

LA GUERRA ESPAÑOLA EN LA NOVELA

Por Eugenio DE NORA

CAMPO REPUBLICANO, CAMPO NACIONAL

UN ACONTECIMIENTO tan grave como la guerra civil española, en sus múltiples vertientes de contienda ideológica, de confrontación política y social de clases y tendencias, y final y concretamente de lucha armada cívico-militar, es natural que reclamara no sólo la atención, sino la participación directa de los escritores y artistas, como registradores y amplificadores sensibles del dramático conflicto del cual aquella guerra, a su vez, no fue más que la manifestación más exterior y visible.

En la memoria de todos está, sin duda, la verdadera avalancha de referencias directas (que son al mismo tiempo una toma de posición inequívoca, un acto de compromiso ideológico, político y moral) que nuestra guerra desencadenó, incluso en escritores completamente ajenos a un conocimiento, y por tanto a la posibilidad misma de una interpretación aproximadamente justa, durante

los años finales del conflicto o los que inmediatamente siguieron; testimonios y alegatos que, como favorables a la República y denigradores del fascismo en su gran mayoría, adquirieron de pronto, con el estallido de la segunda guerra mundial, una vitalidad y una significación redobladas. Baste recordar, de pasada y sin el menor propósito de referirnos siquiera a lo que en un estudio del tema se revelaría como esencial, las famosas *Campanas* de Hemingway y *L'espoir* de Malraux, entre las novelas, *El testamento español* de Koestler como reportaje; los poemas de Auden y Spender en Inglaterra, de Eluard y Emmanuel en Francia, de Archibald Mac Leish en Estados Unidos, o las decisivas polémicas que llegaron, incluso, a dividir ásperamente a los católicos franceses (Mauriac, Maritain y Bernanos —con su escandalizado testimonio mallorquino—, por la República, y el viejo Claudel, con su *Oda a los mártires de España*, entre otros, por la tradición); baste por último aludir, como simple constatación, el

impacto decisivo (y literariamente tan glorioso) del hecho en la poesía hispano-americana, con libros que son verdaderos hitos de su historia, como *España en el corazón* de Neruda, *España, aparta de mí este cáliz* (e incluso, en su raíz, todos sus últimos versos, los llamados *Poemas humanos*) de César Vallejo; o, todavía una vez más (y no fue la última), *España, poema en cuatro angustias* y *una esperanza* de Nicolás Guillén.

Si esto ha ocurrido con escritores que, después de todo, sólo “desde fuera” y por un sentimiento de simpatía, por un aceptado compromiso moral, político, o (en algunos de ellos, comunistas o afines, por solidaridad de clase), podían identificarse con los combatientes, ¿no era de esperar una presencia casi abrumadora y obsesiva del trascendental hecho histórico entre los propios españoles? En efecto.

Y no obstante, cabe desde este momento anticipar, aunque ello reste importancia, en cierto modo, a nuestro tema, que no ha sido ese exactamente el caso. La guerra civil española “está ahí” como presencia, como hecho, pero es en buena parte un hecho mudo, una presencia tácita, algo “de lo que vale más no hablar” (ni siquiera esto se dice, pero se practica) desde el punto de vista de muchos escritores españoles. La “mala conciencia” de no pocos frente al tema es demasiado evidente. El hecho mismo de una guerra civil entre hermanos, “a estas alturas” del tiempo, parece oscuramente avergonzar, crear cuando menos un peculiar estado de incomodidad moral a los más sensibles. Este es, acaso, el motivo de la opacidad que la guerra ha tenido en la poesía. Ciertamente que los versos ocasionales y más o menos ingenuamente patrióticos han abundado, en los dos campos, pero de su calidad artística (y aun de la calidad humana, de la hondura y elevación de conciencia que en muchos casos denotan) vale más, también, no hablar. Frente al crecimiento poético de Neruda o Vallejo en contacto con la guerra, incluso el poeta español que parecía mejor situado para hacerse eco del pueblo en armas, con una parcialidad que no tenía por qué haber restado grandeza al canto —es claro que me refiero a Rafael Alberti— fue durante la lucha, y luego como poeta civil exilado, manifiestamente inferior a sí mismo, sin que tampoco pueda decirse que los poemas de guerra de un Miguel Hernández, pese a su patética sinceridad, alcancen el nivel de sus otros versos simplemente humanos; o que, del lado nacionalista, el *Poema de la bestia* y *el ángel* de José María Pemán, o la *Corona de sonetos* en honor de José Antonio, sean mucho más que frustrados ejercicios retóricos abrumadoramente fríos y convencionales. Únicamente, durante los años de la posguerra, surge (o mejor dicho, se confirma y engrandece) en el exilio, la gran voz civil de León Felipe; mientras en el interior, la poesía joven revela doloridamente el hondo sentir de las conciencias entonces (entre el 36 y el 39) adolescentes, ante la tragedia del desgarramiento nacional, con un tono que se sitúa, por lo general, no



“Tipos y ambientes conocidos.”

al margen, pero sí de algún modo por arriba del partidismo combatiente: sentimiento que podríamos encontrar sintetizado en aquel viejo romance que canta las luchas banderizas entre Pedro I el Cruel y Enrique "el de las mercedes":

*Ay España, España,
que culpa no mereces, y te abrasas.*

Si de la poesía pasamos a la novela, vemos que en este género, como inicialmente llamado a una mayor objetividad, a una constatación más sin rebozos de la realidad (sea ésta sentimentalmente exaltadora o deprimente), la cosecha de obras directamente relacionadas con los sucesos de la guerra es mucho más numerosa, y está integrada por libros mucho más significativos.

En cierto modo (y ello como es natural, sea cual sea la posición doctrinal o adocrinal de cada uno) puede decirse que no hay un solo novelista, entre los surgidos en los años posteriores al conflicto, que no dé testimonio directo o indirecto de lo que aquél, como cataclismo social, y como enfrentamiento de fuerzas e ideologías antagónicas, representó.

Es por tanto evidente que no podemos, en esta ocasión, intentar un recuento completo, por sumario que sea, de las referencias novelescas a la guerra (que, de modo más o menos inmediato, serían todas o casi todas las publicadas por autores españoles durante los últimos veinte años).

Dejemos no obstante constancia de algunas de las más notables, por sí mismas o por pertenecer a escritores ya conocidos antes, que sería preciso tener en cuenta para abarcar panorámicamente el tema: así Wenceslao Fernández Flórez, que ya había incidido con no mucha fortuna en la arena político-literaria con narraciones satíricas de humor un tanto grueso que atacaban desde un punto de vista conservador la todavía insegura situación republicana, intentó, en *Una isla en el Mar Rojo* (1940), la novela documental de los refugiados nacionales en las Embajadas de potencias neutras —islas en el mar rojo del Madrid revolucionario—; el resultado es discreto, pero no añade nada a la figura ya conocida del penetrante humorista; todos sus argumentos se diluyen en una señoril sonrisa de sarcasmo, no por intencionado menos ajeno al fondo de la cuestión, frente al espectáculo de la milicianada carnavalesca, más carnavalesca que amenazadora.

Dramático por el contrario hasta el tremendismo y la truculencia es el testimonio de Tomás Borrás en *Checas de Madrid*, de título ya bastante significativo; o de Francisco Camba en *Madrid-grado* y en la serie inconclusa de sus "Episodios contemporáneos"; mientras se temple hacia una relativa despersonalización, en el estilo "notarial" que le es propio, en las novelas de Zunzunequi, ninguna (entre las publicadas; existe una inédita que hace excepción) ninguna íntegramente dedicada a los sucesos típicos de preguerra o al conflicto en sí mismo, pero entre las que hay varias que, en la exploración de sus personajes y ambientes, llegan a documentar, con bastante hondura a veces, las implicaciones sociales, políticas y de conciencia que la guerra trajo consigo (o aquellas que, desde otro ángulo, trajeron consigo la guerra).



"La manifestación más exterior y visible del dramático conflicto."

Reciente es, también, el *Nocturno de alarmas* de Sebastián Juan Arbó, que se inscribe en la misma línea de literatura más supuesta que realmente documental y objetiva.

Todo esto en o desde el campo nacionalista, en la España actual. En plena lucha surgen, del otro lado de las trincheras, obras como *Contraataque* de Ramón Sender, que no pretenden ser objetivas, pero sí aunar a su declarado partidismo un marcado valor de testimonio. Poco después, en el destierro, Manuel D. Benavides intenta, en *La escuadra la mandan los cabos*, el "episodio nacional-popular" de la reconversión de la Marina de guerra en avanzada de la Revolución, sobre el modelo lejano y legendario del *Acorazado Potemkin*; o José Herrera Petere, en *Cumbres de Extremadura*, aureola con brillos de heroísmo mítico la sencilla aventura del miliciano rojo analfabeto dedicado al sabotaje de la retaguardia enemiga, hasta caer en manos del verdugo; por último, un escritor tan refinado y culto como Francisco Ayala, en las novelas cortas que integran *La cabeza del cordero* y *Los usurpadores*, aborda de sesgo, elusiva aunque penetrantemente, la intimidad humana de los seres vulgares o de los figurantes del primer plano de la historia, a raíz de la guerra en el primero de dichos libros, y en tiempos aparentemente ajenos a ella por el alejamiento cronológico en el segundo, para buscar el substrato de rencor, incompreensión y pasión ciega y obstinada que nutre esa España cuyos hombres entienden por convivencia una constante, inagotable disensión sorda o ferozmente violenta (tal es la conclusión implícita del novelista).

Otros muchos entre los escritores jóvenes se apoyarán también en situaciones bélicas o provocadas por la preparación o las consecuencias del conflicto en varias o algunas de sus obras: tal es el caso de Giménez Arnau (*El puente*: la "generación sacrificada"; o *La cueva de los drones*: el fenómeno del estraperlo); Juan José Mira (*En la noche no hay caminos*: problema de la depresión moral y la podredumbre social de la posguerra); Ana María Matute y Juan Goytisolo (el impacto de la lucha en las conciencias sensibles y ferozmente receptivas —más alertas a la ferocidad que al heroísmo— de los niños y adolescentes); o Ricardo Fernández de la Reguera, cuyo *Cuerpo a tierra* es el testimonio probablemente más verídico y sincero (aun-

que en muchos aspectos necesariamente circunspecto) de cómo vivió la guerra un soldado cualquiera, sin demasiada claridad acerca de los motivos y significación de la lucha en la que participa, casualmente engastado en un formidable mecanismo social que lo sobrepasa incalculablemente, y adherido, "según la ley de la vida, que es vivir como se puede", a lo inmediato, al humor del sargento o del capitán de turno, a la existencia o captura del vaso de agua y de la lata de sardinas, para no hablar de la intemperie, de los obuses y de las balas.

Ahora bien, creemos poder afirmar que para ninguno de los novelistas citados (si no es, dada su significación "social", para Sender, sobre cuya obra reciente cabría volver) constituye la guerra el "centro de gravedad" temático o el motivo que sustancialmente dé sentido y significación última a la mayor o mejor parte de su obra; esto es, por el contrario, lo que ocurre plenamente con los autores que, después de este largo pero insoslayable recuento previo, vamos a estudiar como representantes prototípicos y máximos del tema que nos ocupa. Sin necesidad de ninguna estudiada simetría podemos anticipar que se trata de seis novelistas; tres a cada lado de aquella frontera cruenta de las alambradas durante la lucha; separados ahora (los que viven, pues dos han muerto ya), por la misma implacable discriminación geográfica de españoles *de dentro y de fuera de España*: Agustín de Foxá, Rafael García Serrano y José María Gironella, entre los primeros; Arturo Barea, Max Aub y Paulino Masip, entre los exilados.

Con la sola excepción de Barea, tardíamente revelado, todos estos escritores nacieron ya más o menos entrado el siglo; es decir, se encontraban aún, en los años 1936-39, en plena época de receptividad; consecuentemente también, son autores, o bien revelados *después* de la guerra, o que, si eran ya conocidos, no habían perfilado tampoco decisivamente su personalidad (sólo, y muy relativamente, en el caso de Max Aub, se podría discutir este último rasgo).

El orden que para abordarlos vamos a seguir responde a un criterio flexible, pero de ningún modo caprichoso; se trata, dentro de cada campo, de la precedencia, no en la aparición de las novelas, sino en la formación de las vivencias, en el "almacenaje" de las expe-

riencias que las nutren: por tanto, en principio, el mismo orden cronológico de las fechas de nacimiento de los escritores. Y empezamos antes con el campo republicano, no precisamente por creer que las obras en él agrupadas sean artísticamente más valiosas (o menos) que las "nacionalistas", sino porque la significación de las primeras, por revolucionaria, es en este caso más "tradicional"; es decir, puede verse (y así la vemos nosotros), como *prolongación de la "novela social" de la preguerra*; mientras que las obras referidas al conflicto civil desde el campo nacionalista están en estrecha y evidente conexión con la ideología y las formas de vida que prevalecen en la España actual.

Empezamos pues con Arturo Barea, empleado y escritor autodidacta madrileño que había nacido en 1897 y que murió en Londres en 1957.

La consideración de Barea como novelista tiene en rigor, no poco de arbitrario, por cuanto sólo su última y menos interesante narración (*La raíz rota*; en inglés en 1952; en español en 1955) se presenta formalmente como novela; mientras que su obra más importante y famosa (*La forja de un rebelde*; en inglés, Londres, 1941-44; en español, Buenos Aires, 1951), no es ni se presenta

como otra cosa que como autobiografía, escrita en primera persona y bajo el nombre del autor, sin pretensión alguna de ficción novelesca (y sí, al contrario, de documento humano verídico e incluso históricamente representativo).

Huelgan, por tanto, a mi juicio, las cábalas, y son injustificadas cuantas objeciones se le han hecho, desde el supuesto punto de vista de su configuración y estructura novelesca; acerca de la fusión alcanzada o no alcanzada entre invención e historicidad, biografía o reportaje, confesión íntima y alegato político, etc.: los "materiales" de la obra no aparecen en realidad, ni "fundidos" e integrados como en una buena novela, ni desligados y sueltos como en una mala, sino que aparecen en el ensamblaje caprichoso y arbitrario, al tiempo que máximamente coherente y significativo, que poseen los acontecimientos, experiencias, reflexiones, y sedimento final decantado, de una existencia individual concreta; "organizados" cuando más en el relato, con certero instinto y admirable dosificación estética del interés; y, sobre todo, contados "natural" y sueltamente, con una tierna y áspera sinceridad apasionada que es, sin duda, el ingrediente decisivo en el poderoso y casi inexplicable encanto de la obra.

Dicho esto, creo interesante señalar el contraste, aun más chocante que en el caso de Ramón Sender, entre el que no es exagerado llamar "éxito mundial" de Barea, entre el entusiasmo con que fue recibida su obra por la crítica y el público extranjero, y el aprecio, relativamente moderado, cuando no frío, de los lectores y comentaristas de lengua española. Cierto que en algunos casos se explica este desvío por los prejuicios políticos de sus enemigos ideológicos declarados; pero también es verdad que el estilo de Barea, muy natural, expresivo y jugoso, está no obstante afeado por algunas impropiedades que le hacen mejorar en la traducción (y tenemos experiencia de ello); por último, el indudable atractivo documental y de novedad fresca que estas dilatadas memorias de un español medio ofrecían para el público exterior, queda para nosotros considerablemente amortiguado: los tipos y ambientes populares, madrileños o rurales, de *La forja*, nos son en buena parte conocidos, a través de algunos escritores costumbristas y, sobre todo, de los cuadros analíticos del 98 (aunque adquieran en Barea una tan sencilla impregnación de vida, una vivacidad y frescura de memoria infantil tan sobrecogedoras, que hacen de este volumen, indudablemente, el mejor de la trilogía, y algo tan raro en la literatura moderna —en la que tanto abundan, no obstante, las evocaciones de la niñez— que acaso sólo en *Mi infancia* de Gorki podríamos encontrarle un digno término de referencia); del mismo modo, la denuncia agria y virulenta de la guerra de Marruecos (vívida por Barea como sargento en *La ruta*) se orienta exactamente en la misma dirección, y está alimentada por idénticas vivencias que las que hicieron posible *El bloqueo* de Díaz Fernández, o *Imán* de Ramón Sender; aunque el alcance político del relato se concrete y refuerce aquí al presentar no sólo la guerra colonial o de "pacificación" de Marruecos en sí misma, sino lo que ésta tuvo (a los ojos del escritor) de "escuela de dictadores" (es decir, de los mismos oficiales que, llegados a generales, encabezarán el Alzamiento del 18 de julio): todo ello, pues, de cara al volumen tercero y último de la obra, *La llama*, que trenza así lo que tiene de visión, al mismo tiempo entrañable y fríamente analítica, de un pueblo en armas, con el precipitado de "conciencia social" anticapitalista extraído de *La forja*, y con el ácido corrosivo antimilitarista de *La ruta*.

De este modo, con una paradoja más aparente que real (no en vano la serie completa se llama "La forja de un rebelde"), lo que, desde un punto de vista estético y formalista pudiera parecer un anárquico y contingente conglomerado memorístico, aparece, en cuanto a su significación profunda y resultado de suma final, dotado de una intencionada y eficaz (eficaz al menos sentimentalmente) armadura dialéctica: "Todo alrededor mío era destrucción —leemos en las páginas finales de *La Llama*—, destrucción repugnante y asquerosa como una araña pisada, y era la destrucción de un pueblo...

... se asesinaba impunemente a mi propio país, sin más finalidad que el que unos pocos se hicieran los amos y esclavizaran a los supervivientes." El talento, no ya literario, sino mo-



"Objetividad pura y simple"

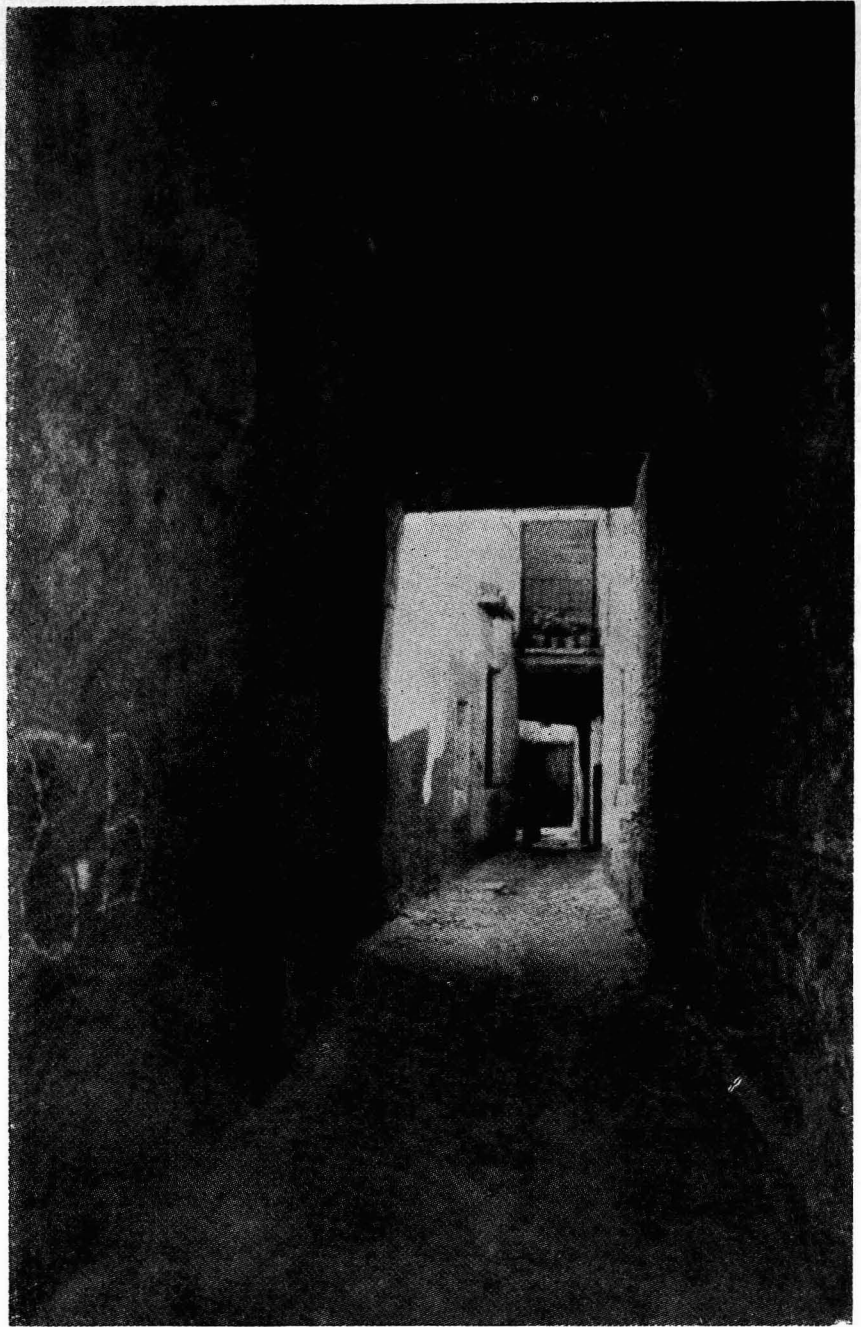
realizador y dialéctico de Barea reside en que, por exageradas o inaceptables que estas frases puedan parecer, desde un punto de vista político-social ajeno al suyo, la obra entera, el testimonio humano que son las memorias al parecer sinceras y descarnadamente verídicas de su vida, está "montado", armado y dispuesto para darles un peso de verdad, de autenticidad (moral al menos) absolutamente innegable.

La más fuerte personalidad literaria que nos corresponde abordar entre este grupo de novelistas es, a nuestro juicio, la de Max Aub (valenciano de origen alemán nacido en París en 1903; viajante y periodista de profesión, autodidacta, poeta, prosista, dramaturgo y crítico, exilado en México desde 1942, después de una no corta odisea franco-africana de la que su obra narrativa es en parte reflejo).

En rigor, Max Aub (nacido, si nos fijamos, el mismo año que Casona y Alberti) debe situarse, en un principio, cronológica y estéticamente, entre los miembros más jóvenes de la "generación de 1925", o más concretamente acaso, en el grupo relativamente tardío de los que, en aquella promoción, inician su plenitud no ya bajo la Dictadura, sino durante los años de la República, coincidiendo entonces, junto a otros escritores coetáneos, pero de procedencia diversa (más popular, o en todo caso desligada de la atracción entonces dominante de Ortega y Gasset) —como Ramón Sender, Carranque de Ríos, Zunzunegui, etc.—, coincidiendo con estos autores, decimos, en una orientación nueva, progresivamente "humanizada", crítica y, en un amplio sentido, realista (los representantes más "completos" de este cambio —en cuanto su obra misma lo refleja, apartándose de un rumbo inicial todavía minoritario—, son, junto al propio Max Aub, y limitándonos a los novelistas, Zunzunegui, Ledesma Miranda, César Arconada, y Francisco Aya-

la). A la primera etapa deshumanizada y formalista de Max Aub (paralela a su *Teatro incompleto*), pertenecen relatos líricos como *Geografía* (1929) y *Fábula verde* (1933); a un momento de transición, su primera novela, *Luis Álvarez Petreña* (1934); al realismo documental que aquí nos interesa, por su tema, la vasta obra todavía en curso de publicación, bajo el título general de "El laberinto mágico", y cuyas piezas claves son las novelas *Campo cerrado* (1943), *Campo de sangre* (1945), y *Campo abierto* (1951), que aspiran, no sólo (como el relato autobiográfico de Barea) a tener un valor de testimonio directo, aunque limitado, sino a lo que podríamos llamar "objetividad" pura y simple, casi despersonalizada (paralela a la que en *La colmena* ha intentado Cela respecto a la España de la postguerra).

Claro está que lo de la "objetividad pura y simple" es un modo de hablar y (suponemos) de entenderse; pero lo cierto es que la realidad objetiva, "real", es de tal modo taraceada y compleja que su aprehensión resulta sólo y cuando más, aproximativa; y de otra parte, que por mucho que aspiremos a la "despersonalización", a la superación del punto de vista limitado y particular, en aras de la verdad, toda percepción o acto



"Un punto de arranque barojiano"

de contemplar o comprender es ya un intervenir, requiere un ángulo de visión propio, único, que no puede ser sino personal.

Tal es la contradicción interna, consciente y en cierto modo insuperable, pero valientemente afrontada, de las novelas, los relatos y los simples esbozos que forman *El laberinto mágico*, donde Max Aub ha pretendido encerrar, en cuanto a substancia humana y significación histórica esencial, la España ruinosa, catastrófica y cruelmente escindida de la guerra.

Esta enorme dificultad inherente al propósito (que nos haría pensar, salvando todas las diferencias, no en los "episodios nacionales" de tipo galdosiano, mucho más limitados, sino en la gran novela histórica totalizadora de la que *La guerra y la paz* o *El don apacible* pueden ser paradigmas), aparece, desde una primera ojeada superficial, en la arracimada y aparentemente anárquica estructura formal de estas obras; de cada una en sí, y de la suma de todas ellas. Suele creerse, en efecto, de acuerdo con los *Campos* publicados y anunciados, que nos hallamos ante una trilogía o tetralogía novelesca; en realidad, la obra (proyectada acaso así), se ha impuesto finalmente al autor, según su orden y sus conexiones efectivas, bajo la forma de una vasta y ramificada serie en la que entran, según el caso, novelas, relatos

largos, cuentos, esbozos, una especie de guión cinematográfico, y, como epílogo, un diario poético del autor —*Djelja*— de la época de su confinamiento en un campo de concentración argelino.

A esta complicación estructural y multiplicidad exterior de formas narrativas y lírico-dramáticas (no buscadas, sino impuestas por el modo de enfrentarse con el tema; es decir, por la tentativa de abarcarlo "íntegro") corresponde, como era de prever, una flexibilidad y riqueza de medios expresivos de variaciones de técnica y de timbres de voz cuyo despliegue y orquestación es, sin quererlo, un alarde realmente impar en la literatura actual.

En efecto, sobre la sencillez de un punto de arranque que bien podemos llamar barojiano (aunque en todo caso el estilo, muy personal, convierta en muy vagamente aproximativa esta o cualquier otra posible referencia), Max Aub "utiliza todos los recursos de composición de la novela contemporánea: la introspección psicológica de los personajes, la descripción lenta y minuciosa, el análisis onírico de la vida subconsciente, el primer poético de la prosa..." (I. Chabás); y aun, añadiríamos, como contrapunto casi constante y, en cierto modo, como principal lastre "heterodoxo" de obra tan rica y pujante, una capacidad de análisis de las ideas, un reiterado,

empeñado y siempre indeciso torneo dialéctico que al mismo tiempo hace a sus personajes hombres representativos de las capas medias españolas (y aun de las populares, también, generalmente, buenas habladoras), y llega, en la maraña de las impresiones y razonamientos, a dejar como en penumbra su más íntimo perfil humano.

Acabamos de aludir al estilo personalísimo de Max Aub; acaso esta misma hipertrofia discursiva e ideológica de sus *Campos* nos acerque a otra de sus características esenciales: el conceptismo. Aub, dueño de un vocabulario muy rico, tanto de raíz culta como de acarreo popular, y extraordinariamente dotado para la expresión sobria, neta, directa, se complace no obstante barrocamente en la agudeza; una agudeza al mismo tiempo tensa y pintoresquista, empapada en la substancia y expresividad "común" de una lengua que "habla por sí sola", y no obstante, también, de troquelación cálidamente subjetiva.

No podemos entrar ahora en un análisis, por somero que fuera, de obra tan dilatada y compleja. Digamos solamente que la cantidad y variedad prácticamente inagotable de las situaciones y de los tipos humanos cuyos destinos se entrecruzan, inciden y desaparecen en estas páginas, hacen del *Laberinto* de Max Aub, en su conjunto, la más ambiciosa y característica novela-río que la guerra española ha inspirado, la que con más fidelidad refleja, hasta hoy (Gironella, en este sentido, es claro que no ha escrito sino el preludio), aquel acontecimiento que, a un nivel simplemente humano, se presenta, más incluso que como una lucha consciente entre clases o sectores contrapuestos, como un aplastante y enorme cataclismo social.

El sentido y la significación de esa lucha (el que tiene, a juicio del escritor, desde el campo republicano) no dejan sin embargo, de reflejarse en la obra; no sólo se extiende sin mengua de la buscada objetividad, a cada página de la narración (y va, por ejemplo, implícita, en ese entendimiento de la libertad y de la convivencia que permiten, en los *Campos*, aparecer como verdaderamente amigos, y lealmente aliados, a Paulino Cuartero, católico, y a Juan Fajardo, comunista), sino que la penetración psicológica e histórica del autor, soldando la constatación de unos hechos sencillos y primarios (por ejemplo la repercusión de la reforma agraria en el campesino del sur) a la intuición inmediata de un tipo particularísimo, aunque también muy representativo, alcanza momentos de tan transparente calidad estética como cruda ejemplaridad política y social: así en el relato "El cojo, de *No son cuentos*—1944—, que no dudo en considerar como la mejor de las novelas cortas inspiradas por nuestra guerra.

Y cerramos la referencia a las obras del campo republicano con poco más que una mención (pues el espacio disponible no nos permite otra cosa) a la única, pero extraordinaria novela que ha dedicado el tema el periodista y dramaturgo Paulino Masip (nacido en Lérida con el siglo); su novela se llama *El diario de Hamlet García*, fue escrita en 1941 y apareció el 44, en México).

Decimos que *El diario de Hamlet García* es una obra fuera de serie. Cabe incluso preguntarse si, libro a libro, hay

alguno de los de tema bélico español que lo supere, ni en hondura de interpretación ni en calidad literaria; en todo caso, es una novela que puede y debe ponerse, cuando menos, al lado de *La llama*, *Campo de sangre*, o *Los cipreses crecen en Dios*, como ejemplo de las más considerables debidas a otros autores.

A diferencia de las últimas citadas, y coincidiendo por el contrario, lejanamente, con Barea, el enfoque de la situación española previa y de los hechos bélicos (o más bien, revolucionarios, en el Madrid de 1936), no es directo, sino que se nos ofrece de sesgo, a través de las memorias de ese singular Hamlet García, "profesor ambulante de metafísica" que, pese a lo estafalario de la profesión enunciada y de no pocos rasgos de conducta y carácter, llega a resultar una figura viva, vulgar y lastimosamente humana, en la que lo hamletiano y quijotesco se ayuntan con perfiles de tipo costumbrista y aun sainetesco, que nos harían pensar en el género de plasmación poético-intelectual de que es paradigma el *Belarmino* y *Apolonio* de Pérez de Ayala). Acaso intencionadamente (como recurso técnico para evitar la extremosidad de cualquier registro heroico), el personaje-testigo es un hombre apocado, bondadoso, libresco, y de muy escasa vitalidad física: lo más radicalmente inapto para comprender y reflejar la avalancha de asombros que, con la guerra, se le echan encima. Su tupido tamiz perceptivo deja pasar, no obstante, los datos dispersos suficientes para que el lector sufra, multiplicadamente, el impacto de la cruda y desgarrada realidad.

Pasamos ahora a examinar, brevemente, las obras novelescas inspiradas por la guerra en el campo nacionalista.

La casi totalidad de la crítica ha coincidido en señalar *Madrid, de corte a checa* del diplomático Agustín de Foxá (madrileño él mismo n. en 1903, m. en 1959), aparecida ya en 1938, como la mejor entre las novelas dedicadas al tema de la guerra y preguerra dentro de España, "sin que esto suene a cumplido elogio—aclara en 1945 Martínez Cachero—, ya que no debe olvidarse la ínfima calidad de las numerosas restantes". En efecto, aunque nuestra preferencia en este caso vaya hacia *La fiel infantería* de Serrano (1943), la obra de Foxá debe considerarse, en todo caos, junto a aquélla, como el esfuerzo más considerable realizado, antes de *Los cipreses* de Gironella (1953), para una interpretación novelesca de la guerra española desde el punto de vista nacionalista.

Foxá construye su novela según el procedimiento galdosiano del "episodio nacional"; esto es, entremezclando un grupo de personajes ficticios (acaso no tan ficticios, ya que el protagonista, José Félix, puede muy bien ser un trasunto del propio autor), personajes oportuna y, por así decir, "estratégicamente situados" en el centro de los acontecimientos (al menos en su versión más espectacular y callejera), con los protagonistas reales y visibles de la situación histórica dada: Alcalá Zamora, Azaña, Gil Robles, José Antonio, García Atadell, etc., conduciendo la acción, a través de un leve y secundario hilo argumental, de modo que se pueda mostrar una sucesión de "hechos" que son la muestra de la realidad histórico-social, evolucionando y descomponiéndose primero, subvirtiendo luego revolucionariamente.

nando y descomponiéndose primero, subvirtiendo luego revolucionariamente.

De acuerdo con esta total primacía de lo histórico, la obra se divide en tres grandes capítulos: final de la Monarquía ("Flores de Lis"), euforia inicial republicana y comienzo de las escisiones sociales que habían de dar al traste con el régimen ("Himno de Riego"), y finalmente, irrupción de las masas en el escenario cruento de la guerra civil ("Hoz y Martillo"). El resultado de esta tripartición recuerda, mutatis mutandis, la de Barea: la parte primera es, con mucho, la mejor; la segunda apenas pasa de crónica superficial y maliciosa de unos años inseguros; la última es el chafarrinón grotesco y delirante donde, si los detalles sueltos son acaso en gran parte exactos, pierden sentido y significación al no ver el autor en ellos sino su lado carnavalesco y monstruoso, la orgía de sangre; como Foxá escribe, "el crimen, el odio y el instinto sexual andando por la calle". Pero habría sido excesivo pedir más a un escritor aristócrata de nacimiento y diplomático de profesión. Su libro, entre Galdós y Valle Inclán, entre novela y esperpento, entre reportaje sensacional y crónica mundana con clave, tiene todavía interés, tanto documental como por su cuidada calidad literaria.

Análogo, aunque de muy distinto enfoque ideológico (si el de Foxá conservador, ahora paladinamente falangista) es el caso del periodista Rafael G. Serrano (navarro, y nacido el mismo año que Gironella, y uno después que Cela, en 1917).

Más que ninguno de los antes citados, G. Serrano es, no sólo escritor parcial y "comprometido", sino abiertamente combatiente: "Yo sirvo en la literatura como serviría en una escuadra. Con la misma intensidad y el mismo objetivo, cualquier otra cosa me parecería una traición".

Fiel a esta actitud, su libro inicial, *Eugenio, o proclamación de la primavera* (1938), es, más que novela, un verdadero manifiesto, lírico y agresivo (también desmesurado) de lo que el autor presenta como "levadura" de la juventud combatiente; los otros dos restantes *La fiel Infantería* (1943) y *Plaza del Castillo* (1951) son también, por arriba de su contenido novelesco (intenso, sobre todo, en la segunda), testimonios—más bien morales, parciales y subjetivos, que representativos e históricamente exactos— de los hechos.

Sería no obstante injusto reprochar, como se ha hecho, a tales libros (atrincherándose en una concepción tradicional del género) la evidente y no esquivada ausencia de construcción, de concatenación argumental, y aun de personalización suficiente de los personajes; está claro que G. Serrano no ha pretendido escribir "novelas" en el sentido corriente del término, sino, fuera de toda ficción convencional, elevar el testimonio acerca de un acontecimiento histórico vivido, a una forma superior, imprecisa y en cierto modo nueva, de creación literaria (pensamos, entre nosotros, en el último Valle Inclán, en *El blocao* o en *Imán*; fuera, en Koestler, Malaparte, Vittorini, etc.) La orientación de G. Serrano es pues, discutible,

pero no absurda; lo que origina la relativa frustración de su intento es, de un lado, el exceso de parcialidad; de otro, (con un defecto ya típico de la "novela social" de izquierda anterior a la guerra), que la primacía de lo histórico y colectivo deja demasiado en sombra la sustantividad humana de cada persona concreta; los seres humanos aparecen así como fantoches y comparsas de escenarios cuyo aspecto es heroico o bufo según el ángulo de visión del lector.

Con estas limitaciones, los libros de G. Serrano, escritos fresca y vigorosamente, nos parecen de una autenticidad y de un coraje moral poco comunes, y, en su misma parcialidad manifiesta, no paliada, altamente representativos.

Pocos, entre los críticos, y menos aún proporcionalmente, entre los simples lectores, regatearán uno de los puestos claves de la novelística actual al gerundense José María Gironella, al menos después de aparecido el primer volumen de su ambiciosísima trilogía sobre la guerra española, *Los cipreses creen en Dios* (1953) que es, según parece, en cuanto a su difusión, tanto en España como fuera, el mayor éxito de librería de la novela española durante los últimos veinte años.

Puede, no obstante, inducir a error el hecho de que, habiendo tratado Gironella, según explícitas y reiteradas declaraciones, de replicar a algunos famosos novelistas extranjeros (notoriamente Hemingway y Malraux) que dieron, a su juicio, una versión parcial y deformada de las cosas; y necesitando, a su vez, un amplio sector del público nacional (y de fuera) una interpretación de los hechos que oponer, no sólo a la de los extranjeros aludidos, sino también, y acaso principalmente, a las de los novelistas españoles del campo republicano; pueden decimos, inducir a error, junto a las circunstancias citadas, la naturaleza del tema tratado, y la especial



versión ético-religiosa del mismo (patente desde el título de la obra), siendo todo esto lo que, por arriba de su valor, haya favorecido tal éxito (como, en parte, sucedió, durante la guerra mundial, con Barea).

La posibilidad de error es aquí, sin embargo, de doble filo, pues tan fácil resulta, dejándose llevar por el implícito juicio multitudinario que refleja el éxito, afirmar que se trata de "la novela más importante de los últimos 20 años" (lo cual no es cierto), como, apurando la conveniente reserva hasta una reticencia extrema, acentuar el valor de obras de menor entidad pero estéticamente más "puras", comparando desventajosamente *Los cipreses*, incluso, a libros anteriores del mismo autor (como también se ha hecho, con evidente injusticia).

Si, en efecto, cabe comparar *Un hombre y La Marea* a *Los cipreses*, es como culminación de una larga reflexión moral del escritor, que pasa del escepticismo desarraigado y casi cínico de su pri-

mer libro a la negación, al frenazo en seco del segundo, para desembocar en esa especie de romanticismo religioso que constituye la sustancia misma de *Los cipreses*. Pues Gironella en esta obra vacila claramente, mientras intenta reconstruir la vida española de la preguerra, entre encarnar en ella con imparcialidad los datos suministrados por la realidad histórico-social objetiva (y así el "documento novelesco" está a veces a punto de serlo, con áspero rigor, del cruento y brutal episodio de lucha de clases e intereses que se bosqueja en la progresiva toma de conciencia política de los diversos grupos); vacila entre eso, y hacer que los personajes de primer plano asuman, por el contrario, la representación del debate ideológico-religioso entre creyentes, escépticos, y portaestandartes de un nuevo misticismo ateo que, a los ojos del autor, parece esencialmente constituir la premisa decisiva de la inminente lucha armada.

En esta alternativa que la obra de Gironella nos plantea podemos ver el resumen, la síntesis esquemática, de lo que las novelas de ambos campos nos revelan, con más o menos calidades literarias, clarividencia ideológica y elevación humana: la guerra española, lucha de pobres contra ricos, de liberales contra dogmáticos totalitarios, según los republicanos; cruzada de creyentes contra ateos, de patriotas contra internacionistas, a ojos de los nacionales.

Para volver a Gironella, digamos cómo esta misma vacilación en cierto modo, le hace honor, y muestra lo arriesgado y difícil de su intento de objetivación de la verdad. Sólo la anunciada prosecución de su obra, su testimonio de la guerra en sí, y de sus efectos inmediatos (materia de los dos volúmenes pendientes) podrá indicarnos hacia donde se inclina, finalmente, su juicio; así como el carácter (más bien histórico, o más bien novelesco) de su extraordinaria tentativa.

BEAUMARCHAIS POR ÉL MISMO

ALEGREMENTE —y hasta con bonhomía— he tenido numerosos enemigos; y, sin embargo, jamás he cruzado o recorrido el camino de nadie. A fuerza de razonamientos he llegado a encontrar la causa de tantas enemistades. Sí, ésta debe ser, sin duda.

En mi loca juventud toqué todos los instrumentos; mas yo no pertenecía a grupo alguno de músicos, y las gentes del arte me detestaban.

Inventé algunas máquinas; pero yo no figuraba entre el gremio de mecánicos y ahí se hablaba muy mal de mí.

Hacía versos, canciones, mas, ¿quién me reconocía como poeta? Yo era hijo de un relojero.

Sin amar las sutilezas hice piezas teatrales; y decían: ¿Por qué se mete entre nosotros? No es un autor puesto que es dueño de negocios inmensos y muchísimas empresas.

Sin encontrar quien me defendiera, imprimí extensas memorias para ganar ciertos procesos atroces; pero alegaban: Observad que no están redactadas a la manera de nuestros abogados. ¿Basta con que un hombre de esa calaña pruebe que tiene razón? Inde irae.

Tuve tratos con ministros acerca de numerosos puntos de reforma en nuestras finanzas; mas insistían: ¿Por qué se mete? Ese hombre no tiene nada que ver con las finanzas.

Luchando contra todos los poderes, logré revivir el arte de la impresión en Francia gracias a las extraordinarias ediciones de Voltaire. Logré derrotar simultáneamente a tres o cuatro papeleros sin saber nada de la manufactura del papel; los fabricantes y los comerciantes se volvieron mis enemigos.

Fui comerciante en las cuatro partes del mundo; nunca me declararon comerciante. Tuve cuarenta naves al mismo

tiempo en todos los mares; como no era armador me negaron los puertos.

Entre todos los franceses yo fui el único que hizo algo por la libertad de los Estados Unidos, matriz de nuestra libertad, por la cual me atreví a formular un plan de ayuda a pesar de los enojos de Inglaterra, España y aun de Francia; mas yo no estaba clasificado entre los negociantes, y aparecía como extranjero en las oficinas de los ministros. Inde irae.

Cansado de ver nuestras habitaciones alineadas rigidamente y nuestros jardines faltos de poesía, edificué una casa que todo mundo admira. Sin embargo yo no era un artista. Inde irae.

¿Quién era yo, entonces? Yo era yo mismo, tal como sigo siendo, libre entre los hierros, sereno frente a los más grandes peligros, descubierto ante las tempestades, conduciendo negocios con una mano y la guerra con la otra, perezoso como un asno y trabajando siempre; blanco de mil calumnias, pero feliz en mi interior, sin pertenecer a ninguna liga literaria, política o mística, adulator de nadie y despreciado por todos.

