo de autor, encuadrado en una sociedad determinada, es el que puede llegar a conseguir el auténtico realismo, o sea, el realismo del siglo XIX (Europa y Rusia), se nos plantea determinar con precisión qué entendemos por realismo auténtico, realismo naturalista (Naturalismo), realismo subjetivista (subjetivismo), o realismo de nuestros días.

Dejando aparte nuestra explicación acerca del realismo de hoy, pretendemos antes fijar las bases de las distintas formas realistas y pseudorrealistas que, en definitiva, son las distintas partes en que se divide el todo del realismo de nuestros días.

No podemos hablar de realismo actual sin tener en

cuenta el gran realismo, el subjetivismo, o el naturalismo. Pensamos que lo de hoy viene a ser un poco de cada cosa. Que nuestra época no es lo suficientemente conflictiva como para generar auténticos realistas, comparándolos con los de la centuria pasada. Toda obra de nuestros días dice lo que pasa en el mundo en el que se circunscribe, comenta a la vez lo que ocurre, pero empujándolo con un matiz personal y subjetivista (subjetivismo), sin dejar de lado un mero naturalismo, es decir, sin describir hechos y lugares sin más finalidad que la de la descripción, sin ir más allá de la pura materia.

El naturalismo que emana de Zola pretende la mera descripción de la realidad, de los hechos, de los lugares y acontecimientos, sin una mira más lejana, sin un alma que dé sentido a la materia muerta que describe una y otra vez. Ve el arte únicamente en la enumeración de objetos, lugares o hechos, adornándolos con toda hipocresía, deseando ver el visto bueno en el lector sin preocuparse qué papel o función desempeña este personaje o aquel rincón.

El subjetivismo, en términos generales, atrae nuestra atención porque vemos mucha vida falsa en las novelas de tal tipo. Vida que se inventa, pero que no trasciende; no dice qué amplitud existe más allá de la forma propia del autor. Engalana y golosea la vida de la novela, sin la abstención de la que presume el auténtico realista.

Georg Lukács nos trae al efecto la consideración de uno de los escritores subjetivistas acerca del verdadero reas-

lismo, al que ve falto de alegría. Stefan Zweig refuta el arte singular de Tolstoi, el gran realista ruso; "¿qué ve él en Tolstoi?: "Un mundo privado de sueños, privado de ilusiones, privado de mentiras; un mundo horriblemente vacío... Este mundo no está iluminado por otras luces que las de la cruel verdad..." Concluye: "El arte de Tolstoi nos hace serios y contemplativos, como la ciencia con sus rígidas luces y con su cruel objetividad, pero no nos hace felices"(1).

Frente a todos estos tropiezos del naturalismo y del subjetivismo, se levanta rígida la posición del gran realismo. Este pretende crear tipos singulares que sean portavoces de hechos sociales. El personaje ya no vale por sí mismo como ocurría en el arte subjetivista, sino que su vida, su papel en la obra, no está encaminado sino a ilustrar lo que ocurre en la época en que ha sido creado. Así, la palabra "trascendencia" justifica la osadía de crear tipos que, es posible, disminuyan el placer de la acción, pero que cumplen la finalidad de ser portavoces de ideas y es aquí donde se ubica el verdadero arte del realismo.

La palabra "abstención" debemos tenerla ligada al auténtico realismo. Un autor realista no puede presumir de crear hechos gustosos para él, pero que no digan nada. Debe abstenerse y exponer con osadía qué hecho es el más significativo para mostrar al público lo que en verdad está ocurriendo en el mundo.

En este caso, el mundo, la sociedad, entra por com-

pleto, en la línea evolutiva de la novela. Novela y sociedad son la misma cosa. Conoceremos el mundo a través de las insinuaciones que nos preste el gran realista.

Pero suponemos que no todo acaba para el verdadero realista en presentar personajes y hechos que trasciendad la realidad, sino que este papel estará explidado cuando comprendamos que esta forma de novelar tiene un tercer fin; no es ya la creación de un personaje o un hecho, ni tampoco la trascendencia o papel que cumple el personaje o el hecho, sino que la tercera finalidad queda explicada en la intención del escritor realista de resucitar, transformar o mover ligeramente el sentido de la sociedad entera.

En este sentido, el escritor realista no es un creador de tipos o ambientes, ni su papel es el de recrearse en esos mismos tipos o ambientes, sino el de transformar, a distintos niveles, la sociedad que, continuamente, late bajo su pluma.

Por otro lado, los recursos de que se vale el escritor realista para crear su obra, debe haberlos ganado a pulso a lo largo de su experiencia. El escritor ha debido sufrir; la vida en la que ha vivido le ha debido enseñar, ha debido ser su maestra. No se concibe un poeta dentro del gran realismo si no ha sido un combatiente, pues debe estar, en todo momento, al lado de la vida que lo rodea para saber expresarla con fines trascendentales. Es decir, debe estar pulido el mismo escritor para poder pulir la novela, en provecho, no de su vanagloria en la creación narrativa, sino en provecho de saber dar el significado preciso a sus relatos.

Georg Lukács en su libro Ensayos sobre el realismo indica con precisión el significado del auténtico realismo:

"... Realismo significa reconocimiento del hecho de que la creación no se fundamenta sobre una abstracta mediocía", como cree el naturalismo; ná sobre un prèncipio individual que se disuèlve en sá mismo y se desvanece en la nada, sobre una expresión exasperada de aquello que es único e irrepetible. La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literària realista es el tipo, o sea, la particular síntesis que , tantp en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico ylo individual. El tipo se vuelve tipo no por su carácter medio, y mucho menos sólo por su carácter individual, por mucho que sea profundizado, sino más bien por el hecho de que en él confluyen y se funden todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, deun período histórico..."(2).

Tampoco el realismo debe consagrarse a una austeridad rígida en el sentido de no participar de cierto colorismo a la hora de crear a los personajes y combinar sus acciones. Sin embargo, tampoco puede hacer culto deese colorismo, sino compaginar el buen ver de su creación con el sentido social que debe implicar tal creación.

Según Lukacs, "el problema estético central del realismo es la adecuada reproduciión artística del"hombre total""(2bis). Pero esta reproducción artística no se con-

cibe presentando fisiológicamente al hombre según los naturalistas, ni tampoco se concibe describiendo de manera cerrada sus estados psíquicos; es necesario en el auténtico realismo que el hombre que, física y psíquicamente aparece en la obra, esté conectado con la vida social de la época.

Cuando Gottfried Keller decía "Todo es política" (3), afirmaba que el hombre dependía de la sociedad, es decir, su pensamiento e ideología nacían en la sociedad, y además que el mismo hombre se reintegraba en la sociedad en el sentido de que sus acciones e ideologías iban encaminadas a ilustrar lo que ocurría en esa sociedad.

Asímismo, cuando Engels, hablando de Balzac, hace alusión al "triunfo del realismo"(4), nos hace descubrir que el autor realista busca, ante todo, la verdad honesta, lo que implica un arrebato de sinceridad, poniendo de su parte la abnegación de sacrificar su propia concepción o sentimientos en aras de la verdad social.

Cuando en el escritor realista exista duda del camino a tomar entre una visión parcial y personal y una visión global y social, no dudará ni un instante en sacrificar su yo para dar una visión objetiva de la vida.

Este sacrificio sólo lo acepta el verdadero realista ya que cualquier pequeño escritor no dudaría en yuxtaponer una y otra posición; se daría el gusto de reverenciar su creación, subordinando la más arriesgada concepción global a sus propios caprichos. (Sobre este punto hablaremos al

analizar la posición de la actitud pseudorrealista de los escritores actuales).

Deberemos llamar moral del escritor realista a ese no depender de su alma propia y dejar vía libre a lo que objetivamente en la sociedad.

En este sentido, los personajes que son creados por el autor realista, viven independientemente de la mano del autor siguiendo las pautas que el mundo exterior les confiere. Dejando de ser un verdadero realista aquél que va hilando la vida de sus personajes a su antojo.

Para darnos cuenta de la moral de un escritor deberemos tener en cuenta, fundamentalmente, lo que ama y lo que odia. Esto nos servirá de base para vigilar si actúa según sus caprichos, o, por el contrario, prescinde de ellos.

El tema de los escritores realistas es el de mostrar los padecimientos de la sociedad de la época. No obstante, puede ocurrir que entre en oposición con la moda reinante en la época en la que escriben, en cuyo caso deberán luchar contracorriente si su deseo es llegar a constituir un auténtico reflejo de esos padecimientos.

Al escritor realista se le conoce, no obstante, a priori por su amor al pueblo y por su odio a todo lo que sea malo o esté en enemistad con el pueblo. Este es el sentimiento que fortalece su ánimo en vistas a esa imparcialidad que le caracteriza.

Finalmente, los personajes deben sentir, llorar, reir... pero todo relacionado con una visión de subordinación a su contexto social.

En el modo de expresión de los personajes, el verdadero realista encuentra también su identidad. No favorece el hecho de que los personajes, cada cual, hable en su forma propia, lo que sería más natural del lado naturalista, ya que éste reproduce los hechos y, por tanto, las expresiones, de forma fotográfica, sino que para que el diálogo resulte lo más claro posible, desatiende la forma natural de expresión dando cabida a otro lenguaje superior que aclare los hechos de manera semejante con vistas a poder comprender mejor el hecho social.

Ilustra suficientemente este aspecto el párrafo que reproducimos, sacado de la mencionada obra de Georg Lukács Ensayos sobre el realismo, cuando habla de Los campesinos de Balzac:

"... Es claro que un viejo campesino francés de 1844 no habría pronunciado esas frases... Porque Balzac no hace más que expresar en el más alto grado de claridad todo lo que un campesino del tipo de Fourchon tenía confusamente en la consideración de su propia existencia social, pero que no sabría expresar claramente. Balzac desata la lengua al mudo, aquel que lucha con su propia mudez. Cumple en el sentido de Goethe la misión del poeta:

"Y cuando el hombre enmudece en su tormento,
Dios me ha concedido que pueda decir lo que sufre"" (4).

Hallamos pues, una clara diferencia entre el gran realismo y el de nuestros días, a la hora de montar el an-

damiaje de la expresión dialogal entre los personajes. Mientras aquel gran realismo no se inserta superficialmente en la expresión de los personajes, sin embargo, sí lo hace en el sentido profundo, pues con palabras más expresivas que salen de la boca del escritor y no del personaje dice con más claridad la expresión de éste. La multiplicidad de hablas propias del estilo actual sólo nos remite a un claro marginamiento naturalista. Sus diealogos son fotocopias del diálogo de la calle, pero, por esto mismo, este diálogo no queda explicado por el autor de la obra, al que cabría llamar alma superior pues esclarece el sentido de la expresión. Calificamos , pues, el modo fotográfico de expresión como hecho naturalista que dista del concienzudo diálogo a través del conocimiento del autor.

Respecto al modo de escribir Balzac, sobre este aspecto, se nos habla en Ensayos sobre el realismo de que: "La representación de la complejidad de la sociedad capitalista francesa, no obstante las innumerables figuras y acontecimientos humanos de la "Comedia humana , hubiera sido imposible si Balzac no hubiera sabido encontrar la expresión más radicalmente representativa de las conexiones fundamentales"(5).

Más abajo de lo citado en el presente libro, Lukács termina diciendo acerca de la esca a fuerza expresiva en el realismo moderno: "Los realistas modernos que, siguiendo la decadencia de la ideología burguesa, han perdido esta profunda comprensión de las relaciones humanas, perdiendo también la profundidad en la capacidad real de abstraer, buscan

inútilmente concretar las particularidades para conseguir una expresión concreta de conjunto, no logrando la concreción de los factores reales, objetivamente decisávos, que lo determinan"(6).

Pero volviendo a lo más esencial, vemos que el hecho clave del realismo es saber dar a conocer la ideología dominante de la época. Esto se consigue doblando el valor de los aspectos que se tactan y así, de esta forma, la ideología de la época no queda en el aire, aislada, sino en conexión con los hechos concretos, que entran a formar parte constitutiva de esa ideología.

La evolución de esa ideologia de la época no es sino el reflejo de la evolución de los individuos. Por eso, el gran realista debe abstraer el tipo de personaje más representativo e iluminar el paso de una a otra ideología superior a través de los personajes representativos concretos. "Es por eso que, a través de episodios singulares del desarrollo de la vida social, consigue dar expresión concreta a las grandes fuerzas que determinan el sentido de la evolución social"(Lukács)(7).

Deberemos tener en cuenta también que las personas singulares se mueven coaccionadas por los factores de índole social. Es decir, la sociedad es la que maneja al individuo. Pero estas relaciones entre sociedad e individuo concreto no son nunca simples, sino que son complejas, por lo cual, los personajes deben formarse a base de esa complejidad. El personaje debe vivir sus pasiones, que son el índice de la complejidad de la vida. Así, las pasiones son

el reflejo de la complejidad vital. La complejidad de la sociedad se manifiesta a través de las pasiones que nacen en el individuo o personaje por medio del aytor. Es decir, la complejidad sócial se muestra a través de la complejidad de los personajes.

Agudizando más los hechos, habría que indicar que el individuo también debe dar salida a fenómenos sociales aún más complejos, tales como fluctuaciones ocultas de la sociedad, leyes íntimas, tendencias iniciales de esa sociedad, su incremento invisible, turbulencias revolucionarias, etc. Esto debe constatarlo el autor "historiográfico de la vida privada" como llama Fielding al escritor realista(8).

Por otro lado, es indispensable pasar a considerar los tipos novelescos, los héroes que aparecen en la obra realista. Necesario es el héroe típico ya que por él se entiende aquel personaje esencial y sobresaliente en la obra que manifiesta un determinado cambio en la sociedad. Cada desvío, cada paso adelante de ésta, allá están ellos para sángularizarlo.

El personaje típico es el arma fundamental de la literatura realista. Es en él donde convergen tanto la representación más abstracta de la sociedad como las causas o resultados de acontecimientos que en ella se producen. Toda la fluctuación de la sociedad debe quedar reflejada en los héroes o tipos novelescos. "En el destino de estos héroes deben representarse la mezquindad, las torpes ambiciones de toda la época"(Lukács)(8).

Volviendo a la distinción con el método naturalista de Zola, notamos cómo la austeridad psíquica y fantasiosa caracteriza el método naturalista; sólo lo palpable es de su incumbencia. Por tanto, es razonable que Zola, hablando del método realista de Balzac, lo achaque de fantasioso. Así dice en una de sus críticas a Balzac: "Su fantasía, esa su fantasía sofrenada que lo empuja a todos los excesos y que sobre fundamentos extraordinarios quisiera recrear el mundo, esa fantasía me irrita más que seducirme"(9).

Vemos, naturalmente, que nuestra gran literatura realista actúa en un término medio entre la fría concepción naturalista y lo que es propiamente psicologismo, romanticismo o subjetivismo.

Cuando Zola habla de "sentido de la realidad" en el realismo de Balzac, ingenuamente cree que esa realidad está ubicada en la exposición de hechos concretos. Pero no son estos hechos concretos en sí lo que busca el autor realista, sino lo que hay detrás de ellos o más allá de ellos. Así, estos hechos concretos le sirven a Balzac y, por lo tanto, al novelista del gran realismo, para ilustrar la complejidad de la sociedad, complejidad que ciertamente no podría mostrarse si no es através de aceptar la imagen viva de todos los días, de los hechos concretos.

"... Y naturalmente que, partiendo de tales principios, en los grandes personajes socialmente típicos de Balzac y de Stendhal no ven (los naturalistas) más que "exageraciones", o sea, romanticismo. "La vida es más simple", dice Zola, concluyendo su crítica de Stendhal"(10).

Al aproximarnos a Zola vemos que ese naturalismo suyo no es, ni más ni menos, que el realismo de nuestros días. La causa de esta transformación del gran realismo de un Balzac o de un Stendhal no debemos buscarla en una mera aceptación de las geberaciones recientes del zolismo, sino más bien en hechos más profundos, que, como dijimos al comienzo, son los que determinan el cambio de uno a otro método. Estos hechos profundos a latentes son sencillamente el despertar de una nueva sociedad. "La razón social decisiva de este cambio", dice Lukács, "es que la evolución social de la burguesía ha transformado la vida del escritor; el escritor ahora no vive más y no combate más del principio al fin la gran batalla de su época, sino que se reduce a ser un simple espectador y un gran cronista de la vida pública"(11).

Es decir, el escritor de ahora se limita a observar, a fotografiar la vida cotidiana, pues deja de encontrarse sumido en la vida de la época a causa de la evolución social de la burguesía.

De este modo, nos encontramos, junto a Zola, con el verdadero creador del realimo moderno, con Flaubert, cuyas novelas se inspiran en la observación concreta de la vida diaria, sentado como un observador que ve la vida desde el angulo interior, no objetivamente como lo hacían los grandes realistas.

Por tanto, Zola y sus seguidores, los naturalistas de hoy en día, se apartan del compromiso con la evolución social de su tiempo. Los anteriores autores "vivían" su

época activamente. En cambio, la pasividad se apoderó de los recientes a raíz de la evolución de la burguesía.

En el lugar de los "tipos" y héroes característicos de antaño, se imponen personajes o individuos que viven su propia vida sin miras a una explicación de su origen, sino enarbolados unos tras otros en desorden y sin principio.

La épica, que caracteriza la literatura relista, deja paso a unas descripciones inútiles y sin un sentido amplio y revelador. Los relatos realistas constituían grandes batallas épicas y es en ellas donde encontraba su arte la gran literatura realista. Ahora , la mediocridad de las situaciones es lo que define el arte del nuevo realismo.

Resumiendo, en la novela naturalista, personaje y ambiente quedan desconectados, dando paso a una descripción sin límites tanto más positiva cuanto más ornamentada resulte.

Por otra parte, cuando el escritor realista quiere mostrar el mundo objetivo que circunda una época, debe valerse únicamente de lo que se podría llamar procedimientos artísticos del gran realismo. Por supuesto, estos procedimientos no son la explicación explícita de los fenómenos sociales que están ocurriendo en la sociedad. Es decir, el gran escritor no da noticias directas, no documenta al lector directamente con palabras precisas como un reportero anuncia al público lo que pasa en la sociedad. Debe, por el contrario, valerse de su arte propio para conectar los peculiares ambientes y personajes de sus novelas con la

verdad de la sociedad circundante.

Es importante tener en cuenta, como esencia fundamentel del gran realismo, que el arte de éste consiste únicamente en reproducir la realidad objetiva de las cosas reinantes en la época o en la sociedad. Para hacer puro este arte singular, el gran realista debe desentenderse de todo lo que significa arte en la oposición. Es decir, dejando paso libre a su única ambición, la de concebir la realidad objetiva, el autor realista debe desprenderse de la estética academicista, de los cánones de la estética de todos los tiempos.

Puesto que la literatura realista consiste, como hemos dicho, en el reflejo de la vida social, la consecuencia inmediata es que el crítico realista debe tener en cuenta, en máximo grado, la confrontación entre obra literaria y vida social. Este es el método que sobre la literatura rusa, en particular, utilizan críticos de la talla de Bielinski, Cernicevski o Dobroljubov.

También estos grandes críticos, en la confrontación entre vida social y literatura, procuran, ante todo, ver el aspecto objetivo de la literatura. Esto se aclara por el hecho de existir autores (como los de épocas regresivas del gran realismo) que enfocan la realidad desde cierto ángulo marginal al que podemos llamar subjetivista. Este enfoque subjetivista desprestigia la objetividad de la literatura al insertar formas o creencias personales que no vienen al caso. Otro ángulo equivocado de espectación es aquél en el que se denota la presencia biográfica del au-

tor. Pensamos que tal procedimiento no acusa la verdad social, antes por el contrario, enfoca esa verdad desde un punto de vista tan marginal como el anterior, al observar la realidad desde un pensamiento extraño, extravagante o de cualquier otra índole, según se defina la propia vida del autor.

La posición del escritor con respecto a la sociedad explica, asímismo, su creación. Un escritor que vive apartado de la vida circundante por temor a que sus principios estéticos se enturbien o por no querer entrar en el fango de la vida cotidiana para constatar sus movimientos reaccionarios, vive, asímismo, apartado de lo que es el principio del arte realista que, si de algo presume, es de estar metido en el meollo de la sociedad. Por consiguiente, este tipo de escritor no servirá para dar una visión clara de la vida exterior.

El crítico debe rechazar todo su entusiasmo en desvelar el alma del escritor para ver qué quiere expresar con su obra. Por el contrario, debe asirse a lo que la obra en sí le manifiesta ya que éste es el reflejo de la vida y no la subjetividad propia del alma del escritor. Para nosotros -dice Dobroljubov- eso que los escritores han "querido" expresar es menos importante de lo que ellos han "expresado", acaso involuntariamente, simplemente con la justa representación de los hechos de la vida"(12).

Sin embargo, anotamos que esta superación, a través del objetivismo de la literatura realista, está atacada por historiadores literarios, a los que no se les reconoce

ce un lugar sino fuera de las corrientes del arte. Estos historiadores acusan en tales obras la falta de estética, que es imposible ver en el puro objetivismo. Están fuera de poder observar la "estética" realista porque pertenecen a la decadencia del arte realista. No obstante, críticos como los ya mencionados, Bielinski, Cerniscevski y Dobroljubov, siguiendo su método literario, alaban todo aquello que el escritor, abnegándose a sí mismo, rompiendo las barreras de su propia verdad, relata atendiendo el enlace estético entre creación literaria y vida social.

"Este método alcanza su culminación en los análisis que Engels dedica a Balzac. En éstos demuestra que Balzac ha creado algo más grande y más profundo de cuanto concordara con sus intenciones conscientes, con su consciente concepción del mundo. Este importantísimo hecho estético es definido por Engels como "el triunfo del realismo""(13).

La estética del gran realismo alcanza su máximo grado si tenemos en cuenta que los grandes escritores son los pioneros de la evolución social. Después vendrán los sociólogos o filósofos a dar explicación de los fenómenos, pero quienes de manera metódica adivinan la evolución de la sociedad son estos grandes realistas que luchan encarnados dentro de esa misma sociedad.

Un aspecto muy importante es el que el gran crítico busca primordialmente a la hora de examinar las grandes creaciones. Se trata de la formación de "tipos" en el arte realista. "El valor del escritor o de una obra singular -dice Dobroljubov- depende de la medida en que exprese

las verdaderas aspiraciones de una época o de un pueblo"(14) Y es precisamente en el "tipo" en el que el escritor realista concentra esas aspiraciones de la sociedad, esos posibles cambios de la sociedad, o esas fluctuaciones que se dan en la sociedad.

Estos críticos rusos hacen hincapié en el hecho de que pueden existir tipos y tipologías (conflictos típicos) en distinto grado a raíz de cómo los enfoquen los escritores según su posición social, su época o su personalidad.

Según Lukács, dos son los principios que fundamentan la creación de tipos humanos: primero, la estrecha dependencia entre concepto sociológico y personaje novelesco o tipo; y segundo, la plasmación del tipo humano mediante una estética esencial(15).

Este arte o composición artística del tipo humano no hay que entenderlo en un aspecto puramente formal, sino en un sentido más verdadero. Es decir, de qué manera <u>más propia</u> puede revelar el escritor el entramado social.

Pasamos, dentro del concepto del arte, a la explicación que da Dobroljubov con su método, según el cual cada época encarna una determinada forma estética, rompiendo, de este modo, con la rígida concepción tradicional de lo que por arte o estética se entiende o ha entendido.

La forma estética que crea el método de la crítica democrática rusa es, como ya sabemos, el de la conexión social, dando de lado a los cánones estéticos de otra época o lugar. Puede ocurrir, no obstante, que el autor se haga portavoz de estas conexiones con la sociedad sin per-

catarse de ello. Pero esto es, precisamente, lo que trata de encontrar el crítico: las conexiones esenciales sin determinar la postura del autor. Precisamente, hallamos el caso de un cuento de Turguenev en el que a su autor jamás le pasaron por la mente dichas conexiones.

Insistiendo en la raíz del problema, cuando, por ejemplo, Balzac analiza las novelas históricas de Walter Scott, no ve en ellas asomo de simples acontecimientos humanos, sino que ve su grandeza al darse cuenta que no se describen hechos sin más, sino que cada uno de ellos viene explicado por sí mismo. Walter Scott no describe batallas, sino que explica los estados de ánimo que existen en los contendientes, dando así explicación de los hechos concretos. Vemos que común es la visión crítica de Balzac como representante del grupo francés y Cerniscevski, piedra fundamnetal de la crítica rusa.

La posición de Zola respecto a la postura del "por qué" de los acontecimientos y no los acontecimientos en sí, es totalmente negativa. Afirma que ver los hechos desde este ángulo es anticientífico y antiestético. Ve, en cambio, positiva la postura del "cómo" existen o acontecen los hechos, sin más. Dicha postura la fundamenta cuando remite sus argumentos al método de las ciencias naturales modernas. Haciendo de este método una concepción elástica, lo reconoce, únicamente, desde su punto de vista personal.

El caso de los escritores que integran la oposición a la causalidad de los acontecimientos habría que describirlo como antídoto del gran realismo, pues en vez de ob-

servar a los personajes como explicaciones de hechos sociales, se remiten únicamente a hacer alarde pseudo_enciclopédico de una visión superficial y, por consiguiente, parcial de la vida, y colocan a continuación a los personajes en la misma hilera en que están colocados los demás objetos observados desde un punto de mira puramente mecánico.

Si nos enfrentamos a los hechos de ahora, a la literatura burguesa moderna, vemos que en ella actúan dos polos opuestos e inadecuados. Por un lado, la presentación de los personajes de manera fría, personajes inertes, abstractos, casi sin vida, frente a la participación activa en la política (usando el término en su más amplio sentido) del personaje realista, del personaje con vida que expresa las conexiones reales. El polo opuesto lo constituye la participación exclusiva de la "vida psíquica" del personaje que, en este caso, sólo vive dentro del marco de la novela, sin tener ninguna relación con la vida exterior de la sociedad. Es el personaje que no nos dice nada fuera del marco material de la novela.

"Frente a estos dos falsos extremos, el verdadero amigo de la literatura no puede a menos que repetir bastante a menudo y concisamente la verdad de la sentencia de Keller ya mencionada con anterioridad: "todo es política""(16).

En lo referente a la crítica, debemos tener en cuenta que la metodología de la crítica revolucionaria rusa es, además, de suma actualidad en lo concerniente a los

problemas que suscita la literatura burguesa actual. En tiempos de los críticos Cerniscevski y Dobroljubov se hizo patente el problema en el mundo occidental, de la presencia de los dos polos opuestos apuntados anteriormente en la literatura moderna: por un lado, la ilustración de una medianía realista, del tipo naturalista, y por otro, la intromisión del lado subjetivista con cierto deje de psicologismo. Estos dos falsos y opuestos polos se dejaron entrever a partir del colapso de 1848 en la literatura occidental.

Es decir, a partir de esta fecha, la literatura vive una segunda vertiente, en declive respecto a la primera aparición de la gran literatura realista del XIX; y como rasgo favorito definitorio encontramos, esencialmente, la presencia de estos dos polos opuestos e inadecuados en el gran realismo.

A raíz, asímismo, del colapso de 1848 aparecen junto a esta segunda toma de la literatura realista, otra segunda toma de la crítica realista: esta vez dividida en dos, según la postura que adopte frente a la obra literaria nueva. La primera postura de la crítica burguesa moderna es la de enjuiciar una obra literaria desde el punto de vista del "arte por el arte"; una obra literaria será buena si se atiene simplemente a criterios formales. La segunda postura atiende, esencialmente, al criterio del público. Se llama crítica publicista y sus condiciones son que la obra literaria, para ser buena, debe entrar a formar parte de los "slogans" del día. Será o no será buena una obra de arte según se atenga o no al gusto superficial del público.

El realismo, hoy

Según acabamos de mostrar en el capitulo anterior, la literatura occidental a raíz del colapso de los movimientos que se producen en 1848 gira en otra dimensión. Los factores que la condicionan no son ya los que promovian la gran literatura realista de la primera mitad del siglo. La sociedad de la época cambia su rumbo y es entonces cuando los escritores de esa Europa "Intentando el camino de la grandeza, no conseguían crear más que imágenes cada vez más vacías, abstractamente utópicas y , en el peor sentido de la palabra, románticas" (Georg Lukács)(1).

El escritor, en este momento, no es movido por ninguna corriente determinante de su época y queda abastraído en sí mismo sin poder combatir con la época, porque es ella

la que no combate más. Es por esto que el escritor se encierra en su psicología, en su yo, y crea novelas amenas en cuanto a personajes que se mueven indefinidamente, pero que están muertos, mirando la novela creada dentro de una sociedad. Por el contrario, otro tipo de escritores sin atender a la riqueza psicológica de sus personajes, tratan de crear unos tipos y unas situaciones enteramente fisiológicas y materializadas. Se limitan a ilustrar como buenos naturalistas los sucesos que ocurren sin ir mas allá de lo puramente pragmático. De aquí, la serie de novelas que se identifican con un documental de la época, o nos hacen gratos nuestros sentidos a base de mostrar ornamentalmente objetos y hechos. Esta es, en síntesis, la trayectoria de la novela a partir de 1848 en la Europa Occidental. En Rusia no obstante, perduraba el sentido aún del gran realismo.

La sociedad es la que determina este nuevo tipo de escritor, porque la antigua, al presentarse como una sociedad dinámica en su lucha, al presentarse enérgica, esto hace de los seres que la viven y, por tanto, de los escritores, hombres con ansia de decir qué no marcha en ella y por qué no marcha. Era tan grande el desperfecto que denotaban en la sociedad, que los escritoraes del gran realismo clamaban con energía y rudeza contra el proceso fatal al que se hallaban sometidos.

Pero éste no es el caso de la sociedad moderna en la que nada mueve al escritor, nada le irrita y le acucia y, por lo tanto, la actividad de éste se empobrece y llega hasta a nularse por completo: "La sinceridad subjetiva

del escritor no puede conducir a un gran realismo más que cuando es la expresión literaria de un importante movimiento social, de un movimiento cuyos problemas impulsan al escritor a ver y a representar los aspectos más esenciales de la evolución social, infundiéndole tales recursos de coraje, audacia y energía que pueden fecundar su sinceridad" (Lukács)(2).

Los escritores de ahora ya no son el espejo poético de la sociedad como, por ejemplo, según Lenin, lo era Tolstoi respecto de su sociedad. (Tolstoi es el reflejo de la revolución campesina, en el tiempo en que en la Europa Occidental el gran realismo estaba en decadencia).

Los escritores recientes no han podido situarse frente a su época con la misma fuerza y decisión que fundamentaba la formación de los anteriores realistas, porque la sociedad no era tan fecunda como para poder adherirlos a ella, dejándolos como meros observadores de sus procesos.

Circunstancialmente, el escritor nuevo al atribuírsele, por parte de la sociedad, esas funciones de observador, puede adoptar una postura crítica, irónica, o, por el contrario, puede llegar a odiar a la misma sociedad que no le brinda recursos para luchar por ella.

Entonces, la posición del escritor, cuando la sociedad no le deja otra salida, es la de desgastar lo que tiene a su alcance, es decir, se convierte en un virtuoso de la expresión nada más; sus ornamentaciones formales se-

rán muy prolijas y su afán enciclopedico será el índice de su frustración respecto a una sociedad que no le puede hacer partícipe.

Cuando el escritor reciente desea descubbir un fenómeno cualquiera de la vida, su primera acción será conocerlo adecuadamente, indagará todo lo posible en el hecho, y, a continuación, todo será saber descubrirlo con el más mínimo detalle.

Mas tarde, llegará a la conclusión de haber revelado tal fenómeno de la vida, pero el fenomeno quedará muerto, porque es un hecho individual que no se adhiere al resorte de la sociedad.

Reconociendo esta nueva posición de los escritores realistas, Flaubert en 1850 decía: "Tenemos una orquesta numerosa, un tablado rico de colores, recursos múltiples. Respecto a astucia y expediendes, no sabemos mucho más de cuanto tal vez se ha sabido. Pero aquí falta el principio intrínseco, el alma de la cosa, la idea del sujeto"(3).

A Maupassant (en Una vida") le ocurre que representa a la parfección la existencia de parques, castillos, arreadamientos de sus aristócratas... Pero en seguida, denotamos que estos objetos descritos nada tienen que ver con el argumento siquiera de la obra. Mucho menos existirá una relación entre esos objetos fielmente representados y la sociedad que vive por encima de ellos.

Para enmarcar lapostura de la nueva literatura realista que surge más allá del colapso de 1848, habría que sin-

tetizarla de la siguiente forma:

a) En primer lugar, desaparece la postura épica, la grandiosa relación de personajes-tipo con la textura de la sociedad, dando cabida a tipos singularizados, bien dotados en las novelas, pero que no trascienden su vida, quedando sólo como resortes de la propia novela, es decir, personajes muertos.

b) La vida del personaje de la novela nueva carece de hilación; los personajes al no estar en contacto con las relaciones humanas reales, quedan desatendidos, de ahí que sus relaciones estén mermadas, dando lugar a que el escritor haga alarde irónicamente de este fenómeno, o, que, por el contrario, afronte esta falsa relación de sus personajes con medios mecánicos, fríos o simbólicos. (Así pues, el personaje mas allá de ser un ente muerto a priori (apartado a)), es además un ser muerto en sus relaciones con los demás personajes). Es esta postura que subrayamos el típico subjetivismo, psicologismo o falso romanticismo que subyace en la nueva literatura.

c) Por último, alardea esta literatura nueva de un gran y minucioso detallismo, favorablemente prosificado, o mejor dicho, poetizado, ocupando el lugar que tenían las grandes relaciones sociales y las causas sociales determinantes de la actuación humana concreta. Dsea, del mundo grande, de relaciones sociales y hombre, pasamos al pequeño mundo de las relaciones entre personajes concretos, abstractos y sin vida de la pequeña novela.

Sin embargo, habrá que observar que el hecho clave del paseo de una a otra postura, es decir, de ser el autor combatiente al lado de la sociedad, a ser mero observador de esa misma sociedad, todo esto conlleva un espacioso lapso de tiempo, pues de siempre se sabe que los cambios en la literatura nunca son repentinos sino evolutivos a través del tiempo.

Este proceder es el opuesto a las posturas de un Balzac o un Stendhal, que sí participaron en la batalla de su tiempo, haciéndose eco en sus novelas la época que dista desde la Revolución Francesa hasta 1848.

Su novelar es distinto al concepto naturalista de la literatura que describe detallosamente lo primero que encuentra ante sus ojos, sin importarle qué relación existe entre lo expresado y la sociedad. Este no es el procedimiento tan hueco y simple que llevaban a cabo los grandes realistas.

Consideramos, asímismo, la obra de Tolstoi, el poeta de la rebelión campesina rusa desde 1861 a 1905 (época en que ya había decaído el gran realismo occidental). Si analizamos su obra, observamos que el objeto visible o invisible es el campesino. Esto quiere decir que todo detalle da a conocer su valor extrínseco. El detalle no queda comprendido sólo en el marco de la obra. Un trabajo de Tolstoi que habla sobre la vida militar, presenta de la siguiente manera la trascendencia de hechos u objetos. Se trata de su obra *<u>Resurrección</u> en la que describe hechos del príncipe Neklindov:

"Su única ocupación consistía en ponerse un uniforme galoneadom que otras manos cepillaban y pulían; colgar de la cintura una espada, que otros limpiaban; etc.."(4).

Sin embargo, la diferencia entre Tolstoi y el concepto naturalista es bien clara; mientras Tolstoi especifica hechos y objetos, éstos adquieren inmediata validaez universal, al estar conectados con el exterior. Por eso, los campesinos que aparecen en su obra están visible-invisiblemente presentes. Hoy, la literatura que presta su atención al método naturalista no presenta al tipo de forma visible-invisible. Sólo vemos lo visible, lo palpable, que nada se aproxima a la vida real exterior. Cada objeto vale por sí mismo. No vale en tanto en cuando quisiéramos sacarle cualquier valor trascendente.

Los medios artísticos de que se vale el autor realista como es el caso de Tolstoi, pueden ser ánfinitos. No obstante, siempre en su obra queda lo esencial, siempre está presente el problema base que desea expresar no importa cómo. Sin embargo, el escritor regresivo dará cabida a diferentes estilos, cada uno expresando lógicamente, distintos conceptos.

Es importante señalar que la perspectiva de los escritores del Occidente capitalista (los que ya se han alejado de la vida social en sus obras) goza en algún sentido de un gran privilegio. Se trata del valor artístico en el sentido estricto del término. Puesto que ya no desean saber nada de "la vida", en este caso su posición cobrará auge para prestar mayor atención al hecho formal de la literatura.

Otra diferencia esencial entre la literatura realista y la regresiva consiste en aquélla no tolera, para expresar los hilos singulares entre sociedad y novela, los medios propios de la técnica naturalista, o sea, la abundancia de lexicología y abundancia de aparato externo. Todo esto estropea la ambición por presentar los hechos problemáticos y ardues de su época. Ni tampoco tiene necesidad de ello, puesto que su arte, precisamente, no es un arte de forma sino de contenido.

Según Hegel, el término que bautiza la expresión de las observaciones inmediatas y superficiales esel de "mala infinitud", es decir, "una masa desordenada de observaciones cuyo ordenamiento permanece confiado a la casualidad, al arbitrio del artista"(5).

Por otro lado, cuando el artista (También es el caso de la literatura regresiva, como contínuamente expresamos) permanece cerrado a su propia consideración, asu propio pensamiento interior, esta ordenación, asímismo, será extraña a la vida.

Sólo en el caso de un verdadero simbolismo de los medios concretos, volveremos al principio que determina la existencia del antiguo gran realismo.

Podríamos defender una literatura escalonada según tratemos las diferentes sociedades o las diferentes épocas. Es decir, podemos pasar de una sociadad muy problemática a otra en un grado inferior de problemas. De la sociedad menos problemática, pasaríamos libremente a la sociedad

ya aún menos problematizada de época más reciente, como puede ser el caso de la mancionada sociedad que se origina a raíz del colapso de 1848 en la Europa Occidental. Teniendo en cuenta el escalonamiento derivado a raíz de una sociedad que se da en un determinado país, por ejemplo, Inglaterra, y de una sociedad de otro país, por ejemplo, Rusia, y de otra sociedad de otra época, por ejemplo, la que existe a partir de 1848 (la sociedad capitalista de la Europa Occidental), podemos constatar diferentes grados en la participación social de una obra y, por decirlo de otro modo, podemos constatar que una obra es superior artísticamente a otra.

Es decir, en el caso de los escritores ingleses del siglo XVIII, la literatura será menos superior artísticamente a la literatura de la época de Tolstoi, porque la época de Tolstoi es más problemática que la época aburguesada de los escritores del siglo XVIII ingleses. Asímismo, menos superior será la literatura que ha surgido en una época capitalizada, como es el caso de la Europa Occidental a partir de 1848.

En este sentido Lukács nos hace referencia al igual concepto literario de Balzac y Tolstoi: "... porque la realidad que ambos escritores han visto y el modo en que la han visto, los ha conducido a ambos, por íntima necesidad, a creaciones de formas similares"(6).

Hay que observar qué relación existe entre la totalidad de las cosas y el destino de los personajes, para saber en manos de qué escritor nos encontramos. Para los viejos realistas, la totalidad de las cosas en relación con

los personajes, significa la condensación épica o poetización en la forma concreta del tipo o personaje de los acontecimientos importantes y típicos de la totalidad de la vida. Todo lo contrario, para la nueva literatura, esta totalidad de las cosas no entra nunca en el destino de los personajes ya que éstos viven a expensas del alma del escritor, quien los maneja a placer.

Si tenemos en cuenta argumentos y objetos, vemos, de nuevo, diferenciarse el gran arte realista del nuevo modelo realista. En Homero, por ejemplo, "las armas de Aquiles" no constituyen objetos independientes del personaje, sino que son parte constitutiva de la acción del personaje. Así, este carácter enciclopédico de las singulares descripciones cobra sentido únicamente porque son accesorios que sirven para captar la totalidad de las cosas. Tal es el caso de la mascarada de Natalia, en La guerra y la paz de Tolstoi, que significa la crisis en el amor de Nikolai Rostov y Sonia. En el nuevo novelista, por el contrario, ni el objeto ni el argumento trascienden a un significado más amplio que el que a priori poseen.

Entrados ya en la onda del capitalismo que explica la nueva actuación del escritor realista, cabría preguntarse qué postura adopta el nuevo escritor ante tal hecho: Puede seguir esa misma onda capitalista, o , por el contrario, puede enfrentarse a ella, tratando de salvar el gran arte del abismo.

El escritor observa en el caso primero una sociedad fría, capitalizada, sin poder poetizar una sociedad que

dista bastante de calificarse como épica. Entonces el escritor se encierra en sí y se vuelve rígido, llegando a extremos aún más ínfimos que los que observa a su alrededor.

"Es natural -dice Georg Lukács- que, en lo que respecta a las relaciones entre el hombre y su ambiente, no se puede extraer de la sociedad capitalista algo tan vivo como lo que encontramos en Homero"(7).

No obstante, es posible la superación del prosaísmo actual. El ejemplo nos lo da el Robinson de Daniel Defoe, que, luchando contra la mediamía actual, inventa situaciones que no son imposibles dentro de la realidad. A partir de estas situaciones, los personajes se mueven en toda su plenitud, libres, ateniéndose al marco estrecho que el autor les ha creado.

La vida capitalizada, aburguesada, ha hecho posible el proceso de centralización en las grandes urbes de gentes provenientes del campo. En este marco tan prosaico de la ciudad es muy difícil una representación homérica de la vida. Por consiguiente, el escritor que quiera sostenerse como grande deberá superar ese prosaísmo inventado relaciones épicas entre hombre y naturaleza, entre hombre y hombre, y entre hombre y objetos concretos.

Dentro de este medio, el gran escritor realista no se somete: por el contrario, inventa conexiones, relaciones entre los hombres, y llega a crear su propio drama. De esta forma, los objetos, que, en el prosaísmo de la ciudad, habían adquirido traza de meras mercancías, llegan a cobrar su verdadero valor poético al servir como mediadores a un fin que, aún ficticio o inventado, no deja de ser poético.

La postura del poeta que, tomando como materia prima una sociedad brutalizada por el capitalismo, llega a descubrir o sacar a flote, dentro de esa podredumbre algo digno de mención poética, es diferente a la postura del que fotografía, como los naturalistas, la superficie desconsolada de la vida con el único fin de hacer descripción de lo que buenamente exista a su alcance.

Tolstoi, en La muerte de Ivan Ilich, procede de forma análoga. Condensa en esta obra todo un mundo extraordinariamente vivo, en el que cobran valor poético todos y cada uno de los objetos descritos que aparecen, remediando así la falta de poesía de la sociedad capitalista. (Hacemos notar que Tolstoi, a pesar de pertenecer al gran realismo ruso, ilustra también, por la época en la vivió, el naciente capitalismo que se vislumbraba en Rusia).

El aburguesamiento en que había caído la Europa Occidental a partir de 1848, que había sumido a los escritores en el fango de la ciudad moderna, debiendo encontrar diversas salidas para la consecución del verdadero realismo, se extiende también en la Rusia de Tolstoi. Pero de la misma manera que aquéllos supieron sacar a flote una literatura rica a partir ~~a partir~~ de la medianía moderna, también los grandes realistas rusos, al producirse el capitalismo en su país, lograron espantar ese tedioso y aburrido prosaísmo de la ciudad, en favor de los valores épicos y poéticos. Esto lo consiguieron a base de expresar situaciones "extremas" que dieron cabida a cierto grado de superioridad por encima de la mediocridad, que hizo posible la creación de figuras a partir de las cuales se pudo enunciar las diversas antinomias sociales.

Tolstoi, que tuvo que actuar en un mundo "modernizado", supo destacar de entre los escritores mediocres de su época, solamente, por el camino que señalamos: A pesar de dar cabida en sus obras a las particularidades físicas y psíquicas (que son consecuencia o se producen acompañadas de aquéllas), no obstante, no se detiene en ellas todo el tiempo, sino que ellas mismas constituyen los medios para conseguir el fin verdadero o real. Así, habría que decir con Lukács que "Las particularidades en Tolstoi son siempre momentos de la acción"(8).

El arte de Tolstoi se diferencia en algo de los escritores occidentales que quieren superar asímismo el nivel medio. Esa manera particular suya consiste no en presentar casos patológicos como hacen los del Occidente para remediar la ilógica medianía, sino en presentar un héroe que, por su gusto, actúa de modo extremo, pero que sigue coherentemente su camino en contraposición con otros que divagan y se salen de su posición por compromisos o hipocresías.

Volviendo a las particularidades, éstas adquieren verdadero significado cuando se convierten en proyecciones de factores ~~de factores~~ psíquicos de los personajes. Lo contrario, sería el efecto que producen dichas particularidades en el "arte moderno". Su papel sería el de presentarse a sí mismas detallosamente ornamentadas, pero huecas, sin cumplir ninguna función en la acción.

Así pues, dos son los caminos que los escritores mo-

dernos pueden recorrer en medio de este marco capitalista: o bien someterse a las normas de esa mediocridad que se les presenta, en cuyo caso los personajes o héroes no secundarán más que en forma muy diluida las antinomias de la sociedad, o bien, pueden los escritores de esta época soslayar el obstáculo que le tiende la vida moderna, a través de la presentación de casos extremos que superen la medianía de la vida. Aunque estos casos extremos, si se los trata psicológicamente, pueden convertirse en casos patológicos que, como apuntamos antes, caracterizan la producción de ciertos autores de la Europa Occidental.

La consecuencia, según nos describe Lukács, de que los personajes que crean los autores realistas modernos sean personajes falsos de vida espiritual o de inteligencia, es que el autor moderno no está en contacto con la sociedad real degradándole este hecho a la hora de presentar a sus mediocres héroes(9).

También, haciendo referencia al diálogo, existen diferencias entre los modernos realistas y el antiguo gran realismo. Mientras aquéllos presentan un diálogo sin principio ni fin, es decir, un diálogo sacado de un trozo de vida de la calle que, en última instancia no supone ningún sentido ulterior, los realistas verdaderos (como es el caso de Tolstoi) presentan un diálogo que, aunque superficialmente parezca menos "real", sin embargo, conlleva un fin específico que nos ilumina esas posibilidades extremas a las que antes hemos aludido.

Este es otro de los factores que determinan en los grandes autores realistas, como tantos otros factores, el hecho de su creación llevada a cabo no de manera fotográfica, sinó dando valor épico a la prosaica vida de su entorno.

El buen escritor realista debe hacer relación exacta del hecho social. Ahora bien, este hecho social debe ser interpretado en el doble sentido de su contenido y de su estilo. Así pues, no basta hecer relación de los hechos que ocurren en la sociedad, sino que las vicisitudes de de éstas deben quedar, asímismo, reflejadas a través del estilo que imponga el escritor. Y, por consiguiente, si la sociedad se balancea antiartísticamente, tambien de este mismo modo deberá ser el estilo del escritor.

Sí, por otro lado, enjuiciamos la acción de los personajes, habría que poner en tela de juicio su actuación. Pues cuanto más se mueva un personaje respecto a sí y respecto a los sentimientos y causas exteriores, más posibilidades de realización realista tendrá la obra. Por el contrario, la sociedad actual, en medio de su medianía, crea unos tipos de personajes vagamente definidos, porque dejan de actuar en culaquier momento dado, sin existir una explicación clara de su inactividad. Por consiguiente, la literatura en este tipo de sociedad si no se le pone remedio, será una literatura falta de sentido realista.

Es por esta razón que, como apunta la estética clásica, los personajes delincuentes, que gozan de una gran

actividad, ofrecen mayor y mejor resultado para la gran literatura realista que los personajes mediocres que resultan de una sociedad paralizada.

Es este uno de los grandes problemas que presenta la sociedad capitalista evolucionada: su falta de acción, que nace de su propio prosaísmo y repercute en una literatura mediocre.

Por otro lado, cuando no se tiene una clara perspectiva de la reliadad social, el escritor de hoy puede falsamente ver la realidad social verdadera en esa falsa realidad que, inmediatamente, ve ante sus ojos. Sin embargo, si examinamos la postura, por ejemplo, de Tolstoi respecto a este punto, vemos que no identifica realidad capitalista con realidad social misma, sino que a la enturbiada realidad capitalista contrapone la relidad dando de lado a esas circunstancias que enturbian en el capitalismo. Es decir, ve lo que hay por debajo de esa superficie enturbiada : una realidad más humana.

En este sentido, hay que decir que aunque son muchas las concepciones que el artista eventual puede tener de la realidad, sin embargo, no todas ellas forman la base del realismo. Es necesario ver qué realidad básica y esencial existe por debajo de las deficientes concepciones particulares.

Dentro del terreno de lo artístico, Habría que hacer las siguientes salvedades: por un lado, el gran realista nunca utiliza el arte por el arte. El arte sólo es para el realista la manifestación plástica del destino univer-

sal. En este sentido el arte sólo lo utiliza como un medio. Tolstoi, representante del gran realismo en la Rusia capitalista, es rechazado por los estetas occidentales por considerar su método como tendencioso, es decir, método en el que no cabe más que contenidos. Sin embargo, lo que hace Tolstoi es participar de la antigua tradición de la literatura narrativa, según la cual las formas narrativas obedecían sólo al hecho de obtener en la gente resultados sociales y morales, y en lugar subordinado estaba el arte sólo al servicio de esta concepción. También hay que decir que Tolstoi es el que lleva a cabo esta tendencia de la antigua narrativa al más alto grado que ha podido llevarse dentro de la gran selección de los grandes realistas pasados.

En la literatura moderna nos encontramos en la situación de que las grandes corrientes artísticas se han distanciado de los problemas de la humanidad, y gran parte de la intelectualidad burguesa se ha dado cuenta de la nulidad del arte artificioso moderno. Tanto es así, que los opositores románticos de la misma civilización capitalista llegaron a rechazar el arte en sí, porque solamente veían en él un voluptuoso juego artificial. Pero para el gran realista el verdadero peligro consiste en que el arte "pierda el contacto con los grandes problemas de la vida"(Tolstoi)(10)

Modernamente, el arte se empobrece. Cobra una especie de profesionalidad que le hace ser un vehículo apropiado para los parásitos y ociosos. Un vehículo apto para satisfacer las necesidades sensuales. Y, según anunciaba Tolstoi,

el arte moderno era ya en su época un vacío de formas, una expresión de contingencias, una imitación fotográfica de hechos superficiales, un estorbo para expresar los grandes problemas de la vida(11).

Contra toda esta marea negra, el arte de Tolstoi, el arte realista, en general, reclama defender la integridad humana contra los abusos del capitalismo.

Si, por otro lado, alguna vez hubiera que hacer notar que el gran realismo no se limita sólo a exponer lo que hay, lo que sucede en la sociedad, sino que va aún más allá, tratando de mover a la gente como un apostolado, nos serviría de base el humanismo de Tolstoi "que exige la integridad humana, exige que el hombre sea salvado de la explotación, de la opresión, de la esclavitud, de la división del trabajo capitalista..."(12).

Este es el paso más avanzado del realismo, el cual nos lo ofrece Tolstoi: "Que el carácter popular sea el criterio artístico más importante del gran arte y que el arte no popular esté destinado al naufragio artístico"(13).

(Siguiendo la historia, Rusia nos ha dado el último gran escritor del realismo burgués. El sucesor y también continuador de las ideas tolstoianas, pertenece al realimo socialista: se trata de Máximo Gorki).

Sin embargo, no es más allá de la pura formulación de los problemas donde tiende la poesía, el arte realista. Como dice Ibsen, la tarea de los escritores es exponer lo que hay, negándose, en principio, a la obligación de la so-

lución de los problemas(14).

Los problemas de la gran ciudad moderna son aquéllos que nacen en el individuo por causa de la miseria de la misma ciudad. Nace en el individuo un individualismo morboso y un deseo de conquistar cualquier poder sobre su ambiente. Ilustran esta pesadumbre del hombre moderno que vive encarcelado en su gran ciudad, los personajes de Dostoievski que "recorren impertérritos el camino socialmente necesario del martirio de sí mismos; y el modo cómo se desintegran, cómo se destruyen, constituye la protesta más ardiente que jamás se haya pronunciado contra el orden social de la época"(15).

Por su parte, Gorki ilustra el proceso de desintegración del realismo ruso mediante la fórma de una "olla mágica en estado de ebullición en la cual la historia está cociendo viejos y putrefactos "órdenes" feudales y semifeudales, para preparar las clases nuevas de la socieedad capitalista"(16)

("... La acusación de Gorki culmina siempre en la tesis de que el capitalismo es la fosa común del material humano asesinado...")(17).

La situacion de Gorki plantea la situación del realismo socialista, cuyos problemas están unidos a aquéllos del pasado clásico de Rusia (Tolstoi y Dostoievski) y de los cuales depende en gran medida.

Gorki, al igual que los grandes realistas del pasado,

considera la objetividad como base del auténtico realismo, distinguiendo de esta forma ampliamente la postura del falso subjetivismo de nuestros días, de la gran visión global que caracterizaba la doctrina realista. En un artículo escrito en 1908, Gorki critica aquello en lo que ha devenido la gran literatura. Dice textualmente:

"De los escritores antiguos son características las amplias concepciones, la armoniosa visión del mundo, la intensidad del sentido de la vida; sus horizontes abrazan todo el mundo. La "personalidad" del ecritor moderno consiste en su modo de escribir, mientras que la verdadera personalidad -la totalidad de sentimientos e ideas- se vuelve cada vez más evanescente, mas nebulosa, y, para decirlo francamente, más decadente. El escritor no es más el espejo de la vida, sino un pequeño fragmento de lo que ya ha perdido su fondo social, y caído en la polvareda de la calle ciudadana, no puede reflejar más con su superficie reducida la gran vida del mundo, sino sólo fragmentos de la vida de la calle, los pecacitos de las almas fragmentadas"(18).

La vida del escritor es lo que cobra intensidad en la literatura moderna, y no la vida de fuera del escritor. Así, llega a convertirse en un estudioso de su propio yo, a adivinar su propio interior, a explicar qué mella produce el exterior en su vida. -ste es el proceso que puede descubrirse facilmente en obras como la de Leónidas Andreiev, de la Rusia moderna, quien, lejos de participar en la lucha de su época, vive tranquilamente su propia vida de escritor.

Se habla de actividad en los escritores modernos. No obstante, es la perceptibilidad del mundo exterior la que fundamenta esta actividad en el gran escritor realista. He aquí la gran diferencia entre ellos: ambos tipos de escritores son activos, pero uno de ellos, el moderno, se activa a sí mismo, mientras que el otro crea actividad a base de lo que recoge del exterior, es decir, a base de la receptividad.

Dos elementos importantes entran a formar parte de la nueva literatura. Se trata de la ilusión y la desilusión. Puesto que el escritor iluso vive sólo esa parte marginal de la objetividad, no se produce en él esa receptividad creadora. Mientras que el desilusionado, tampoco es receptivo, puesto que vive, asimismo, marginalmente, con respecto a la objetividad real. Como dice Lukács "Ilusiones y desilusiones no son más que límites de la receptividad"(19).

Se da el hecho, por otro lado, de que el escritor moderno, al no vivir la vida, está privado de esa experiencia que en el gran escritor promovía la creación de tipos humanos y las relaciones entre ellos. Si examinamos la autobiografía de Gorki, por ejemplo, asistimos a una vida ricamente vivida, lo que hace promover la creación de grandes tipos y de firmes relaciones entre ellos.

Volviendo a las diferencias entre naturalismo actual y realismo clásico, recogemos la opinión de Havelock Ellis, quien ataca la manera "documental" de Zola: "Aunque el novelista me haya encontrado ocasionalmente, haya notado mis trazos exteriores y mi modo de hablar, haya observado

el arreglo de mi casa y haya recogido algunos chismes sobre mí, ¿qué podrá decir sobre estas bases de la verdadera tragedia de mi vida?"(20). La diferencia estriba en que el auténtico escritor realista esencialmente se queda con esas bases que condicionan la vida, y no meramente con lo superficial y anecdótico.

Por último, concluimos este trazado sobre el realismo moderno, resumiendo en tres posturas lo que hoy acerca del concepto realismo en sus tres vertientes. Dos de ellas, repetimos, son las que definen cual es el sentido de nuestro moderno realismo. Por un lado, el subjetivismo enuncia la postura del escritor que, frente a una visión global y objetiva, desgrana su propia forma de ver los hechos, hechos que no quedan explicados a nivel objetivo. Por otro lado, encontramos al auténtico realista que, de forma heroica, expone lo que hay en la sociedad, pero nunca lo que siente individualmente. Por fin, el concepto del naturalismo queda explicado por la sencilla documentación superficial de los hechos que, al igual que hace el subjetivismo, tampoco quedan explicados en su profunda raíz.

Tema 5.- Zunzunegui, realiste.-

En capítulos anteriores, hemos razonado sobre el fenómeno realismo en su más estilizado concepto. Hemos definido que el realismo abarca toda literatura que mantenga como meta decisiva la significación trascendente de los hechos narrativos. Hemos anotado también el caso de literaturas que no reproducen los hechos de la sociedad en su fundamental concepto, sino que se alejan de ella por derroteros de otra índole, cual es el caso de subjetivistas, formáticos, psicológicos y, más que nada, naturalistas en el sentido de Zola.

Asímismo, evidenciamos que nuestra literatura actual, lejos de mantenerse en la senda de los grandes maestros del realismo, ha seguido derroteros de la índole anunciada. Y que la consecuencia de tal fenómeno venía dada por la índole de la sociedad, que mantenía sujeto al escritor en tanto en cuanto éste se atiene sólo a unos imperativos de

origen, es decir, la sociedad que mediatiza toda labor literaria.

Ciñéndonos a nuestro tema, Zunzunegui no ha tenido la oportunidad de los clásicos de la gran literatura realista. Lejos de insinuar una literatura más rebajada en la narrativa de Zunzunegui, queremos evidenciar que todas las épocas tienen sus propios maestros, y todas las formas, sus propios seguidores. Si analizamos la estructura de la sociedad de un escritor, debemos enjuiciar su obra ateniéndonos a lo que dicte esa sociedad. Está claro que la época en la que tocó vivir a nuestro gran bovelista fue una época dura, pero no lo suficiente como para producir esa poesía épica que correspondía a los autores de antaño, del gran realismo.

La sociedad preludia distintos tipos de literatura, y una sociedad caracterizada por grandes movimientos dramáticos, trágicos, traumatológicos, evidentemente, evidenciará una literatura heroica, épica u homérica. Otro tipo de sociedad, la capitalista, materializada, no podrá aportar aspectos literarios tan estilizados, sino moderados al mismo nivel en el que se mueve la sociedad. Ya advertimos lo ocurrido a nuestra sociedad de la Europa occidental a raíz del colapso de los movimientos de 1848. A partir de esa época, el materialismo burgués gana su posición y la literatura habrá de ser un reflejo de eso que la origina. Puesto que esa sociedad anda lejos de destinos homéricos, el escritor se mueve en torno a sí o en torno a lo que ve a primera vista, resultando una literatura que puede adoptar

diferentes maticas, según la voluntad o ideología del escritor.

Antes de someter a nuestro juicio la posición exacta de Zunzunegui, deberemos advertir la posición adoptada por alguna parte de la crítica.

Es indudable que, si examinamos por encima esa sociedad y esa época que Zunzunegui ha narrado, advertimos que un hecho clave, entre otros, podría haber marcado esa sociedad y época con el sello de heroica. Nos referimos a nuestra Guerra Civil española comenzada en febrero ?, de 1936, y acabada tres años más tarde. Hemos dicho ~~Decimos~~ "un hecho clave entre otros", porque también Zunzunegui desarrolló en su obra la guerra de Carlistas y Liberales, así como también vivió las consecuencias de la II República y las vicisitudes de la posguerra.

Todos estos hechos podrían haber marcado una literatura épica, pero no fue así, y de esta manera nos lo confirma Rafael Abella en su libro "La vida cotidiana durante la guerra civil":

"Una revisión de aquellos acentos dramáticos o líricos, que en verso o en prosa tomaron como tema el tremendo despliegue de sacrificio y de heroísmo que se derrochó en el bando nacional, nos haría ver que aquel empeño no encontró ni su Péguy en lo poético ni su Tolstoi en lo narrativo, para estar a la altura de tanto y tan denodado esfuerzo por elevarse sobre la tiranía del instinto, de una carne mortal y asustada, en busca de las más inasequi-